Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von Robert Schumann

(Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit
dem **„Musikalischen Wochenblatt“**)

Organ des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E. V.)

Schriftleitung:

Prof. **Friedrich Brandes**
Universitätsmusikdirektor

78. Jahrgang 1911



LEIPZIG
Verlag von Gebrüder Reinecke
Herzogl. Sächs. Hofmusikalienverlegern

Inhalt

I. Leitartikel, Biographisches, Feuilletons

II. Musikbriefe

III. Musikfeste

IV. Ur- u. Erstaufführungen, Neueinstudierungen u. Neuinszenierungen

V. Rundschau

A. Oper

B. Konzerte

VI. Musikwissenschaftliche Vorlesungen

VII. Kreuz und Quer

(in jedem Heft)

VIII. Neue Musikalien und Bücher

IX. Motette in der Thomaskirche zu Leipzig

X. Konzertprogramme

XI. Musikbeilagen

XII. Bilder im Text

XIII. Verschiedenes

XIV. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter

Die fett gedruckten Seitenzahlen betreffen grössere Aufsätze.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 10.

Heft 1. 5. Januar 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Mitteilungen des „Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter" (E. V.).

Laut Beschluss der Versammlung am 21. Dezember 1910 wird die **„Neue Zeitschrift für Musik"** als Verbandsorgan bestimmt. Es erfolgt die Zusendung an die Mitglieder kostenlos. Alle Einsendungen für das Verbandsorgan sind an den Vorsitzenden Hofkapellmeister Ferd. Meister, Nürnberg, Bayreutherstr. 8 zu senden, der mit der Pressekommission (Herrn Kapellmeister Hermann Abendroth und Herrn Professor Hans Winderstein) über deren Aufnahme laut Beschluss der Versammlung entscheidet. Die Aufnahme von Annoncen, offene Stellen für Musiker betreffend, finden nur dann statt, wenn dieselben gleichzeitig in dem Organ des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes „Deutsche Musikerzeitung" veröffentlicht werden.

Bericht über die Versammlung vom 21. Dezember 1910 erfolgt demnächst.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Zum Gedächtnis Ludwig Schunkes

(geb. am 21. Dezember 1810).

Von **Martin Kreisig.**

In dem zu Ehren des 100. Geburtstages Robert Schumanns am 8. Juni vorigen Jahres erschienenen 1. Schumannhefte (Heft 12) des „Musikalischen Wochenblattes" befand sich aus der Feder Max Ungers auch eine eingehende Darstellung der Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" durch Robert Schumann. Der 21. Dezember hat uns nun wieder einen 100. Geburtstag gebracht, und zwar den des Mannes, der neben Schumann den hervorragendsten Anteil an der Gründung hatte, ja unter den „Redaktoren" (vergl. Heft 12 S. 108) an erster Stelle zeichnete: Ludwig Schunke. Ihm, dem „herrlichen Menschen und grossen Künstler", wie ihn Schumann nennt, seien die folgenden wenigen Zeilen zum dankbaren Gedächtnis gewidmet.

Ludwig Schunke muss ein ganz hervorragender Musiker gewesen sein, trotz seines überaus kurzen Lebens, das ihm beschieden war. Alle, die ihn kennen lernten, schwärmten für ihn, allen voran Robert Schumann. Schunke wurde am 21. Dezember 1810 in Cassel als das Glied einer hochangesehenen Musikerfamilie geboren. Sein Vater, Gottfried Schunke, war Hornist in der Kapelle des Königs Hieronymus; seine Brüder waren ebenfalls Musiker. Der in den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts bekannte Klaviervirtuos Carl Schunke (geb. in Magdeburg) war sein Vetter. Seine Mutter wird von Clara Wieck-Schumann in einem von Dr. jur. Gensel kürzlich veröffentlichten, an Henriette Voigt gerichteten Briefe (dat. Berlin, 5. Sept. 1839) als eine sehr gebildete, gemütliche Frau bezeichnet. Schunke erhielt frühzeitig Unterricht von seinem Vater und machte solche Fortschritte, dass der Vater ihn bereits im 11. Lebensjahre mit auf Konzertreisen nahm, auf denen er Staunen erregte. Als er kaum dem Knabenalter entwachsen war, schickte ihn sein Vater zur weiteren Ausbildung, dem damaligen Geschmacke folgend, nach Paris. Hier genoss Schunke den Unterricht Reichas und der Virtuosen Kalkbrenner und H. Herz. Der Vater war inzwischen nach Stuttgart übergesiedelt, wohin der Sohn dann aus Frankreich zurückkehrte. Von hier begab sich der junge Schunke nach Wien und erwarb sich dort den Ruhm eines ausgezeichneten Klavierspielers und die volle Anerkennung von Männern wie J. Fischhof. Ende des Jahres 1833 kam Schunke nach Leipzig „auf einer Konzertreise nach Petersburg begriffen", wie Kohut*) angibt. Schunkes Erscheinen in Leipzig wurde zu einem Ereignis in dem Kreise der „jungen Brauseköpfe", welche sich das hohe Ziel gesetzt hatten, dem Philistertume und allem Zopfe in der Musik den Krieg zu erklären und die „Poesie in der Musik wieder zu Ehren zu bringen". Schunkes Feuereifer gelang es, die Hindernisse zu überwinden, welche sich der Herausgabe einer neuen Zeitschrift für Musik entgegenstellten. Bereits nach einem Vierteljahr (3. April 1834) ging die erste Nummer in die Welt hinaus. Schumann hatte die Bedeutung Schunkes bei der ersten Begegnung erkannt, ein vollwertiges Zeugnis für die feine Beobachtungsgabe und

*) Friedrich Wieck, Dresden und Leipzig. Verlag von Pierson. S. 242.

das treffsichere Urteil des „Tonpoeten“. „In Krauses Keller“, so erzählt Schumann *) später, „trat ein junger Mensch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgestalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römischen Imperators erklären. Florestan (mit diesem Namen bezeichnete neben „Eusebius“ und „Raro“ Schumann bekanntlich sich selbst) sagte mir ins Ohr: „Da geht ja der leibhaftige Schiller nach Thorwaldsen herein, nur ist am lebendigen vieles noch schillerscher“. Alle jedoch stimmten darin überein, dass das ein Künstler sein müsse, so sicher war sein Stand von der Natur schon in der äusserlichen Gestalt gezeichnet, — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die schwärmerischen Augen, die Adlernase, den fein ironischen Mund, das weiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, schmächtigen Torso, der mehr getragen schien, als zu tragen. Bevor er an jenem Tage des ersten Sehens uns leise seinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart“ genannt hatte, hörte ich immer eine Stimme: „Das ist der, den wir suchen — und in seinem Auge stand etwas ähnliches.“ Und Schunke war wirklich der gewesen, den die Freunde gesucht hatten. Schunke änderte seinen Plan und blieb in Leipzig, die Aufgabe, hier mitzuhelfen reizte ihn. Jetzt ging es mit Sturmeseifer an die Arbeit. Bald waren Schumann und Schunke die unzertrennlichsten Freunde, sie zogen zusammen und für Schumann begann, wie er selbst ausgesprochen hat, „das merkwürdigste Jahr seines Lebens“. Die Freunde spielten sich ihre Kompositionen vor, besprachen alle musikalischen Ereignisse, verhandelten mit dem Verleger Hofmeister, verfassten das Programm der Zeitung, schrieben im voraus Artikel, die dann in rascher Folge zum Druck gelangen (Schunke unter dem Zeichen „3“) und waren bald der Mittelpunkt des ganzen grossen Kreises begeisterter Kunstjünger, zu denen z. B. Knorr, Ortlepp, Stegmayer, Fr. Wieck gehörten. Seinem Freunde Schunke verdankte Schumann auch seine Einführung in das hochmusikalische Haus des Kaufmanns Carl Voigt, dessen Stern „Henriette“, die Gattin Voigts war, eine feinfühlige Pianistin, Schülerin L. Bergers. Welchen Einfluss Henriette Voigt auf das Schaffen Schumanns gewann, und wie sie seine Vertraute in seiner ersten Liebe zu Ernestine v. Fricken wurde, ist bekannt.

Nur zu bald verloren jedoch alle den neugewonnenen, schwärmerisch verehrten Freund. Schunke erkrankte im Sommer 1834 an einem Brustleiden. „Ludwig ist sehr, sehr krank“, schreibt Schumann am 25. August an Frau Henriette Voigt, „der Arzt spricht nur noch von einem Winter — das sind ja schreckliche Aussichten! Schenke mir der Himmel Kraft zum Verlieren!“ Als das Leiden sich immer mehr verschlimmerte und der weichherzige Schumann es nicht mehr mit ansehen konnte, reist er nach Zwickau zu seiner Mutter und kehrt erst längere Zeit nach dem am 7. Dez. 1834 erfolgten Tode seines Freundes nach Leipzig zurück. Aber in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (siehe dort 1835, S. 145) hat er dem Dahingeschiedenen ein herrliches Denkmal gesetzt, und Schunkes Bildnis, eine Kopie einer Kreidezeichnung, die der Kaufmann Voigt am Sarge herstellen liess, hatte seinen Platz über Schumanns Flügel. Immer und immer wieder hat Schumann seiner Verehrung für Schunke Ausdruck gegeben, ganz in dem Sinne der kurzen Todesanzeige, die eine Stelle des poetischen Mottos in No. 72 der Zeitschrift vom Jahre 1834 bringt: „Ludwig Schunke, einzig als Künstler wie als Mensch, Mitbegründer dieser Zeitschrift, beschloss heute seine irdische Lebensbahn. Diese traurige Anzeige widmet entfernten Freunden des Verewigten.
Die Redaktion.“

*) Vergl. Gesammelte Schriften, 4. Auflage S. 114.

Ein Grabdenkmal, von Voigt gestiftet, bezeichnete später Schunkes Ruhestätte, mit goldenen Lettern stand darauf geschrieben

„Was vergangen, kehrt nicht wieder:
Aber ging es leuchtend nieder,
Leuchtets lange noch zurück.“

Dieselbe Grabschrift ziert auch die Ruhestätte Henriette Voigts, die 5 Jahre später (15. Oktober 1839) dem Freunde folgte.

Zum Schlusse bringen wir noch einen Brief Schunkes zum Abdruck — der einzige bisher von ihm bekannte, an Fr. Wieck gerichtete, findet sich bei Kohut S. 241 — welcher sich als Geschenk des Herrn Justizrats Dr. jur. Gensel-Leipzig, dem Gatten der Tochter des Ehepaares Voigt, im Schumannmuseum zu Zwickau befindet und der uns einen Blick in Schunkes tiefinnerliche Natur tun lässt. Er ist gerichtet an Henriette Voigt und geschrieben nach einer beigefügten Bleistiftnotiz Dr. Gensels im Sommes 1834. Er lautet:

„Verehrte Freundin.

So angenehm es mir gewesen wäre, Sonntag mit Ihnen nach Grimma zu fahren, so unmöglich ist es mir nach unserer Unterredung wegen des Spielens. Ich befolge darin gewisse Grundsätze, welche Sie mir erlauben werden, Ihnen hier mitzuteilen.

1. Spiel' ich auf keinem Flügel, den ich nicht vorher kenne.
2. Spiel' ich niemals, wenn ich nicht muss (im Original unterstrichen), vor Personen, die ich so wenig zu kennen die Ehre habe, wie den Herrn Amtshauptmann von Grimma und die Gesellschaft, welche bei ihm versammelt sein wird.
3. Ist mir's unangenehm, annehmen zu müssen, dass ich ohne mein Spiel gar nicht eingeladen wäre.
4. Spiel' ich so wenig als möglich in Gesellschaft, weil man sich dadurch verflacht.

Zum Glück wend' ich mich an eine Frau, welche selbst nach dem Höhern in der Kunst strebend, mir Freundin, diese Gründe liebevoll zu würdigen wissen, und mich entschuldigen wird. Für die andern Personen ist mir alsdann gar nicht bange.

Darum bittet Sie verehrte Henriette

Ihr
Ludwig.



Mendelssohn und Schumann als Lehrer.

Von **Carl Reinecke †.***)

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Es war an einem hellen Oktobertage des Jahres 1843, als ich in Leipzig, eine Notenrolle unterm Arm, etwas ängstlich den kurzen Weg von meiner Wohnung zu Mendelssohns Haus zurücklegte. Er wohnte damals in Lurgensteins Garten an der Promenade, nahe dem Bach-Denkmal, das er dem grossen Thomaskantor aus eigenen Mitteln errichtet hatte. Im April desselben Jahres war

*) Der folgende, bisher noch unveröffentlichte Aufsatz fand sich vollständig druckfertig im Nachlass des Verfassers vor und wurde von dessen Söhnen der Redaktion freundlichst zur Verfügung gestellt.

ich in Kopenhagen gewesen, wo ich mich mit Niels W. Gade befreundet hatte, der bei Mendelssohn in hohem Ansehen stand. Gade hatte mich diesem so warm empfohlen, dass er mich einlud, ihm vorzuspielen und einige meiner Kompositionen vorzulegen. Wenige Tage vorher hatte ich ihm schon das Präludium und die Fuge in f moll aus seinem op. 35 mit dem erfreulichen Erfolg vorgespielt, dass er der Gewandhauskonzertdirektion vorgeschlagen hatte, mich in einem der berühmten Gewandhauskonzerte spielen zu lassen. Heute galt es, sein Urteil über meine Kompositionen zu hören. An diesem Tage kam ich allerdings nicht zum Ziel, denn, als ich meine Rolle öffnete und ein soeben beendetes Streichquartett, zwei gerade im Druck erschienene Werke (op. 3 Romanze [e moll] für Violine und Klavier, H. Ernst gewidmet, und op. 4. Sechs Lieder) hervorholte, sagte Mendelssohn mit freundlichem Lächeln: „Jetzt ist es mir nicht möglich, alles durchzusehen, mein lieber Herr Reinecke, aber kommen Sie doch an einem der nächsten Nachmittage zu mir, dann wollen wir uns über Ihre Kompositionen unterhalten“.

Als ich das zweite Mal zu Mendelssohn kam, völlig darauf gefasst, ein vernichtendes Urteil zu hören, empfing er mich so freundlich, dass ich mich auf einmal erleichtert fühlte. Er setzte mich in höchstes Erstaunen, als er einige Stellen aus meinem Quartett aus dem Gedächtnis spielte, und zwar sowohl die, die ihm gefielen, als auch solche, die er nicht gut hiess. Nach Hause zurückgekehrt, schrieb ich sofort in einem Brief an meinen Vater alles nieder, was der Meister gesagt hatte, um keins seiner goldenen Worte, sei es Lob oder sei es Tadel, aus dem Gedächtnis zu verlieren. Viele Jahre später fand ich diesen Brief im Nachlass meines Vaters wieder, so dass ich jetzt in der glücklichen Lage bin, Mendelssohns Worte genau wiederzugeben. Er empfing mich damals mit den Worten:

„Ihre Compositionen haben mir viele Freude gemacht; Sie haben ganz entschiedenes Talent zur Composition. Das ist keine blosse Redensart von mir (denn die mache ich in solchen Fällen nie), davon zeugt jedes Einzelne, besonders das Quartett. Aber Sie müssen noch sehr fleissig sein, viel arbeiten, denn es ist noch ein grosser Fehler in allen Ihren Arbeiten. Sie fangen immer recht hübsch an, aber nach der ersten Durchführung bleibt es nicht interessant genug. Sie müssen mehr aufbieten, strenge gegen sich sein, keinen Takt schreiben, der Ihnen nicht selbst interessant ist, aber auch wiederum nicht so zum Selbstkritiker werden, dass Sie darüber am Ende gar nichts schreiben. Beim Spielen fehlt's Ihnen auch noch; Sie spielen zu sehr en gros; Sie müssen mehr in die Feinheiten des Stückes eingehen, aber dann auch wieder en gros. Aber fleissig sein, junger Mann; Sie haben nun das Alter, die Kraft, Gesundheit und das Talent dazu. Sie werden freilich schon jetzt in allen Theezirkeln, sowohl in Hamburg als in Leipzig die grössten Bewunderer und Verehrer finden, aber das hilft uns nichts. Bewunderung und Ehre gibt's genug, aber nicht genug tüchtige Künstler, und es steht nur bei Ihnen, einer zu werden, Sie haben nun zu wählen. Aber das muss einem jungen Künstler, wie Sie, ja gar nicht passiren können, dass er so ein ganzes Heft Lieder herausgibt, die alle im Tripeltakt stehen.“

Als ich ihm darauf antwortete, dass ich diese Eigentümlichkeit in meinen Liedern nie beachtet hätte, erwiderte Mendelssohn: „So etwas müssen Sie aber bemerken! Sie müssen nun sehr viel schreiben, jeden Tag. Wenn Sie nur fleissig und streng, sehr streng gegen sich selbst sind, so werden wir in einigen Jahren schon schöne Werke von Ihnen zu hören bekommen.“

Natürlich war ich über diese Prophezeiung höchst erfreut, denn ich wusste ja, dass ich arbeiten und beweisen konnte, dass ich es schon getan hatte. Als der Meister mir eindringlich sagte: „Seien sie fleissig junger Mann“, erwiderte ich nichts, denn ich wagte ja nicht, ihm zu sagen, dass ich von frühester Jugend an genötigt gewesen war, viel Stunden zu geben, dass ich neben meinem Klavier- und Violinstudium auch viel Unterricht zu geben hatte und zwar sogar im Horn- und Guitarrespiel. Ferner hatte ich schon mehr als 100 grössere und kleinere Werke geschrieben, darunter 4 Ouvertüren für Orchester, eine grosse Kantate für Soli, Chor und Orchester, 2 kleine Kantaten, 2 Klavierkonzerte, 1 Streichquartett, 2 Klavierquartette usw.

Obgleich dies die einzige Unterweisung von Mendelssohn war, deren ich mich erfreute, habe ich sie doch mein ganzes Leben im Gedächtnis bewahrt. Es war für mein ganzes zukünftiges Studium ein derartiger Ansporn, dass ich von Grund meines Herzens wünschte, dass alle strebsamen jungen Musiker sich ihrer erfreuen möchten.

So viel ich weiss erteilte Mendelssohn niemals regelmässigen Musikunterricht, ausser im Konservatorium, wo er Unterricht in der Komposition und im Ensemblespiel gab. Diesen Stunden habe ich jedoch nicht beiwohnen können, weil ich selbst niemals Schüler des Leipziger Konservatoriums gewesen bin. Mein alter Freund Josef Wilhelm von Wasielewski, der bekannte Musikschriftsteller und Schumannbiograph, hat mir aber so viel von diesen Stunden erzählt, dass ich viele glaubwürdige Einzelheiten darüber berichten kann.

Mendelssohns Erfahrung war so gross, und seine Kenntnis vom Wesen der Kunst so hervorragend, dass jedes seiner Worte Goldeswert hatte. Er besass die seltene Gabe, ohne alle Umschweife ein klares und bestimmtes Urteil über die verschiedenen im Verlaufe des Unterrichts zur Sprache kommenden Dinge abzugeben. Dabei vereinigte er einen vornehmen Geschmack mit einem nie fehlgehenden Urteil, so dass sein Unterricht ebenso überzeugend, wie erspriesslich war.

In den Kompositionsstunden sah Mendelssohn die ihm überreichten Arbeiten durch und berichtigte die darin enthaltenen Fehler, indem er sie zu gleicher Zeit erläuterte. Einem Schüler, in dessen Komposition er verdeckte Quinten entdeckte, sagte er: „Sie haben, um sicher zu gehen, Ihre Quinten mit Blumenguirlanden umwunden. Das hilft aber alles nichts, denn sie beleidigen doch ein feines Ohr“. Ein anderer fragte Mendelssohn, wie er es anfangen solle, ein Quartett zu schreiben. Mendelssohn antwortete: „Nehmen Sie ein Quartett von Haydn oder Mozart, und ahmen Sie die Form nach. Das ist das, was mein Lehrer Zelter mich tun liess“. — Eine andere Seite seiner Lehrbegabung lernten diejenigen kennen, denen es erlaubt war, den Hauptproben der Gewandhauskonzerte beizuwohnen. Mendelssohn verlor niemals einen Augenblick die Kontrolle über die einzelnen Mitwirkenden. Sein Auge übersah und regierte das ganze Orchester, während andrerseits die Augen jedes einzelnen Orchestermitgliedes seinem Taktstock folgten. Er besass das feinste rhythmische Gefühl. Die geringste Temposchwankung wurde in den Proben stets mit den Worten: „Tempo, Tempo, meine Herren“ getadelt. Wenn er dagegen in den Konzerten selbst das Tempo verändern wollte, z. B. bei einem improvisierten Accelerando oder Ritardando, so führte er dies in so vollendeter Weise aus, dass man glauben musste, dass es in den Proben vorbereitet wäre.

Robert Schumann.

Robert Schumann betätigte sich niemals als Lehrer, abgesehen von der kurzen Zeit, da er mit dem Leipziger Konservatorium verbunden war. Diese Lehrerstellung gab er bekanntlich bald auf, um nach Dresden überzusiedeln. Da er sehr schweigsamer Natur war, sagte er auch in den Unterrichtsstunden sehr wenig. So passierte es einmal, dass ihm eine Schülerin Mendelssohns Capriccio in b moll vorspielte, ohne dass er eine einzige Bemerkung dazu machte. Als sie fertig war, sagte er ganz heiter: „Das müssen sie einmal von Clara (er meinte seine Frau) spielen hören". Und damit war die Stunde zu Ende.

Aber sobald Schumann schrieb, flossen ihm die geistreichsten Lehren und Sprüche nur so aus der Feder. Wer kennt nicht seine wunderbaren Musikalischen Haus- und Lebensregeln, die neben dem erzieherischen Wert, den sie haben, von einer wahren Poesie durchzogen sind? Ich führe hier einige Briefe Schumanns an, weil die geschriebenen Ratschläge, die darin enthalten sind, ein Gegenstück zu den mündlichen Mendelssohns bilden.

Am 22. Januar 1846 schrieb er mir:

Lieber Herr Reinecke!

Mit vielem Interesse habe ich Ihre Kompositionen gelesen, mich an Vielem darin erfreut — an der bedeutenden Gewandtheit einerseits, dann an der edlen Richtung, die sich überhaupt darin ausspricht. Dass Sie noch nicht ganz Eigenes geben können, dass Erinnerungen an Vorbilder oft durchklingen, möge Sie selbst nicht irre machen. In so jungen Jahren, wie Sie stehen, ist alles Schaffen mehr oder weniger Reproduktion; so muss das Erz viele Wäschen durchgehen, ehe es gediegenes Metall wird.

Zur Ausbildung eigenen melodischen Sinnes bleibt immer das Beste, viel für Gesang, für selbständigen Chor zu schreiben, überhaupt so viel wie möglich innerlich zu erfinden und zu bilden. Sehen Sie mit Freude Ihrer Zukunft entgegen; vergessen Sie darüber auch den Klavierspieler nicht. Es ist eine schöne Sache — bedeutende Virtuosität, wenn sie das Mittel für Darstellung wahrer Kunst ist. Auch mir und meinen Kompositionen schenken Sie ferneren Anteil; über Ihre wahrhaft musikalische Auffassung, feurige und energische Ausführung hab ich wahre Freude gehabt. Recht bald hoffe ich Sie wiederzusehen!

Ihr ergebener

R. Schumann.

Ebenso ermutigend und liebenswürdig schrieb er mir ein paar Jahre später, nachdem ich in einem von ihm geleiteten Konzerte gespielt und auch eine meiner Ouvertüren selbt dirigiert hatte:

Düsseldorf, den 21. Mai 1851.

Lieber Freund!

Die Direction hat mir das Beifolgende für Ihre baaren Auslagen gegeben. Nehmen Sie es in diesem Sinne an!

Sehr gefreut auch hab ich mich Ihrer Anwesenheit, Ihrer Ouvertüre, Ihres Spieles. Bleiben Sie der frische*) rüstige Künstler, als der Sie mir immer gegolten. Kampf und Arbeit ist Keinem erlassen. Was wir Höheres in uns gelegt, bricht sich zuletzt doch Bahn. Vieles in Ihrer Ouvertüre will mich an eine schöne Zukunft für Sie erinnern.

So denn auf baldiges Wiedersehen, musikalisches und sonstiges

Ihr

Robert Schumann.

Indem ich hiermit schliesse, möchte ich doch noch sagen, dass es mir eine Freude gewesen ist, über einen Abschnitt meines Lebens zu plaudern, der nun schon in weiter Vergangenheit liegt. Es hat mich auch wieder tief ergriffen, als ich die vielen von Schumann geschriebenen und im Laufe der langen Jahre vergilbten Briefe durch meine Finger gleiten liesse, um einige für diesen Aufsatz geeignete auszuwählen. Es würde mir eine Genugtuung sein, wenn diese Erinnerungen nicht nur als angenehme Plaudereien des guten Onkels angesehen würden, der hübsche Kinderlieder und Klavierkompositionen für die Jugend geschrieben hat, sondern wenn sie auch den Erfolg hätten, dass man auch einmal meine zahlreichen Orchester- und Kammermusikwerke, meine zahlreichen Lieder, Klavierkonzerte usw. beachtete.

*) Seiner Wertschätzung für Reinecke hatte Schumann übrigens noch dadurch Ausdruck gegeben, dass er ihm (im Jahre 1850) seine „Vier Klavier-Fugen" (op. 72) widmete.

Die Redaktion.
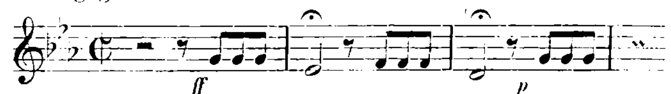


Versuch einer rhythmischen Analyse des ersten Satzes der c moll-Sinfonie von L. v. Beethoven.

Von **Heinrich Hammer.**

Als vor einigen Jahren F. von Weingartners Buch: „Ratschläge für Aufführungen der Sinfonien Beethovens" veröffentlicht wurde, hatte ich die Absicht, das viel Vortreffliches enthaltene Werk einer eingehenden Besprechung zu unterziehen. Durch Mangel an Zeit verhindert, mein Vorhaben damals auszuführen, gibt mir der in No. 6 des „Musikalischen Wochenblattes" vom Jahre 1908 enthaltene Artikel Carl Schröders: „Die rhythmischen Verhältnisse des I. und III. Satzes in Beethovens V. Sinfonie, c moll" willkommene Gelegenheit, einige meiner die betr. Materie behandelnden Aufzeichnungen — in diesem Spezialfalle den I. Satz der genannten Sinfonie angehend — dem verehrl. Leserkreise zu unterbreiten.

Eigenartig finde ich den Standpunkt, welchen vorgenannte Herren dem Anfangstakte des gewaltigen Tonpoems gegenüber einnehmen. Beide gehen von falschen Voraussetzungen aus. Werden wir uns doch einfach ein für alle mal hierüber klar: Dem I. Satz der gewaltigen „Fünften" eignet durchaus kein $^2/_4$ oder gar $^4/_4$ Taktcharakter. Vom Anfang bis zu Ende dieses Satzes pulsiert die schwungvolle Art des Rhythmus, welche nur dem alla breve eignet.
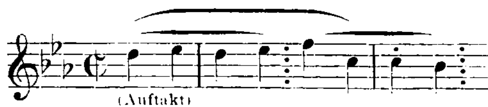
Die Fälle, in denen selbst die grössten Meister sich in der Wahl der Taktart irrten, sind ausserordentlich zahlreich. Auffallend ist die Inkonsequenz, mit welcher uns der in andern Fällen konsequent vorgehende Weingartner überrascht. Erst nimmt er dem zweimaligen $^3/_8$ Notenansturm zu den beiden ersten 𝄐 — gleichsam dem Typmotiv des ganzen Satzes — den Auftaktcharakter, der ihnen unbedingt eignet, und gibt ihn dann den der zweiten 𝄐 folgenden $^3/_8$ Note wieder zurück. Warum nun nicht — ich habe es seit 15 Jahren so gehalten — dem ersten Takt der Sinfonie, um von vornherein ein straffes, einheitlich-präzises Ausführen zu ermöglichen, folgende Gestalt gegeben:
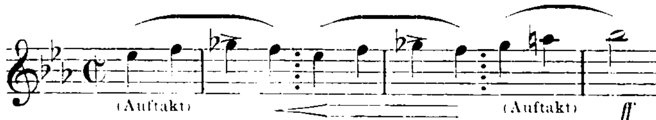


Die Periode des berühmten „Schicksalspfortenklopfens", sichtbar gemacht durch drei gewaltige, hammernde Hiebe stockbewaffneter Taktschläger ist wohl als überwunden zu betrachten.

Ängstliche Pedanten werden ausrufen: „Welch Vermessen! den dritten Takt wegzulassen". Dieses Vorgehen dürfte jedoch umsoweniger zu tadeln sein, als jeder verständige Künstler sicherlich stets die zweite 𝄐 auch ohne die sichtbare Mehrbelastung durch die vorgeschriebene halbe Note — in unserem Falle $^1/_4$ — etwas länger aushalten wird als die erste. — Man stelle doch bitte einmal den Versuch an, der zweiten 𝄐 den von B. vorgeschriebenen Wert zu geben, um sich zu überzeugen, wie ungemein gering der Unterschied der Zeitdauer zwischen beiden ist. — Bei der dritten, fünften und siebenten 𝄐 verfahre ich auf gleiche Weise, d. h. ich denke mir die dazwischen geschobenen Noten als nicht aufgezeichnet und gebe den entsprechenden 𝄐 eine etwas längere Zeitdauer. Nun zeigt sich uns das rhythmische Skelett des Satzes in ausserordentlicher Einfachheit, ohne jedwede „Verzerrung". Nur behalten der 104. Takt vom Anfang und der 113. vom Ende an gerechnet ihre ursprüngliche Gestalt als $1^1/_2$ Takte. Hierdurch wird in ersterem Takte die wuchtige Wirkung des Einsatzes, über dessen Charakter ich Weingartners Ansicht vollkommen teile, eine noch in höherem Grade atemversetzende sein. Leider verzeichnet W. hier wieder das Notenbild und nimmt den drei Achteln wiederum den Auftaktcharakter. Den 116. Takt vom Anfang an gerechnet fasse ich hingegen anders auf als W. Die dynamische Bezeichnung dieses Taktes ist entschieden falsch. Der erste Akkord stellt den auf die Arsis fallenden Phrasenschluss dar und sollte sehr pp austönend gegeben werden. Hierauf folgt dann der $^3/_8$ Noten-Auftakt im gewaltigen Aufbäumen.

Den Periodenbau des umstrittenen Objektes angehend, kann nach meiner Ansicht von sechstaktigen Gliederungen gar keine Rede sein. Alles ist auf die denkbar einfachste Weise meistens auf zwei- wohl selbst auf eintaktige, seltener auf viertaktige Gliederung zurückzuführen. Schröders Phrasierung im neunten Notenbeispiele ist unrichtig. Diese Periode setzt sich, wie klar ersichtlich aus 2 + 2 Takten zusammen:



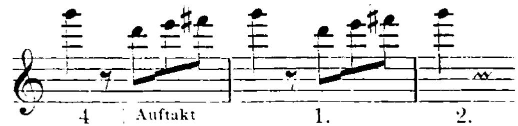
Dasselbe ist der Fall mit dem zehnten Notenbeispiele:
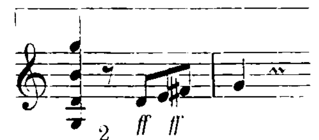


Man sieht in staunenerregender Einfachheit sich die rhythmischen Akzente von selbst richtig ausstellen und ungesund-nichtkünstlerische Behandlung in dieser Gestalt beinahe ausgeschlossen ist.

Dass ein Zusammenfassen von je zwei Takten im ersten Teile des dritten Satzes nicht allein, wie C. Schröder meint, sondern eher nach Weingartners Angabe — bis auf geringfügige Ausnahmen — des ganzen Satzes, die Grundbedingung zur rhythmischen Erkenntnis dieses eigenartigen Tonstückes abgibt und infolgedessen die Notierung desselben im $^6/_4$ Takt erheischt, zeigt aufs neue, wie selbst die grössten Meister des öfteren in der Wahl der Taktarten fehlgriffen. Zu diesem Kapitel liefert Mathis Lussy interessante Beispiele en masse in dem durch die franz. Akademie der Wissenschaften ausgezeichneten Werke: „L'Anacrouse".

Der letzte Takt vor dem Trio ist als alleinstehend — analog der von mir im ersten Satz der Sinfonie zitierten Stellen — aufzufassen. Hieraus folgt, dass ich ein entschiedener Gegner der $^3/_4$ Taktpauseneinschiebung bin. Um keinen Preis möchte ich die ihres unvermittelten Eintrittes halber so drastisch wirkende, derb-humoristische Pointe durch ein poesieentblösstes Verfahren ihrer Eigenart berauben. Die am Schlusse des siebenten, von Schroeder gegebenen Notenbeispieles beliebte Periodeneinteilung dürfte insofern der Korrektur bedürfen, als es sich hier nicht um einen drei, sondern zwei Takte umfassenden Schluss handelt, da das erste g der Violinen in dem von Schroeder mit 1 bezeichneten Takte den auslautenden Phrasenschluss bildet, alse mit den vorhergehenden drei Takten als eine vier- resp. zweitaktige Periode aufzufassen ist, infolgedessen der rechthaberische, trotzig-kurze Nachschluss nur zwei Takte resp. einen Takt — umfasst:



Die vier Noten in der 2:
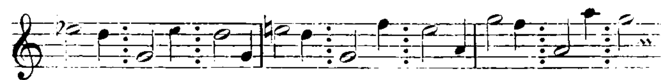


d, e, fis, g, dürften wiederum als alleinstehend aufgefasst werden müssen.

Eine Verbindung dieses rechthaberischen, das letzte Wort für sich beanspruchenden Burschen mit den folgenden, stotternd gleichsam Kraft zu neuem Ansturm suchenden, sich mit dem Vorhergehenden in schroffem Gegensatz befindendem Motiv ist absolut ausgeschlossen.

Die letzten 38 Takte des dritten Satzes, vor dem Eintritt des grandiosen Allegro, sind wohl der allgemeinen Auffassung gemäss als zu je drei gruppiert anzusehen.

Wenn man allenfalls dem zunächst auftretenden Hauptmotiv zuliebe noch ein Zusammenfassen von je zwei Takten bis zum 22. Takte vor dem Schlusse gelten lassen kann, erfordert jedoch wohl von hier an schon jedes mit Sinn für Linienführung begabte Auge eine Gruppierung von je drei Takten umsomehr, als es eine kräftige Stütze in dem mit Sinn für gesunden Rhythmus begabtem Ohr finden wird. Das Notenbild wäre also folgendermassen zu gestalten:



Der letzte Takt vor dem Allegro ist wiederum als alleinstehend, quasi dem ＜ eine grössere Ausdehnung verleihend, aufzufassen. Des weiteren spielt sich alles von selbst, abgesehen von einigen Druckfehlern, die Phrasierung angehend. Über diese letztere wäre, angehend alle neun Sinfonien, noch bedeutend mehr zu sagen, als bereits über dies Thema veröffentlicht worden ist, und es würde sicher eine der dankbarsten Aufgaben eines hervorragenden Verlagshauses sein können, alle offen zutage liegenden Fehler in wissenschaftlicher Erkenntnis und Zugrundelage weitgehender künstlerischer Erfahrung beseitigen zu lassen.



Angelo Neumann †.

Von **Ludwig Frankenstein.**

Immer kleiner wird die Zahl derer, die noch die grossen Zeiten der 80er Jahre mitgemacht haben, in denen die Kunst Richard Wagners sich immer mehr Geltung zu verschaffen wusste, und welche an der Ausbreitung des mit dem Meister eng verknüpften musikalischen Fortschritts mitgewirkt und das ihrige dazu beigetragen haben, ihm Anerkennung zu verschaffen und ihm zum allmählichen Siege zu verhelfen. Nun ist auch er dahingegangen, dessen Tätigkeit von jeher ein selbstloses Einsetzen für die wahre, hehre Kunst gewesen ist. Angelo Neumann starb am 20. Dezember 1910 an den Folgen einer Erkältung.

1838 geboren, war Neumann ursprünglich zum Kaufmann bestimmt und hatte sich auch kurze Zeit diesem Berufe gewidmet, aber der Drang zur Bühne war doch stärker. Er liess sich von Stilke-Sessi zum Sänger ausbilden und wurde 1859, erst 21 Jahre alt, als lyrischer Tenor an das Stadttheater zu Cöln engagiert. Diese Stellung hatte der Künstler jedoch nie angetreten. Denn bald nach seinem Engagement brannte das Theater ab. Der Künstler war nun der Reihe nach in Krakau, Oedenburg, Pressburg, Danzig und von 1862—1876 an der Wiener Hofoper tätig. In letzterem Jahre übernahm Dr. August Förster das Leipziger Stadttheater, und dieser wählte auf Empfehlung Dingelstedts Neumann, da er selbst doch nur aus dem Schauspielerberufe hervorgegangen war, zu seinem Operndirektor. Diese Wahl sollte sich in der Folgezeit als eine sehr glückliche erweisen, denn mit Leipzig begann der Ruhm Angelo Neumanns als Theaterdirektor. Trotz vieler Widerwärtigkeiten und trotz dem Entgegentreten sogenannter „Theaterfreunde“ setzte er die Aufführung des „Ringes“ durch und erzielte damit ungeahnte Erfolge. Er wusste den Meister zu bewegen, ihm für ein von ihm beabsichtigtes „fliegendes Wagnertheater“ den „Ring“ zu überlassen und reiste mit einem erstklassigen Ensemble fast durch ganz Europa, sich damit eine Stelle in den ersten Reihen der Theaterdirektoren verschaffend. Sein Ruf war ein so bedeutender geworden, dass ihm jedes Theater offen gestanden hätte. 1882 übernahm Neumann das Stadttheater in Bremen, das er bis 1885 leitete. In diesem Jahre trat er dann an die Spitze des Deutschen Landestheaters in Prag.

Was Neumann in 25 Jahren in Prag geschaffen und geleistet hat, bildet ein eigenes Blatt in der deutschen Theatergeschichte. Unvergänglich ist sein Name mit diesem Theater verknüpft, das er zu einem der ersten zu machen verstanden hat. Ein Feind der Operette, liess er diese in seinem Theater garnicht aufkommen, veranstaltete aber Aufführungen der Werke Wagners, Mozarts, Verdis, Glucks, Lortzings, des „Fidelio“, veranstaltete als erster die jährlichen Maifestspiele, die von hier ihren Ausgang genommen und sich allmählich überall eingebürgert haben, und zu denen er ganze Ensembles anderer Theater nach Prag kommen liess, veranstaltete mustergültige Aufführungen der Werke Goethes, Schillers, Lessings, Hebbels, Anzengrubers usw. Er hatte ein scharfes Auge für junge Talente, und so mancher Künstler, der nachher zu grossem Ansehen und Ruhm gelangt ist, hat von Prag seinen Ausgang genommen,

Für das vergangene Jahr war Neumann noch eine Wagnertournee durch Amerika angeboten worden, die Verhandlungen hatten sich jedoch zerschlagen. In letzter Zeit aber war sein Name wieder in aller Munde gewesen, als ihm, dem 72jährigen, die Leitung der für Berlin geplanten Grossen Oper übertragen werden sollte.

Rundschau.

Oper.

Berlin.

„Das vergessene Ich“.

Komische Oper in zwei Aufzügen. Dichtung von Richard Schott (mit Benutzung Geibelscher Motive).
Musik von Waldemar Wendland.
Uraufführung in der Komischen Oper am 22. Dez. 1910.

Es hat sich wieder einmal deutlich erwiesen, dass die kommenden Männer durchaus nicht erst in der Reichshauptstadt ihre eigentliche Kunst-Feuertaufe zu erhalten brauchen, um als „Namen“ angesprochen zu werden. Man ward auf Waldemar Wendland bereits aufmerksam, als seine Oper „Das Felleisen“ in Magdeburg mit Erfolg aufgeführt wurde, und nun hinkt man in Berlin mit der Anerkennung dieses Tondichters nach; auf diese betrübliche, aber höchst charakteristische Tatsache muss gerade von der Berliner Kritik aufs nachdrücklichste hingewiesen werden, damit man verstehe, warum ein Mann wie Gregor sich nicht in der Reichs-, aber nicht Kunsthauptstadt Deutschlands halten konnte! Ob wir wohl nach seinem Weggang von der Komischen Oper eine so ausgeglichene Aufführung erleben werden, wie sie der feinkomischen Oper „Das vergessene Ich“ zu Teil ward.

Es ist eine hübsche, und vor allen Dingen endlich einmal nicht die übliche konventionelle Opéra-comique-Idee, auf der sich die Handlung des Librettos aufbaut. Fast etwas Spukhaft-Groteskes im E. T. A. Hoffmannschem Sinne wohnt der Gestalt des alten Sonderlings, des Bildschnitzers Rümelin inne, der so zerstreut und vergesslich ist, dass er, hat er erst einmal einen Tropfen zu viel getrunken, sogar an seine eigene wohlbeleibte Person vergisst und sich von übermütigen Malern und Bohémiens einreden lässt, er sei der (in Wahrheit auf eine Tournée gereiste) Komponist Friedrich Schmitz. In diesen Fastnachtsscherz (die Handlung spielt im Jahre 1810 in einer rheinischen Stadt) werden sämtliche beteiligten Personen, der Bildhauer Schmitz, sein lüsternes Mündel Josephine, dessen Eheabsichten mit dem Baumeister Heinrich auf Schwierigkeiten stossen, eingeweiht, und der Librettist hat es mit einem nicht alltäglichen Geschick verstanden, die Handlung zu spannenden Momenten, die durch heitere Episoden im Stile der „Bilder aus der guten alten Zeit“ unterbrochen werden, zuzuspitzen und in geistvoller Weise zu lösen. Wenn auch der zweite Akt dem ersten an Schlagkraft und Witz nicht gleichkommt, so enthält auch er nicht die übliche larmoyante Verwicklung. Der Komponist Waldemar Wendland hat selbstredend seinen Wagner nicht nur fleißig studiert, sondern auch hie und da meister-singerlich kopiert, aber in einer so glücklichen, ich möchte sagen naiven Weise, dass man ihm darum nicht böse sein kann. Es liegt in seiner Musik ein natürlicher, angeborener Sinn für Humor und instrumentalen Witz, und zugleich scheut er nicht vor einer guten, bürgerlichen Trivialität im Melodischen zurück; jedoch weiss er die Themen stets vornehm umzubilden und kontrapunktisch zu umkleiden; schade nur, dass seine Harmonik etwas gleichförmig und seine Motivdurchführung zu aphoristisch ist, so dass man hie und da die Mosaikarbeit des Schaffens ein wenig spürt, jedoch wird der natürliche Fluss der Musik dadurch nicht gehemmt. Der Komponist wird sicher noch seine eigene Note finden, wenn er sich erst ganz frei geschrieben hat. An dem tüchtigen Kapellmeister Selmar Meyrowitz hatten die Autoren einen ebenso energischen Förderer und Führer ihrer Sache, wie sie an den Interpreten, zumal an dem genialen Mantler als sich selbst vergessendes Ich und an der scharmanten Hertha Stolzenberg als Lisette eifrige Mitstreiter für den Sieg hatten. Die Regie führte der treffliche Maximilian Moris.

Dr. Arthur Neisser.

Braunschweig.

Noch vor Jahresschluss traf das gesamte hiesige Musikleben durch die Entlassung des Hofkapellmeisters Riedel ein

Schlag, der in der Bevölkerung noch lange nachzittern wird, denn der beliebte Künstler hat sich in 33jähriger hiesiger erfolgreicher Wirksamkeit die grössten Verdienste nicht nur um die Oper, sondern auch um die verschiedensten Zweige der Tonkunst erworben. Er ist die Seele des „Vereins für Kammermusik", dirigiert die „Br. Liedertafel", erfreut sich als Pianist, namentlich als Begleiter und Lehrer in weiten Kreisen eines guten Rufes. Kein Wunder, dass sich das gebildete Publikum auflehnte gegen die Verfügung, dass von kommender Saison ab über die Stellung eines Hofkapellmeisters und Vorstandes der Hofkapelle anderweitig verfügt sei, und dass die Entlassung, wenn dies der Form halber angenehm erschiene, baldigst eingereicht werden müsse. Als tags darauf Beethovens 140. Geburtstag durch „Fidelio" gefeiert werden sollte und die grosse Ouvertüre (Cdur) verklungen war, verhinderte das vollbesetzte Haus den Anfang der Vorstellung durch lärmende Kundgebungen für den Dirigenten, die sich auch nach dem 2. Finale wiederholten, bis der Gefeierte mit den beiden Hauptdarstellern, Frl. Englerth und Herrn Hagen an der Rampe erschien. Der eiserne Vorhang machte dem Nachspiel ein Ende. Am nächsten Abend gelegentlich des 2. Abonnementskonzertes der Hofkapelle erhielt Riedel Blumen und Lorbeeren, wurde nach jeder Nummer, besonders nach einigen Dankesworten durch stürmische Zurufe geehrt, die sich auf der Strasse noch lauter fortsetzen. Seitdem dirigierte er nicht wieder, ebenso soll die Sängerin, die mit ihm einen Prozess führte, den der Herzog-Regent einige Tage vor dem Termin aber aufhob, einstweilen nicht auftreten, weil sich dann die Szenen im entgegengesetzten Sinne jedenfalls wiederholen würden. Zu der erledigten Stelle sind schon zahlreiche Meldungen eingelaufen. Dass von einem harmonischen erfolgreichen Wirken unter solchen Verhältnissen keine Rede sein kann, ist klar. Am meisten leidet unter den Unstimmigkeiten die letzte Neuheit „Ingwelde" v. M. Schillings, die infolge tüchtiger Leistungen von Frl. Englerth, Herrn Hagen, Spies, Jellouschegg, Favre und Gros vorzügliche Wiedergabe fand. Der Komponist, der sein Erscheinen fest zugesagt hatte, kam nicht. „Der Freischütz" wurde bis auf 2 kleine Rollen (Kilian und Kuno) folgendermassen neubesetzt: Frau Elb (Agathe), Frl. May (Ännchen), die Herrn Favre (Max), Jellouschegg (Kaspar), Gros (Ottokar) und Spies (Eremit); in dieser Verjüngung erzielte er grossen Erfolg. Die Weihnachtszeit wurde durch das Märchen „Der Wunschpeter" v. P. Diedicke, Musik vom hiesigen Hofmusikdirektor M. Clarus, künstlerisch vorbereitet und gefeiert. Das Werk erhebt sich hoch über die gewöhnliche für Kinder berechnete Ware, es kann allen Bühnen aufrichtig empfohlen werden, der Besuch steigerte sich fortwährend.

Als Neuheit wurde zur Uraufführung erworben „Till Eulenspiegel" v. Otto Rüder, unser Komponist Prof. Dr. Hans Sommer hat soeben die Oper „Der Waldschratt" vollendet, die nach einem flüchtigen Blick in den Klavierauszug viel Gutes verspricht.

Ernst Stier.

Budapest.

„György barát" (Frater Georg).

Musikdrama in 3 Aufzügen. Text von Victor Tardos. Musik von Ferdinand Rékai.
Uraufführung im kgl. ung. Opernhause am 12. November 1910.

Wir sehen mit Vorliebe unsere historischen Gestalten auf der Bühne. Dieser Vorliebe sind die meisten historischen Schauspiele, Tragödien zu verdanken. Tardos schrieb ein preisgekröntes Drama unter obigem Titel und arbeitete dann dasselbe zum Textbuch eines Musikdramas um. Frater Georg ist bekanntlich Martinuzzi, der genialste ungarische Staatsmann des XVI. Jahrhunderts, der vom schlichten Mönch alle Stufen der kirchlichen Hierarchie erklomm und den Kardinalshut vom Papst erhielt. Das Textbuch ist sehr gut, da alles in und um Georg geschieht, er ist das fortwährend rührende Element der Handlungen. Entschieden muss man die Geschichte Ungarns im XVI. Jahrhundert gut kennen, um das Stück in allen seinen Nuancen richtig würdigen zu können Ja den Hauch, die Seele des Jahrhunderts muss man kennen, um das Warum? die Triebfedern der Geschehnisse besser zu verstehen. Martinuzzi war die Verkörperung jener Idee, dass der ungarische Thron keinem Fremden zufalle. Er kämpfte mit übermenschlicher Energie und bewunderungswürdiger Genialität, um den Thron dem kleinen Sohne des verstorbenen Königs Johann zu sichern. Gegen Westen wie gegen Osten behauptete er sich lange Jahre hindurch, bis dann der kaiserliche Bevollmächtigte Castaldo ihn meuchlings im Jahre 1551 ermorden liess.

Nach einem kurzen stimmungsvollen Vorspiel sehen wir im I. Akte die Königin-Mutter Isabella mit dem Hofstaat auf den Knien um Genesung des kranken Königssohnes gen Himmel flehend. Alles entfernt sich, nur die Wärterinnen und Frangepán (erdichtete Figur) die Liebe der Königin, bleiben zurück. Isabella fleht Frangepán an, das Leben Frater Georgs — der ihm, seiner Leidenschaft, im Weg steht — zu schonen, da nur das Gebet dieses gehassten, aber wahren Priesters das Leben ihres kleinen Sohnes retten kann. Frangepán beschwört ihr zu folgen und zieht fort. Eintritt Georgs mit dem Arzt und seinem Sekretär, einem Mönch, den er mit einem Brief, trotz Flehen und Protesten, an den Sultan schickt. Dies soll die Politik des Fraters kennzeichnen, der den Kaiser mit dem Sultan in Streit bringt, um inzwischen selbst (d. h. das Land) verschont zu bleiben. Gebet des Fraters um die Genesung seines Lieblings, den der sterbende Vater ihm anvertraute, Chor der Engel verkünden das Erhören seiner Bitte. Eintritt Frangepáns, der trotz des Schwures den mitgebrachten Meuchelmörder, den Frater, zu erdolchen heisst, er wird aber durch diesen im letzten Augenblick bemerkt, und mit der Mahnung „Sei still, der König schläft" erfasst Georg seinen Angreifer bei der Gurgel und sticht ihn mit dem entrissenen Dolche nieder. Bei Durchsuchung des Toten findet er einen kompromittierenden Brief der Königin, lässt den Hofstaat rufen und zwingt die Königin einen Eid nachzusprechen, in welchem sie verspricht, nicht gegen Frater Georg zu handeln, da er nur das Wohl ihres Kindes will. — Bestürzung der Herren, die ihn mit Vorwürfen überhäufen, dass er mit dem Türken Freundschaft schliesst. Als Antwort zeigt er durch das Fenster die gegen die Festung ziehenden kaiserlichen Truppen. Umwandlung der Stimmung, Auszug zum Kampfe. Der Frater bleibt zurück und sinkt auf den Betschemel. Bald hört man Kampfestoben, die Königin, trotz ihres Hasses sucht mit dem Kinde neben Frater Georg Schutz und Schirm.

Der II. Aufzug als Gegensatz zum düsteren ersten, fängt sehr freudig an. Die kaiserlichen Truppen sind verjagt, der kleine König gesund, Ursache genug um lustig zu sein. Doch Dallos (Typus eines fahrenden Sängers, Troubadours) ist eben nicht entzückt von der Türkenfreundschaft und singt sein sarkastisches Liedchen. Dem folgt ein meiner Ansicht nach, gänzlich überflüssiges Ballett. Eintritt der Königin mit Frangepán, Duett. Der Frater erscheint und verkündet des Sultans Wunsch: sein Protegé, der kleine König, soll ihm gezeigt werden. Trotz allen Widerspruch zieht er mit dem Kinde ab, und nur die Königin mit Frangepán bleibt zurück; alsbald folgt eine schwüle, stürmisch leidenschaftliche Liebesszene. Rückkehr des Königs unter allgemeinem Jubel. Doch inzwischen kamen soviel Türken in die Festung, dass sie unbemerkt die Herren wurden. Des Muezzins Gesang ertönt. Allgemeine Bestürzung; allein der Frater verliert nicht das Selbstvertrauen und auf den Vorwurf, Ofen sei gefallen, antwortet er: Doch es lebt der König. Der III. Akt hat zwei Bilder. Im ersten sehen wir den zum Jüngling herangewachsenen König, der lüstern und oberflächlich, von seiner Mutter beeinflusst, den Frater beschimpft, doch dieser verzeiht. Ankunft der Gesandten des Kaisers, des Sultans und des Papstes. Jeder bekommt vom Frater Versicherungen der Anhänglichkeit und Freundschaft. Nach Erscheinen der Königin (die im Vorübergehen den kaiserlichen Gesandten die Vernichtung des Fraters aufs Herz legt) und des jungen Königs, krönt der Frater in Anwesenheit aller den Jüngling mit der Stefanskrone. Der König und die Königin Mutter werden durch den Frater vor den kaiserlichen Truppen gerettet. — Verwandlung: der Frater verabschiedet sich vor der Tür eines geheimen Korridors vom König und der Mutter, die weinend gesteht, dass sie der Frater nie verstanden, sie bittet ihn um Verzeihung, dann flüchten beide. Der Frater will zu Bette gehen, entledigt sich seines Panzerhemdes, hat Todesahnungen. Im Abendgebet stört ihn ein Bote, Castaldos mit einem Brief; während er diesen liest, erdolcht ihn rücklings der Bote, Söldner stürzen herein und feuern ihre Flinten ab. Des Sterbenden letzte Worte auf die versteckte Krone deutend: Sie sei dem Könige.

Zu diesem Textbuche schrieb Rékai eine wuchtige, lebensvolle Musik. Rékai kennen wir schon von einer früheren Oper „Nagyidai czigányok" und mehreren Orchesterstücken, worin er sich als ausgezeichnet geschulter Musiker, glänzender Instrumentator zeigt. In diesem seinem Werke wandelt er auf musikdramatischem Gebiet, ohne aber Epigone zu werden; wir möchten sagen, er arbeitet mit Themen, nicht mit Leitmotiven. Drei Hauptthemen sind sofort zu erkennen, das Thema Frater Georgs, das des nationalen Zieles wegen Hymnen-Thema genannt, endlich jenes des Gebets. Selbstredend sind noch eine Unzahl weniger wichtiger Themen, Motive. Ganz besonders sei die ausgezeichnete Textdeklamation hervorgehoben, der ungarische Hauch, der das ganze Werk durchzieht. Die Originalität der Erfindung ist

ein recht erfreuliches Zeichen der kompositorischen Gabe H. Rékais. Ganz kurze Reminiszenzen aus seiner ersten Oper, einige Anklänge an Erkelsche Rhythmengestaltungen — bürgen eben dafür, dass der Autor immer auf heimischen Auen wandert. Die Besetzung war eine sehr gute, lauter junge Kräfte, voll Ambition, Frische und Klang. Die den Sänger sehr in Anspruch nehmende Titelrolle sang und spielte ausgezeichnet Herr Szemere, Herr Székelyhidy sang die Partie des Frangepán und Frl. Ilona Dömötör jene der Königinmutter Isabella. Der klare, warme Ton dieser ausgezeichneten Künstlerin kam besonders in der grossen Liebesszene zur vollen Geltung. Die übrigen Rollen sind von kleiner Bedeutung, doch waren sie sehr gut vertreten. H. Venczell sang lobenswert die Rolle des Paters, H. Rózsa erntete lebhaften Beifall mit dem satirischen Trinklied im II. Akt. Am Dirigentenpult sass der Autor, der sich auch als Kapellmeister sehr gut bewährte. Trotzdem bei uns das nemo propheta in patria sua arg wütet, wurde Rékais Werk — wenn auch nicht in dem wohlverdienten Masse, doch — lebhaft begrüsst und der Autor recht oft gerufen. Wir wollen hoffen, dass „Frater Georg" ständig am Repertoire bleibt.

C. von Isoz.

Dresden.

Unsere Hofoper stand im Zeichen der Gastspiele, der freundschaftlichen und der amtlichen (Engagementsgastspiele). Nehmen wir das Schlimmere zuerst. Da der treffliche und als Darsteller immer noch unerreichte Kammersänger Carl Scheidemantel in Pension gehen und sich von 1911 ab nur noch der gesangspädagogischen Tätigkeit widmen will, wozu ihn ein beträchtliches Wissen und grosse Erfahrung vorzüglich befähigen, so ging man auf die Suche nach einem neuen Bariton. Wir behalten zwar gottlob Herrn Perron noch und bekommen bald Herrn Soomer, besitzen auch noch unsern verlässlichen Herrn Plaschke und ein paar gute zweite Kräfte im Baritonfach, aber man fürchtet wohl, trotzdem nicht damit auszukommen, und so liess man denn Herrn Desider Zádor von der Komischen Oper in Berlin zweckvoll erscheinen. Von diesem Sänger, der ein guter Alberich sein soll, hat man ja mannigfach gehört; er gab bei uns den Belamy im „Glöckchen des Eremiten", zeigte gewandtes Benehmen, Geschmack und Gesangsroutine und ward unter glänzenden Bedingungen engagiert. Sehr grosse Hoffnungen setze ich auf sein Wirken freilich nicht, denn (man hält dies eigentlich kaum für möglich) wer in der Abtschen Einlage „Soldatenart" die schönen hohen Fermaten, auf die ein guter Spielbariton sich den ganzen Tag freut, umgeht, der gibt untrüglich ein Armutszeugnis ab, dass er sie stimmlich nicht mehr gut herausbringt. Der Leipziger Kase ist in dieser Partie ungleich besser. Dann kam vom Stadttheater in Aachen eine kleine ausländische Sängerin, Lilli Walleni, und sang auf ein erstes Fach als Elisabeth („Tannhäuser"), Aïda, Sieglinde. Die Gastin hat für Aachen ohne Zweifel bedeutende Mittel und gutes Darstellungstalent; für unser grosses Haus reichte die Stimme aber nicht aus, die, und das kann einen zur prinzipiellen Ablehnung bewegen, mit einem grauslichen Tremolo behaftet ist. Die Sieglinde war einer Forti gegenüber, die früher gastierte, ganz matt. Zu einem Engagement konnte daher nicht geraten werden. — Unter die freundschaftlichen Gastspiele gehörten die des Herrn Fritz Vogelstrom aus Mannheim, der ja bald ganz der unsrige sein wird. Er gab den Radamès („Aïda"), Pedro („Tiefland") und Hoffmann, alle drei gesanglich gut, teilweise glänzend. Herr Sommer von der Berliner Hofoper half einmal in der „Salome" als Herodes aus, den er als einen ziemlich unmusikalischen, heiser krächzenden Juden hinstellte, Herr William Miller von der Wiener Hofoper sang vertretungsweise, aber recht mässig, den Walter Stolzing. Wilhelm Herold aus Kopenhagen brachte reifste Menschendarstellungskunst und hohe künstlerische Kultur mit als Bajazzo, Turiddu, Pedro, Don José und ward vom König mit dem Ritterkreuz 1. Klasse des Albrechtsordens ausgezeichnet. „Hänsel und Gretel" geht bei uns jetzt mehrmals zu ermässigten Preisen in Szene, aber in einer Neubesetzung, die nur teilweise genügen kann. Für Leipziger Leser ist noch bemerkenswert, dass Fräulein Magdalene Seebe, die einst in Leipzig gefeierte, aufs neue mit sehr günstigen Bedingungen für mehrere Jahre unserer Hofoper verpflichtet ward und einen sogen. Pensionsvertrag erhalten hat. Die Sängerin ist darob herzlich zu beglückwünschen. Nächstens kommt Bittners „Musikant" bei uns heraus, und Straussens „Rosenkavalier" geht nun endgültig am 26. Januar bei 4—5fach erhöhten Preisen in Ur-Szene.

Dr. Georg Kaiser.

Mannheim.

Die Oper des altehrwürdigen Hoftheaters nahm in den paar ersten Monaten der neuen Spielzeit einen kräftigen Aufschwung. Der neue Intendant Professor Gregori, wusste das Repertoire interessant und vielseitig zu gestalten, und die beiden Kapellmeister Arthur Bodanzky und Felix Lederer leisteten gediegene und eminent künstlerische Arbeit. Grossen Erfolg hatte die Novität „Der Musikant" von Julius Bittner, ein humorvolles Werk mit charakteristischer Musik, die namentlich das Milieu der in der Schenke zechenden und sumpfenden Bauern vortrefflich illustriert, im übrigen originell und witzig ist. Einen glatten Durchfall erlebte Lehárs bombastisch aufgeputzte Operette „Zigeunerliebe". In letzter Zeit ist der Spielplan eintöniger geworden, es kam nichts neues heraus als „Rheingold" und „Walküre", beide neu einstudiert und neu inszeniert. Die Familie Lanz stiftete die Ausstattungskosten für die vier Ringdramen und die beiden ersten davon durften sich nicht nur sehen, sondern auch hören lassen. Arthur Bodanzky brachte mit dem Orchester eine Glanzleistung zustande und auf der Bühne enttäuschte nur (wie auch in verschiedenen anderen Opern) Betty Schubert, die von Leipzig hierher kam und in den Ferien infolge einer Kur auch einen Teil ihres stimmlichen Fonds eingebüsst hat. Auch die Aufführungen von „Fidelio", „Figaros Hochzeit", „Holländer" u. a. hatten unter dieser unzureichenden Besetzung des hochdramatischen Faches empfindlich zu leiden. Von den übrigen neuen Kräften der Oper ist vor allem der Tenorbuffo Max Felmy zu nennen.

K. Eschmann.

Nürnberg.

Die Nürnberger Theaterverhältnisse sind nicht geebnet: der neu engagierte Heldentenor Tosta (früher in Altenburg) ist nach seinem ersten Auftreten erkrankt und ein Ersatz noch nicht gefunden. Der lyrische Tenor Schubert hat einige seiner Rollen übernommen und recht gut gegeben. Neu sind der Tenorbuffo, Hr. Passy-Cornet (früher Mainz), eine recht tüchtige Kraft, der Bassbuffo, Hr. Höttges, der als Falstaff eine recht gute Leistung bot, aber für den König Heinrich in „Lohengrin" nicht geeignet ist, die Altistin Fr. B. Grimm mit sympathischer, aber schwacher Stimme und die Koloratur-Soubrette, Frl. Rödiger, mit sehr guter Schulung. Dazu kommen unsere alten trefflichen Stützen Auguste Gerstorfer und Dr. Gruder-Guntram. Aber ein rechtes Ensemble ist noch nicht gewonnen, und fast jede Woche braucht man einen Gast. Der Besuch ist daher auch ein recht mässiger (vielleicht auch infolge der neu eingeführten Billetsteuer). Um ihn zu heben, hat die Direktion einen Lortzing-Zyklus veranstaltet. Neu inszeniert und einstudiert wurde „Lohengrin" mit einer unzulänglichen Elsa, und als Novität erschien „Das süsse Gift" von Alb. Gorter, dem Mainzer Theaterkapellmeister, der selbst dirigierte und recht viel Beifall fand.

Prof. Dr. Armin Seidl.

Konzerte.

Annaberg (Erzgeb.).

Der Konzertverein Phönix veranstaltete am 7. Dezember v. Js. einen Kammermusikabend. Frau Alice Kayser (Klav.), Frau Nina Gober-Velden (Violoncello), die Herren Johannes Velden (Violine), Werner Georgy (Viola) und Max Skibicki (Kontrabass) von der „Neuen Berliner Kammermusikvereinigung" waren dafür gewonnen worden. Auf dem Programm standen ein seltener gehörtes Quintett in Esdur op. 87 von Hummel und das Forellenquintett op. 114 von Fr. Schubert. Die Künstler liessen diesen Werken eine liebevolle, verständnisinnige Ausführung zuteil werden. Beide Werke erstanden in Klangschönheit und Wohllaut. Die beiden Damen des Ensembles glänzten als Solistinnen. Frau Nina Gober-Velden spielte die Gdur-Suite für Violoncello allein von J. Seb. Bach in stilvoller Weise. Frau Alice Kayser begeisterte die Zuhörer durch den feinsinnigen Vortrag zweier Nippsachen von Mozart (Romanze und Gigue für Klavier) zu solchem Beifall, dass sich die Künstlerin zu einer Zugabe (Gavotte von Gluck in Brahmsscher Bearbeitung) verstehen musste.

C. Friedrich.

Berlin.

Am 19. Dezember fand das fünfte Philharmonische Konzert unter Arthur Nikischs Leitung statt. Zum ersten Mal in diesen Konzerten wirkte als Solist der Geiger Karl

Klingler mit. Er spielte das Violinkonzert von Beethoven mit Geschmack und grossem violintechnischem Können, schädigte aber den Eindruck seiner Leistung ein wenig durch vornehmlich im ersten Satz wahrnehmbare Temposchleppungen, die dem Charakter des Werkes und den vom Komponisten vorgeschriebenen Zeitmassen nicht immer entsprechen. Trotzdem errang sich Herr Klingler einen grossen, im allgemeinen auch wohlverdienten Erfolg. Ausgezeichnet gab Nikisch die das Klavierkonzert einleitende D dur-Suite von Bach; das herrliche Stück sollte öfters zu hören sein. Den Beschluss bildete Brahms kraftvolle „Erste“.

Der fünfte Sinfonieabend der Königlichen Kapelle (Opernhaus 20. Dez.) begann mit Richard Strauss' „Macbeth“, dem Berlioz' Sinfonie fantastique und Beethovens achte Sinfonie folgten. Rich. Strauss' Tondichtung erklang in diesen Konzerten zum ersten Mal. Der Erfindung und seinem inneren Gehalt nach zählt das Werk wohl kaum zu den hervorragendsten Schöpfungen des Komponisten. Selbst die Instrumentation ist nicht durchgehend auf gewohnter Höhe. Immerhin gibt es sich frisch und charakteristisch in den einzelnen Abschnitten, so dass es in der vortrefflichen Ausführung, die ihm Dirigent und Orchester angedeihen liessen, wohl zu interessieren imstande war. Die Wiedergabe der „Fantastique“ ist bekanntlich eine Glanzleistung unserer Hofkapelle, und aufs neue erstaunlich, zugleich ergötzlich war es, wie lebendig diese Stimmungs- und Charakterbilder aufgefasst, mit welcher technischen Sorgfalt und Virtuosität sie ausgeführt wurden. Namentlich mit dem „Hexensabbath“ — einem in Zeichnung und Farbe genialen Stück, für das ich manches grössere Werk von Berlioz hingeben würde — stellten Dirigent und Orchester sich ins hellste Licht. Das Publikum nahm das Werk mit lautem, anhaltendem Beifall auf. Auch die achte Symphonie erfuhr eine in Bezug auf Klangschönheit, geistvolle, warm und natürlich empfundene Auffassung und unvergleichliche Ausführung.

Die Singakademie unter Georg Schumann führte auch in diesem Jahre kurz vor dem Christfest (22. Dezember) Bachs „Weihnachts-Oratorium“ vor zweimal ausverkauftem Saale auf. Chor und Orchester (Philharmonisches Orchester) leisteten Ausgezeichnetes. Unter den Solisten zeichneten sich Meta Dierich-Geyer im Sopran und George A. Walter im Tenor durch Stilsicherheit aus; der Alt war durch Tilly Koenen, der Bass durch Herrn Sidney Biden vertreten.

Im Beethovensaal veranstaltete am 15. Dezember der Pianist Arthur Schattuck ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester unter Herrn Dr. Kunwalds Leitung. Auf seinem Programm standen die Klavierkonzerte fis moll (No. 1) von Rachmaninow und Es dur (No. 3) von Saint-Saëns. Mit einer vorzüglich gebildeten, sorgfältig ausgeglichenen Technik verbindet er elastischen, mannigfacher Nüancierung fähigen Anschlag, stark ausgeprägtes rhythmisches Gefühl und gute geistige Beherrschung des Stoffes. Eine imponierende Leistung bot der Konzertgeber namentlich mit der Wiedergabe des Rachmaninowschen Konzerts, die in ihrer vornehm künstlerischen Auffassung eine im besten Sinne des Wortes virtuose zu nennen war.

Fräulein Janina Familier konzertierte am 17. Dez. im Blüthnersaal mit dem Blüthner-Orchester. Tschaikowskys Klavierkonzert in b moll, das Beethovensche in G dur und das zweite in g moll von Saint-Saëns bildeten ihr Programm. Die jugendliche Pianistin zeigte sich technisch sehr weit vorgeschritten, nur fehlt noch die letzte Sicherheit, die das öffentliche Auftreten erheischt. Der Vortrag ist gut angelegt, doch ohne persönliche Note. Das Blüthner-Orchester begleitete unter Herrn Edmund v. Strauss' Leitung aufmerksam und anschmiegsam. Adolph Schultze.

Herr Kurt Hennig fühlte sich veranlasst, am 16. Dez. im Klindworth-Scharwenka-Saal einen Kompositions-Abend zu geben. Aus welchem Grunde, ist nicht recht verständlich; denn seine Schreibweise ist so physiognomielos und langweilig, dass der Hörer bereits nach einigen Minuten ermüdet ist. Hennig ist keine lyrische Natur. Das zeigt schon die Wahl seiner Liedertexte; er bevorzugt die Reimereien harmloser Kleinbürger der Poesie. Die Musik, die er zu diesen Gedichten macht, ist gleich unbedeutend. Die Lieder haben keine Form und wenig Erfindung; wir treffen auf falsche Deklamationen und in der Begleitung auf Tonmalereien, die einer gottseidank längst überwundenen Epoche angehören. Die Interpretinnen der Lieder, Frau Hentschel-Schesmer und Frl. Elsa Gregory, vermochten ernsten Ansprüchen nicht zu genügen. Zwei Stücke für Harmonium, die Herr Paul Schmidt gewandt spielte, zeigten zwar, dass der Komponist auf dem Instrument Bescheid weiss. Aber von Talent war auch darin leider nichts zu verspüren.

J. W. Otto Voss, der am gleichen Abend im Blüthner-Saal konzertierte, will an sechs Abenden die Klavier-Literatur in ihrer historischen Entwicklung von Beethoven bis Brahms zeigen. Der dritte Abend war Schumann gewidmet. Der Künstler, der gut disponiert war, und dem anscheinend Schumann besonders liegt, erspielte sich einen grossen Erfolg. Sein gesangvoller Anschlag, seine elegante Technik und sein gesundes Empfinden machten den „Carnaval“ zu einem Genuss. Mit dem Pianisten Hans Hautz aus Mannheim zusammen spielte er Schumanns „Andante und Variationen“ für zwei Klaviere. Es war ein klangschönes Musizieren, an dem man seine helle Freude haben konnte.

Elena Gerhardt sang am 17. Dez. im Beethoven-Saal Lieder von Schubert, Brahms und Wolf unter der wundervollen Begleitung von Professor Arthur Nikisch. Das zahlreiche, enthusiasmierte Publikum zeichnete beide Künstler durch stürmischen Beifall aus. Der innige Vortrag und das prächtige Organ der Sängerin nehmen von Anfang an gefangen. Ausserordentlich wirksam war das lebhafte Tempo in Schuberts „Wohin?“ Geradezu faszinierend wusste sie die „Romanze aus Rosamunde“ und den „Erlkönig“ zu gestalten. Dass ihr auch für die Lieder von Brahms und Wolf der „eigene Ton“ zur Verfügung stand, braucht wohl nicht erst besonders erwähnt zu werden.

Ein italienischer Pianist Alfredo Oswald stellte sich am 20. Dez. im Bechstein-Saal vor. Sein Spiel liess kalt. Er besitzt wohl Technik, jedoch wenig Empfinden für Anschlags-Nuancierung. Die Wiedergabe einiger altitalienischer Klavierkompositionen von G. Frescobaldi, M. Rossi und D. Scarlatti konnte man sich gefallen lassen. Peinlich dagegen berührte die Hilflosigkeit, mit der der Konzertgeber Beethovens E dur-Sonate op. 109 gegenüberstand. Diese Leistung war mehr als naiv.

An demselben Abend veranstaltete der Dirigent Sam Franko aus New-York mit dem Blüthner-Orchester das erste seiner beiden „Orchester-Konzerte alter Musik“. Hier gab es einen ungetrübten Genuss. Aus der ungeheuren Fülle der Orchestermusik des 17. und 18. Jahrhunderts hatte der Dirigent einige besonders reizvolle und teilweise von ihm selbst unauffällig bearbeitete Werke ausgewählt. Den Anfang machte die, in der älteren italienischen, dreiteiligen Form gehaltene Ouvertüre zu „Oedipe à Colone“ von Sacchini (1734—1786). Dann folgte ein „Concerto grosso a moll“ für Streichorchester von Vivaldi (1680—1743), ein abwechslungsreiches, klar aufgebautes Werk, das schöne Gedanken enthält. Eine zehn Minuten dauernde Sinfonie ist für heutige Verhältnisse etwas ungewöhnlich. Fr. Xaver Richter (1709—1789), ein Komponist der Mannheimer Schule, weiss aber in seiner so kurzen „A dur-Sinfonie“ mehr zu sagen, als mancher „Moderne“ in einer dickbändigen Partitur. Ganz scharmante Musik konnte man in einer „Ballett-Suite“ von Grétry (1741—1813) hören. Die einzelnen Nummern sind Perlen geistreicher, entzückend gearbeiteter Orchesterkunst. Den Abschluss des Konzertes machte die dritte Sinfonie Es dur von Haydn. Die grosse Bedeutung Haydns erkennt man (wie der Verfasser des Programmbuches Dr. Leichtentritt richtig bemerkte) nicht aus einer Zusammenstellung mit Mozart und Beethoven, wo er oft harmlos erscheint, sondern vielmehr aus einem Vergleich mit seinen Vorgängern. Die Neuheit seiner Ideen und Orchesterbehandlung ist da überraschend. Der Dirigent Sam Franko erwies sich als ein ausgezeichneter, sachlicher Orchesterleiter, der den Stil der alten Musik in seiner Harmlosigkeit und Melodiefreudigkeit durch natürliche Interpretation traf. Walter Dahms.

Konzert von Julian Pulikowski am 17. Dez. im Klindworth-Scharwenka-Saal. Schon dadurch, dass Herr Pulikowski mit innerer Anteilnahme musiziert, ist mir sein Spiel, das auch technisch auf einer hohen Stufe steht, sympathisch. Sein Programm, La Folia von Corelli, Violinkonzert g moll von Bruch, Albumblatt von Rich. Wagner, Polonaise F dur von Wieniawski sowie die ungarischen Weisen von Ernst, gab ihm Gelegenheit, zu beweisen, dass er ein ebenso gediegener Musiker wie schwungvoller Virtuose ist.

Zwischen Weihnachten und Neujahr am 28. Dez. debütierte der Geiger Franz Szpanowski im Bechstein-Saal. Trotzdem an seiner Begabung nicht zu zweifeln ist, könnte wohl ein Bedenken aufkommen, ob er für den Konzertsaal schon reif ist. Auch der Rat, noch fleissig weiter zu studieren, um sein Spiel von den Schlacken, die ihm noch anhaften, zu befreien, erscheint mir in diesem Falle nicht so angebracht, da sich augenschein-

lich sein Bemühen in einer falschen Richtung bewegt. Sowohl der Technik seiner Linken wie seiner Bogenführung fehlt vor allen Dingen eins: Leichtigkeit. Statt Schwierigkeiten mit Leichtigkeit auszuführen, macht er sich auch das Leichte noch besonders schwierig. Relativ die beste Leistung bot er mit dem Violin-Konzert No. 1 in Cdur von J. Haydn. Sein Ton klang hier im zweiten Satz, dem Adagio, vornehm und edel. Im dritten Satz geriet schon nicht alles nach Wunsch. So brachte er die für ein Haydn-Konzert interessante und ziemlich schwierige Decimenstelle das erste Mal reichlich unsauber und verwischt. Schon hier konnte man die nötige Klarheit in der Passage vermissen. Mit recht gequetschten Akkorden setzt er bei der Ciacoma von Bach ein, um sie darauf schön und sogar dynamisch höchst interessant zu gestalten. Gerade das Bemühen aber, ihr Schwung und Grösse zu verleihen, verführte den Konzertgeber, mit Bogen und Fingern so zu pressen, dass die linke Hand ermüdet und die Leistung zum Schluss hin immer unsicherer und mangelhafter wurde.

Beide Künstler wurden durch die treffliche Begleitung Erich J. Wolffs aufs beste unterstützt.

Siegfried Eberhardt.

Breslau.

Hermann Gura und Annie Gura-Hummel waren unsere ersten Konzertgäste in diesem Monat. Guras geschmackvolle Vortragskunst errang den bekanntesten Loeweschen Balladen einen glänzenden Sieg. Frau Gura wurde durch eine heftige Indisposition an der vollen Entfaltung ihres üppigen Bühnensoprans gehindert. Dagegen befand sich Julia Culp bei ihrem ersten diesjährigen Konzert in glänzendster Verfassung und riss die grosse, hiesige Gemeinde ihrer Verehrer zu enthusiastischem Beifall hin. Die einheimische Sopranistin Hedwig Domisch nötigte durch die erfreulichen Resultate eisernen Fleisses Achtung ab, und das Konzert der Altistin Else Dankewitz bedeutete einen Wechsel auf eine künstlerische Zukunft. Die Konzertnovize Meta Zlotnicka hat Aussicht, bei ernstem Streben zu den Allüren einer Podiumgrösse, die sie jetzt schon besitzt, auch das Können einer solchen zu erwerben. Ihr Begleiter der jugendliche Breslauer Erich Krakauer ist ein begabter Pianist und ebensolcher Komponist. Allerdings sind seine Fähigkeiten auf beiden Gebieten nicht ganz so groß wie ihr Besitzer glaubt. Dr. Felix Rosenthal-Breslau fügte mit seinem diesjährigen Konzert seiner festumrissenen, künstlerischen Persönlichkeit keine neuen Züge hinzu. Ein musikalisches Ereignis für sich bildeten die Aufführungen von zwei Oratorien des Franziskanerpaters Dr. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn. Der in Süddeutschland, Italien und Amerika längst bekannte und geschätzte Tondichter hatte im Vorjahre mit seinem Oratorium „Das letzte Abendmahl" einen ausserordentlichen Erfolg, der die diesjährigen Aufführungen in erster Linie veranlasste. Während die Wiederholung des „letzten Abendmahls" nicht ganz den nachhaltigen Eindruck des Vorjahres ausübte, wurde „Der Tod des Herrn" mit geradezu südländischer Begeisterung aufgenommen, die in zahllosen Hervorrufen des in ordengeschmückter Kutte dirigierenden Komponisten ihren Ausdruck fanden. Das Werk selbst zeichnet sich durch musterhafte Gliederung und überzeugende Logik des Textes aus. Die musikalischen Höhepunkte sind in den grossenteils dem Gregorianischen Choral entnommenen Chören zu suchen. An dem Erfolge des Werkes waren der auf 400 Köpfe verstärkte Chor der Breslauer-Gesangs-Akademie und die Solisten Marie Götze-Berlin, Marie Gutheil-Schoder-Wien, Thomas Denijs-Rotterdam und Georg Merkel-Breslau hauptbeteiligt. Die Mühen der Veranstaltung und künstlerischen Vorbereitung lagen in den Händen von Theodor Paul-Breslau.

Auf dem hervorragenden, künstlerischen Niveau, das wir von ihnen gewohnt sind, hielten sich wiederum sämtliche Veranstaltungen des Orchestervereins. Tiefwurzelnde Eindrücke vermittelte mir das zweite, wiederum von Kapellmeister Hermann Behr geleitete volkstümliche Mittwoch-Konzert, das hinsichtlich der Qualität des Gebotenen den besten Programmen der „grossen" Orchester-Konzerte ebenbürtig zur Seite steht. Der erste Satz von J. S. Bachs Cdur-Ouvertüre für Streichorchester, zwei Oboen und Fagott erklang in tadelloser Reinheit und zauberhafter Poesie, die uns die Tore des klassischen Wunderreiches weit öffnete. Tief hinein in dieses Zauberland führte uns Margarethe Loewe-Berlin mit dem hinreissenden Vortrag der Beethovenschen Konzert-Arie „Ah perfido". Gewaltiger noch als mit dem mühelosen Bezwingen aller enormen Schwierigkeiten dieser Arie sprach mir die jugendliche Künstlerin mit dem tiefbeseelten Vortrage dreier Schubertlieder zum Herzen. Wer mit der „jungen Nonne" anderthalb Tausend Zuhörer so zu atemloser Gefolgschaft verpflichten kann, wie Margarethe Loewe, den werden und müssen wir bald in der ersten Reihe unserer Konzertsängerinnen wiederfinden. Brahms unvergleichliche emoll-Sinfonie bildete den orchestralen Höhepunkt dieses Abends, den Mozarts „kleine Nachtmusik" mit vollendeter Grazie beschloss. Den zweiten Kammermusikabend und das vierte Abonnementskonzert konnte ich anderer Verpflichtungen wegen nicht besuchen. An letzterem gelangte ein „Te Deum" des jungen Münchener Komponisten Furtwängler zur Uraufführung, das beim Publikum eine sehr beifällige, bei der Kritik eine überwiegend ablehnende Aufnahme erfuhr. Das fünfte Abonnementskonzert brachte den Breslauern die Bekanntschaft mit dem Berliner Violinvirtuosen Carl Flesch-Berlin. Hut ab vor dieser souveränen Technik, deren blendendes Feuerwerk durch eine ernste Künstlerschaft wärmenden Glanz erhält! Eingebettet in ein klassisches Orchesterprogramm lag A. Borodins impressionistische „Steppenskizze aus Mittelasien", eine feine, ihren Stoff völlig erschöpfende Arbeit. Beethovens achte Sinfonie beschloss den von Georg Dohrn wiederum hervorragend geleitete Abend.

Fritz Ernst.

Leipzig.

11. Gewandhaus-Konzert. 1. Jan. (F. Liszt, Phantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H für Orgel; W. A. Mozart, Arie („Martern aller Arten") aus der Oper „Die Entführung aus dem Serail"; P. Dukas, „Der Zauberlehrling" Scherzo für Orchester (nach der Ballade von Goethe); G. Donizetti, Arie aus „Lucia von Lammermoor"; J. Brahms, Sinfonie No. 4 emoll op. 98. Solisten: Margarethe Siems, Dresden und die Herren Prof. K. Straube und M. Schwedler aus Leipzig.) In der Vorführung der Lisztschen Orgelkomposition, welche mit schrillen, oft recht profan klingenden Läufen reichlich ausgestattet ist, liess Herr Prof. Straube die Macht seines Ingeniums völlig walten und zeigte sich wieder als Meister seines Instruments. Als ganz vorzügliche Interpretin der beiden Arien erwies sich Frl. Siems; wenn ihr Stimmorgan auch nicht ganz frei von einem unliebsamen Tremolo ist, besitzt dasselbe doch eine Fülle herrlichster Töne, ihre Passagen und Kadenzen sind perlend, ihre Triller sind kunstgerecht ausgebildet, der Umfang ihrer Stimme reicht bis zum dreigestrichenen es und lässt trotz dieser ungewöhnlichen Höhe den Wohlklang nicht vermissen. In der recht seichten Arie von Donizetti, in welcher sich Herr M. Schwedler wieder als ausgezeichneter Solo-Flötist zu erkennen gab, sang Frl. Siems manchmal etwas zu hoch; ein Fehler, welchen man jedoch bei so hohen künstlerischen Qualitäten gern verzeiht. Das Scherzo von Dukas, welchem der Komponist das bekannte Goethesche Gedicht zugrunde gelegt hat, klingt stark nach Berlioz und Saint-Saëns; auch einige Schreckensklänge à la Debussy sind vernehmbar. Amüsante, tolle Spukereien wechseln mit Höllenfanfaren und grässlichen Akkordverkettungen, welche die Ohren peinigen, ab. Immerhin zeigte der Komponist in dem Werk, dass er schöpferische Kraft und vor allem grosse Gewandheit in der Instrumentation besitzt. Die Sinfonie von Brahms wurde unter Herrn Prof. Nikischs Leitung mit grossem künstlerischen Erfassen wiedergegeben, und wenn im Orchester nicht alles gelang, so liegt es wohl daran, dass die Künstler gerade jetzt durch ihren mannigfachen Dienst sehr angestrengt sind.

Die vortreffliche Sängerin Julia Culp, gab am 19. Dezember v. Js. einen Liederabend im Kaufhause; ihr Stimmorgan ist nicht sehr umfangreich und wird $1\frac{1}{2}$ Oktave nicht erheblich überschreiten. Aber jeder Ton ist sorgfältig gebildet, und besitzt namentlich in den oberen Registern Reichtum an Fülle und süssem Wohlklang. Der Vortrag ist geistig belebt und zeichnet sich durch feines, charakteristisches Mienenspiel aus. Ganz vorzüglich sang die Künstlerin Beethovens „Adelaide" und einige Lieder von Robert Schumann. Den grössten Erfolg brachten ihr aber die Brahms-Lieder, welchen noch einige Zugaben folgten. Wenn die Stimme in der Tiefe einige matte Töne besitzt, und in der Mittellage manchmal ein wenig zu hoch erklingt, steht gleichwohl der Gesang im allgemeinen auf hoher Stufe. Herr Erich I. Wolff begleitete am Klavier ganz ausgezeichnet.

Oscar Köhler.

Pforzheim.

Die Weihnachtszäsur bringt jetzt den üblichen Ruhepunkt in unser Konzertleben, das seit Anfang Oktober kräftig wie stets eingesetzt hat. Die Führung hält seit Jahren der Musikverein mit seinen durchweg hochbedeutenden Konzerten, die uns so ziemlich mit allem bekannt machen, was die musikalische Welt in Atem hält. Die drei jetzt vergangenen Konzerte (acht sinds im ganzen) brachten uns erlesene Gesangs-

leistungen von Thomas Denys und Louise Debogis. Der Cellist Jean Gérardy erfreute durch ein famoses — nur etwas langes — Programm mit der Rubinstein-Sonate op. 18 an der Spitze, deren anspruchsvollen Klavierpart unser Theodor Röhmeyer brillant meisterte. Auf gleich hohem, künstlerischem Niveau stand der andere Abend mit der ganz prachtvollen Violin-Sonate in F von Julius Weismann, bei deren Aufführung Anna Hegners abgeklärt-vornehmes und grosstöniges Spiel durch Theodor Röhmeyer am Klavier kongenial sekundiert wurde. Das dritte Konzert stand im Zeichen der Karlsruher Hofkapelle. Beethovens Vierte und Straussens „Don Juan", flankiert von der dritten Leonoren-Ouvertüre und dem „Meistersinger"-Vorspiel, erbrachten einen neuen Beweis für den hohen künstlichen Rang des Orchesters und die inspirierende Direktionskunst von Alfred Lorentz, der alle Partituren in grosszügigem Schwung und con amore in all ihren Schönheiten restlos auszuschöpfen verstand. — Die Kammermusik-Matineen von Theodor Röhmeyer (4 im ganzen) erfreuen sich großer Beliebtheit, und das ausgezeichnete Brüder Post-Quartett, das diesen Veranstaltungen die musikalische Signatur gibt, darf stets vor vollbesetztem Parkett spielen. Mit Recht! So spielen nur 4 Brüder das Harfenquartett! In der ersten Matinee sang Emma Hausser aus Ludwigsburg mit wunderbaren Altmitteln eigenartig schöne Lieder des schon erwähnten Julius Weismann, und in der zweiten liess uns Lucie Ruck-Janzer mit ihrer musikalisch hochintelligenten Singweise über die grossen Schönheiten einer Liederreihe von Clara Röhmeyer aufrichtige Freude empfinden. Ohne gequälte Suche mal was Anderes! Dabei reizvoll in Schilderung, hochwertig in Konzeption und Aufbau. — Die Kammermusik war noch vertreten in einem Trio Abend von Albert Fauth, der die Professoren Wendling und Seitz aus Stuttgart zugezogen hatte und neben einem Brahmstrio noch als interessierendes Novum das Opus 1 des jungen Korngold brachte. — Im Männergesangverein brachte Albert Fauth eine wohlgelungene Aufführung der „Matthäus-Passion" heraus. Unter den Solisten (Sophie Schmidt-Illing-Darmstadt, Meta Diestel-Stuttgart, George A. Walter-Berlin, Egon Söhnlin-Berlin, Ludwig Feuerlein-Stuttgart) enttäuschte nur der letztere. Die übrigen boten gute, zum Teil glänzende Leistungen, allen voran George A. Walter in der Tenorpartie. Das Orchester (Karlsruher Hofkapelle) befriedigte nur teilweise, die interimistisch aufgestellte „Konzert"-Orgel — eine ständige fehlt hier noch (quousque tandem?) — krankte an Altersschwäche und klanglichem Unvermögen. Im Instrumentalvereinskonzert feierte Anton Baal sein 30jähriges Dirigenten-Jubiläum. Als Hauptwerk hörten wir Beethovens Fünfte. — Fritz Haas aus Karlsruhe sang uns schön und warmbeseelt — aber leider vor leerem Saal — den Müllerzyklus, zu dem seine Gattin die Deklamation sprach. Röhmeyer begleitete. Zwei unserer Kirchenchöre (Schlosskirche und Altstadt) haben hübsche Konzerte hinter sich gebracht. — Der Männerchor ist hier zu hoher Blüte entwickelt, und unseren grossen Vereinen danken wir eine Reihe eindrucksvoller Konzerte.

Ernst Götze.

Weimar.

Die Konzertsaison eröffnete Robert Kothe mit dem entzückenden Vortrag neuer Lautenlieder. Viel Beifall erweckte auch wieder das energische, mitunter freilich etwas trockene Spiel von Fr. Lamond. Auch der technisch solide Burmester erntete Triumpfe. Das Streichquartett der Gebrüder Post erwies sich als strebsam und vornehm, erfüllte aber bezüglich der subtilen Ausführung noch nicht alle Forderungen. Die Schwestern Satz paukten auf zwei Flügeln eingelernte Stücke technisch recht gut, seelisch völlig ungenügend. Im ersten Konzert der hiesigen Bläservereinigung fand ein hübsches Quintett (Manuskript) von Karl Rorich sehr freundliche Aufnahme. Einen erlesenen Genuss bereitete wieder das Berliner Kammerspieltrio von Walter Lampe, der auch einige wertvolle eigene Klavierstücke op. 8 zum Vortrag brachte. Das neugebildete Streichquartett Rösel-Rosé (wir haben reichlich viel Kammermusik zu hören) zeigte ehrliches Wollen und fleissiges Studium; Bruno Hinze-Reinhold war der treffliche Solist des zweiten Abends. Aufrichtigen Beifall muss man dem Hofopernsänger Balzun aus Wiesbaden spenden; seine weiche Tenorstimme ist trefflich gebildet, sein Vortrag vornehm. Die blinde Sopranistin Leila S. Holterhoff verfügt über einen klaren, gut gebildeten Sopran, ihr Vortrag ist aber natürlich gänzlich gestaltlos. Das hiesige beliebte Reitz-Quartett widmete seinen ersten Abend dem Gedenken R. Schumanns und fand starke Anerkennung; leider genügte nur die Pianistin Elsa v. Grave keineswegs. Im zweiten Konzert hörten wir einige feine, interessante Novelletten op. 15 von Glazounow, die ein besonders intelligenter Kritiker als „Biermusik" bezeichnete! Hofopernsängerin Fräulein Runge machte sich durch den ausgezeichneten Vortrag verschiedener entzückender von Christel Lahusen gedichteter und komponierter „Volks- und Bänkelsängerlieder" verdient. Sie mögen, wie die originellen schwereren Vertonungen von Morgensterns „Galgenliedern" hier empfohlen sein. Franz Dannehl, der einen eigenen Liederabend veranstaltete, hat für das einfache Genre Begabung, zu grösseren Gesängen fehlt ihm die Kraft. Das herrlichste war ein Klavierabend von Conrad Ansorge. Wer die Eroica-Variationen, wer die Sonate op. 58, die dritte Ballade, den a moll-Walzer von Chopin so durchaus als Symbol zu gestalten weiss, ohne „Erdenrest peinlich zu tragen" ist ein Künstler im letzten Sinne. Das ist nicht Klavierspiel, das ist Musik als Weltwille. Solches gab Ansorge; wo gibt es einen zweiten? Grossen Beifall fand Selma vom Scheidt, die ganz reizend an zwei Abenden Kinderlieder zum Vortrag brachte. — Im Hoftheater hörten wir drei Abonnementskonzerte unter Peter Raabes bewährter anfeuernder Leitung. Im ersten spielten Konzertmeister Reitz und Prof. Ritter-Würzburg Mozarts konzertante Sinfonie Es dur. Das zweite brachte u. a. H. Wolfs prachtvolle „Penthesilea" und ein von Prof. W. Petzet solid gespieltes, recht äusserliches, ziemlich wertloses Klavierkonzert No. 1 von Xaver Scharwenka. Im dritten Konzert interessierte die etwas schwerblütige, nicht immer ganz durchsichtige 2. Sinfonie von Hugo Kaun, die leider gegen Schluss nachlässt und äusserlich wird. Zwei Orchestergesänge von Hausegger („O wär es doch" und „Schwüle") sind wohl etwas zu kurz in Anbetracht des grossen Apparates, verraten aber den feinen Künstler. Sehr hübsch spielte Melanie Michaelis das Violinkonzert von Mendelssohn.

Sch.

Noten am Rande.

* Im November beherrschte laut „Deutschem Bühnen-Spielplan" Wagner mit 205 und Puccini mit 117 Aufführungen (hauptsächlich mit „Tosca" und „Bohème") das Repertoire der deutschen Bühnen. Am schwächsten war Mozart vertreten, Lortzing doppelt so oft als Mozart.

* Von Wagners Rienzi ist bei Adolf Fürstner, Berlin, die vollständige Orchesterpartitur im Taschenformat erschienen (3 Bände, Kleinoktav). In einer derartigen, allen Partiturlesern sicherlich sehr willkommenen kleinen Studienausgabe existierten bisher schon die beiden anderen bei Fürstner verlegten Wageropern „Der fliegende Holländer" und „Tannhäuser", nicht aber „Rienzi". Eine weitere kleine Studienausgabe aller drei Opernpartituren — jedes Werk in einem Bande, gedruckt auf deutsch Chinapapier — wird im selben Verlag und selben Format demnächst erscheinen.

* Die plötzliche Entlassung des Hofkapellmeisters Herm. Riedel in Braunschweig nach 33jähriger hiesiger Wirksamkeit, die erst vorigen Herbst durch Verleihung des Verdienstkreuzes für Kunst und Wissenschaft anerkannt wurde, beschäftigt noch immer die öffentliche Meinung von ganz Braunschweig; auch ausserhalb der blau-gelben Grenzpfähle macht sie unliebsames Aufsehen, in auswärtigen Blättern findet sich aber je nach dem Standpunkt oder der politischen Richtung — auch diese spielt eine grosse Rolle — des Beurteilers so viel „Wahrheit und Dichtung", dass eine objektive, sachgemässe Darstellung geboten erscheint.

In der Probe zu den „Hugenotten", der letzten Vorstellung vor den Sommerferien, liess sich der Dirigent in seiner Aufregung zu einer beleidigenden Bemerkung über eine Sängerin hinreissen und wollte diese nicht widerrufen, so dass der Kadi die Sache entscheiden sollte. Die Rechtsanwälte beider Parteien suchten nun eifrig nach Material, dass mit dieser Angelegenheit wenig oder garnichts zu tun hatte, um sie zu einer cause célèbre aufzubauschen. So wuchs sie lawinengleich und drohte, das Wort „Kleine Ursachen, grosse Wirkungen" bestätigend, die Beteiligten — auch die Sängerin ist mittlerweile verabschiedet worden — zu verschlingen. Da verstand sich endlich des liebens Friedens halber Hofkapellmeister Riedel zu der verlangten schriftlichen Genugtuung und hielt nun alles für erledigt. Um so grösser war sein Erstaunen, als er am 14. Dez. die Entlassung in nachstehender Form (I.) erhielt, die er der „Br. Landeszeitung" mitteilte. Die Feier von Beethovens Geburtstag durch „Fidelio" benutzte das vollbesetzte Haus nach der einleitenden grossen Ouvertüre (C dur) zu lärmenden, demon-

strativen Kundgebungen, die sich am Schluss in wahrhaft beängstigender Weise wiederholten. Der Intendant war verreist, wusste also nichts davon. In dem tags darauf stattfindenden Abonnementskonzert der Hofkapelle empfing der gefüllte Saal den Dirigenten mit begeisterten Zurufen, man reichte ihm Lorbeeren und Blumen und erzwang sich am Schluss einige Dankesworte, die die kochende Volksseele zur Siedehitze brachten, so dass sich der Lärm auf der Strasse noch stürmischer und lauter fortsetzte. Als der Intendant bei seiner Rückkehr die Kundgebung erfuhr, richtete er noch am Tage vor Weihnachten an den Hofkapellmeister ein verbindliches Schreiben, das dieser sofort durch folgenden Brief beantwortete (II/III).

Der Herzog-Regent kehrte Silvester vom Schloss Wiligrod hierher zurück und wird wahrscheinlich in die Sache eingreifen: so kann jeder Tag neue Überraschungen bringen.

I. Braunschweig, 12. Dezember 1910.

Ew. Hochwohlgeboren

beehre ich mich mitzuteilen, dass von kommender Saison ab über die von Ihnen bekleidete Stellung eines Hofkapellmeisters und Vorstandes der Hofkapelle anderweitig verfügt worden ist und dass Sie mit Schluss der laufenden Spielzeit unter Gewährung der gesetzlichen Pension in den Ruhestand treten werden.

Se. Hoheit der Herzogregent haben mich beauftragt, Ihnen von diesem Entschluss schon jetzt Kenntnis zu geben.

Sollte es Ihnen angenehm sein, der Form halber Ihrerseits ein entsprechendes Entlassungsgesuch einzureichen, so darf ich diesem baldigst entgegensehen.

Auf höchsten Befehl:
Freiherr von Wangenheim,
General-Intendant des Herzogl. Hoftheaters.

II. Braunschweig, 24. Dezember.

Herrn Hofkapellmeister Riedel
hier.

Bei meiner Rückkehr von der Reise erfahre ich, dass Sie es für nötig gehalten haben, den Wortlaut meines an Sie gerichteten Schreibens in die Öffentlichkeit gelangen zu lassen, obwohl dasselbe nur für Sie bestimmt war. Ich darf daher erwarten, dass Sie auch die nachstehende Mitteilung noch heute der Hofkapelle zur Kenntnis geben.

Ich habe mich überzeugt, dass die von mir gewählte kurze Form der wichtigen Mitteilung an einen seit langen Jahren an der Spitze der Kapelle mit so grossem Erfolge wirkenden ersten Dirigenten einem jeden auffallen musste, der über die jüngsten Vorkommnisse, welche geeignet sind, die Stellung der Intendantur zu beeinflussen, nicht unterrichtet war.

Wenn ich in meinem Briefe gesagt habe, das Se. Hoh. der Herzog-Regent mich beauftragt haben, Ihnen schon jetzt von dem Entschluss Kenntnis zu geben, so habe ich dabei der lediglich wohlwollenden Absicht Sr. Hoheit, Sie in Ihrem Interesse so frühzeitig zu benachrichtigen, vielleicht nicht zutreffend genug Ausdruck gegeben.

Hochachtungsvoll
(gez.) Frhr. v. Wangenheim.

Darauf antwortete Herr Hofkapellmeister Riedel:

III. Braunschweig, 24. Dezember.

Hochgeehrter Herr Baron!

Das mir heute zugegangene Schreiben ist mir in einem Punkte nicht klar geworden. Herr Baron bemerken, dass die gewählte kurze Form der unterm 13. Dezember an mich ergangenen Mitteilung jedem auffallen musste, der über die jüngsten Vorkommnisse, welche geeignet waren, die Stellung der Intendantur zu beeinflussen, nicht unterrichtet war.

Hochgeehrter Herr Baron müssen mir gestatten zu bemerken, dass selbst ich über diese jüngsten Vorkommnisse nicht unterrichtet bin. Mit meiner am 17. Oktober d. Js. in Gegenwart von Herrn Baron gegebenen Unterschrift, die den Prozess mit Frl. Röder aus der Welt zu schaffen hatte, glaubte ich, das Äusserste getan zu haben, um Ruhe und Frieden wiederherzustellen, um so mehr, als mir Herr Baron unter 17. Oktober schriftlich „aufrichtige Befriedigung" mitgeteilt haben, „dass durch den Vergleich die Angelegenheit endgültig erledigt ist". Was nun weiter vorgefallen ist, Allerhöchsten Orts die Kündigung meiner Tätigkeit anzuordnen, und Herrn Baron zu der gewählten Form der Mitteilung dieser Kündigung zu veranlassen, das weiss ich absolut nicht. Ich habe die Pflicht, zu betonen, dass ich mir keines Unrechts bewusst bin, und möchte ganz gehorsamst die Bitte aussprechen, mich in Kenntnis setzen zu wollen, welche Vorkommnisse Herr Baron meinen, um mich gegebenenfalls rechtfertigen zu können.

Dass meine Kündigung als Hofkapellmeister nicht für eine Mitteilung an die Hofkapelle bestimmt war, konnte ich aus derselben nicht entnehmen.

In grösster Hochachtung
gehorsamst ergeben
Hermann Riedel.

Kreuz und Quer.

Allenstein. Kapellmeister Eugen Papst, ein Schüler Mottls und Professor Gluths in München, dirigierte am Stadttheater äußerst erfolgreich den „Freischütz" und „Figaros Hochzeit".

Berlin. Iwan Fröbe ist von der Leitung des Sternschen Gesangvereins, den er an Stelle von Oskar Fried erst vor wenigen Wochen übernommen hatte, wieder zurückgetreten.

— Professor Jacques Dalcroze veranstaltet am 10. Januar in der königl. Hochschule mit seiner Gattin (Sopran) und Robert Pollak (Violine) ein nur aus eigenen Kompositionen bestehendes Konzert.

— Musikdirektor Theodor Grawert, erster Armeemusikinspizient und Lehrer an der Akademischen Hochschule für Musik, erhielt den Professortitel.

— Wagners Cdur-Sinfonie, das Jugendwerk des Meisters, wird anlässig des Todestages des Komponisten (13. Februar) seine erste Wiederaufführung in dem an diesem Tage stattfindenen VIII. Philharmonischen Konzerte erleben. Die Sinfonie wurde zum ersten Male in Berlin am 31. Oktober 1887 unter Benutzung des Manuskriptes durch den hiesigen Wagner-Verein zur Aufführung gebracht, und erlebte bis Ende 1888 eine grössere Reihe von Aufführungen in Deutschland, Österreich, Schweiz, Holland, Frankreich, Schweden, Dänemark und Amerika; alsdann wurde das Manuskript des Werks von der Familie Wagner zurückgezogen und hat bis jetzt unbenutzt in dem Archiv in Bayreuth gelegen.

Bonn. Im Alter von 64 Jahren starb Professor Jacques E. Rendsburg. Er stammte aus Rottersdam, war von 1868 bis 1874 Lehrer am Kölner Konservatorium und lebte seit 1880 in Bonn. Als ausübender Musiker gehörte er verschiedenen Quartett-Vereinigungen als Cellist an.

— Der Verein Beethovenhaus beschloss, vom 21.—25. Mai 1911 ein fünftägiges Kammermusikfest abzuhalten.

Budapest. Jan Kubelik hat für 145000 Kronen die schönste Stradivarius-Geige der Welt, die sogenannte „Emperor"-Geige gekauft, die bisher 100 Jahre unberührt in einer Sammlung geruht hatte.

Charlottenburg. Die Pläne bezügl. des neuen Opernhauses sind nun soweit gediehen, dass die Stadt ein Anlehen von M. 3000000 aufzunehmen und hiervon die Oper zu bauen beabsichtigt, die den Namen „Deutsches Opernhaus" führen soll. Ferner soll eine Betriebsgesellschaft mit $^{3}/_{4}$—1 Mill. Mark Kapital gegründet werden, die dann die Oper pachten wird.

Dessau. Professor Richard Bartmuss, der als Komponist und Orgelvirtuose rühmlichst bekannte Hoforganist, ist am Morgen des 1. Weihnachtsfeiertages nach längeren Leiden gestorben.

Dortmund. Der Musikverein unter Leitung von Prof. Julius Janssen bringt noch in dieser Saison Felix Woyrschs „Passions-Oratorium" zur Aufführung.

Dresden. Die Uraufführung von Richard Strauss' „Rosenkavalier" findet erst am 26. Januar statt.

Frankfurt (Main). Intendant Emil Claar richtete an die „Frankfurter Zeitung" ein Schreiben: „Mit Bezugnahme auf mannigfache Veröffentlichungen der letzten Tage, die sich mit meiner Person beschäftigen, bitte ich Sie, mitteilen zu wollen, dass ich gesonnen bin, die mit der Neuen Theater-Akt.-Ges. bis Herbst 1912 getroffene Vereinbarung getreulich einzuhalten. Dann aber werde ich mich wahrscheinlich (nach 37 Jahren der Theaterleitung und 33 Jahren der Frankfurter Intendanz) vom Theaterleben zurückziehen."

Görlitz. Das XVII. Schlesische Musikfest findet vom 18.—20. Juni 1911 unter Leitung von Dr. Muck statt, auch soll die Königl. Kapelle aus Berlin mitwirken. Zur Aufführung gelangen ausser Beethovens „Missa solemnis" und

dem Schlusschor aus den „Meistersingern" noch Werke von Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn, Schumann und Brahms.

Göttingen. Das dritte der unter Leitung des Musikdirektors Mundry stehenden grossen Sinfonie- und Künstler-Konzerte trug den Charakter einer Schumannfeier. Solist des Abends war der bekannte Balladensänger Dr. Hermann Brause.

Leipzig. Dr. Hans Löwenfeld, Leiter der städtischen Oper erhielt vom Erbprinzen von Reuss das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft.

London. Robert Schumanns einzige Oper „Genoveva" wurde vor kurzem in His Majesty's Theater durch Schüler der Royal College of Music unter Leitung von Charles Stanford aufgeführt.

— Beecham steht mit Richard Strauss in Unterhandlungen, da er zwei Wochen lang an einem Abend „Salome" und „Elektra" aufführen will.

— C. Bechstein wurde vom König von England zum Hoflieferanten ernannt.

München. Heinrich Kiefer und Joseph Stich, Lehrern an der Akademie der Tonkunst, wurde auf die Dauer ihrer Wirksamkeit an dieser Anstalt der Titel eines Köngl. Professors verliehen.

— Hofkapellmeister Röhr soll beabsichtigen, seine Entlassung zu nehmen.

Neapel. Oberregisseur Prof. Fuchs von der Münchener Hofoper wurde hierher berufen, um Wagners „Walküre" zu inszenieren.

New-York. Aus der projektierten Uraufführung von Mascagnis Oper „Isabeau", die dieser Tage am Metropolitan Opera House stattfinden sollte, scheint nichts werden zu sollen. Sie ist trotz der Anwesenheit Mascagnis, der die Premiere leiten sollte, verschoben worden, angeblich bis zum Januar 1911. Offiziell wird verbreitet, Mascagni sei mit der Instrumentation seiner Oper nicht fertig geworden. In eingeweihten Kreisen jedoch flüsterte man sich ins Ohr, dass die Oper keineswegs den Erwartungen entsprochen habe und also weder im Januar, noch überhaupt aufgeführt werden wird.

— Puccinis „Das Mädchen aus dem Westen" hat nun endlich im Metropolitan Opera House bei vollem Hause seine Hauptprobe erlebt. Die Hauptrollen lagen in den Händen von Caruso, der Destinn und Amato; die musikalische Leitung hatte Toscanini. Die beiden ersten Akte hatten den stärksten Eindruck und erweckten stürmischen Enthusiasmus, der 3. Akt liess das Publikum kühler.

— Humperdincks „Königskinder" fanden bei der Uraufführung im Metropolitan-Opera-house mit Geraldine Farrar als Gänsemädel eine glänzende Aufnahme.

Nürnberg. Frau Bertha Grimm-Mittelmann erhielt vom Herzog von Sachsen-Coburg den Titel einer Kammersängerin anlässlich eines Gastspiels als Fides im „Prophet".

Ostrowo. Hier soll ein Theater mit Konzertsaal gebaut werden.

Paris. Claude Debussy hat die Musik zu einem vieraktigen Mysterium „Der heilige Sebastian" geschrieben, dessen Text von G. d'Annunzio stammt. Die Hauptrolle darin ist für die russiche Tänzerin Ida Rubinstein bestimmt.

— Thomas Beecham wurde eingeladen, am 22. Januar ein Colonne-Concert zu dirigieren.

— Die „zurückgesetzten" französischen Tondichter. Die französischen Tonsetzer, die sich über Zurücksetzung durch die Leitung der staatlich unterstützten Komischen Oper und über Bevorzugung der ausländischen, namentlich italienischen Tondichter durch diese Bühne beklagen, haben ihre Beschwerde vor den Kunstausschuss der Kammer getragen, der den Leiter der Komischen Oper, Carré, vor sich beschied und von ihm Rechenschaft forderte. Carré zeigte, dass von den 350 Vorstellungen im abgelaufenen Jahre nur 76 ausländischen Tonsetzern gewidmet, alle anderen aber französischen vorbehalten waren. Der Wortführer der unzufriedenen französischen Musiker Leroux konnte zwar dieser Ziffer nicht widersprechen, blieb aber dabei, dass man gegen die Italiener eine übertriebene Gastfreundschaft übe.

— In der Grossen Oper fand am 26. Dezember die 200. Aufführung der „Walküre" statt.

St. Petersburg. André Messager leitet augenblicklich eine Reihe von Sinfoniekonzerten.

Prag. Zum Leiter des deutschen Theaters wurde vom Landesausschuss vorläufig Intendant Eppinger bestellt.

Wien. Die Philharmoniker wählten mit grosser Mehrheit Weingartner erneut zum Dirigenten und zwar diesmal auf 3 Jahre.

Würzburg. Hugo Schultze, Lehrer an der Musikschule, wurde auf die Dauer seiner Wirksamkeit an dieser Anstalt der Titel eines Königl. Professors verliehen.

Rezensionen.

Thomassin, Désiré, Op. 76. Sonate in cmoll für Violoncello und Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 5.—.

Bleyle, Karl, Op. 10. Konzert (Cdur) für Violine und Orchester. Ausgabe für Violine und Pianoforte. Ebendort Pr. M. 6.—.

Klengel, J., Tägliche Übungen für Violoncello (II. Übungen für den rechten Arm und das Handgelenk). Ebendort Pr. M. 3.—.

Cobbett, W. W., Passagen-Studien für die Violine. (Aus den Kammermusik-Werken der grossen Meister zusammengestellt). I. Teil. Haydn, Mozart, Beethoven. London, Stainer & Bell, Ltd. Pr. M. 2.50.

Teschner, G., Op. 28. Menuet de Concert pour Violoncello avec accompagnement du Piano. Lodz, Gottlieb Teschner. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 2.—.

— Op. 29. Garotte pour Violoncello avec accompagnement du Piano. Lodz, Gottlieb Teschner. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 2.—.

Die Cellosonate op. 76 von Thomassin präsentiert sich als ein Werk, das mit seinem in diesen Blättern schon besprochenen Trio und der Violinsonate auf gleicher Stufe steht: Kühnheit der Modulation, die oft selbst einen durchaus modern empfindenden Musiker spröde und unzugänglich vorkommen kann, ein weit gespannter Bogen der Melodieführung, denen aber eine ungleichmässige Behandlung des Klavierparts (oft sind virtuose Anforderungen gestellt, oft sinkt er allzulange zu rein akkordischer Begleitung herab) zur Seite tritt, bilden die Kriterien auch dieser Komposition. Trotz aller Schwächen verdient aber auch dieses Werk schon deshalb die Berücksichtigung der Kammermusikspieler, weil es sichtlich einem überzeugungstreuen Herzen entquollen ist, und ich bin überzeugt, dass manche Herbheit durch wiederholtes Zusammenspiel milder wirken wird.

Eitel Sonnenwärme und Sonnenschein strahlt von dem Bleyleschen Violinkonzert zurück, das mich in seiner sichtlich reflexionslosen Art der Konzeption — aber auch nur hierin — an das Musizieren etwa eines Mendelssohn oder Mozart erinnert. Es ist trotz seiner harmonisch aparten Fassung äusserst durchsichtig geschrieben und zeichnet sich durch eine wohltuende Kürze aus. Wer will es dem Komponisten verübeln, dass es ihm hin und wieder einmal passiert, in ein schon etwas abgetretenes Geleis zu straucheln (besonders in rhythmischer Hinsicht), wo er es doch versteht, diesen Mangel mit so manchen harmonischen Finessen mehr als wett zu machen?

Des bekannten Cellovirtuosen und -pädagogen Julius Klengel instruktive Werke bedürfen keiner Empfehlung mehr. In dem 2. Teil seiner „Täglichen Übungen" hat er eine Menge von technischen Figuren (meist in Akkordstudien bestehend) zusammengestellt, die sich der Studierende nicht mannigfaltiger und für die Beweglichkeit und Lockerheit von Arm- und Handgelenk nicht günstiger wünschen kann. Die verschiedenen Stricharten sind mit grösster Sorgfalt angezeichnet.

Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst hat sich W. W. Cobbett mit der Sammlung von Violinpassagen, gezogen aus den Kammermusikwerken grosser Meister, erworben. Ist es nötig, mehr darüber zu sagen, als dass sie mit fachmännischem Blick für die Klippen des Violinspielers ausgewählt sind?

G. Teschners Cellostücke op. 28 und 29 eignen sich zum „Draufgeben" im Konzert, wo sie dann als Dessert hingenommen werden. Solch Dessert pflegt man nicht auf seinen Nährgehalt, sondern auf seine Annehmlichkeit und Schmackhaftigkeit hin zu prüfen — und annehmlich und schmackhaft sind immerhin — ohne noch dazu trivial oder schon gar zu „wohlklingend" zu sein — diese Sächelchen.

Max Unger

Die nächste Nummer erscheint am 12. Januar. Inserate müssen bis spätestens Montag den 9. Januar eintreffen.

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen. — Anzeigen, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Sopran.

Hedwig Borchers
— Konzertsängerin (Sopran) —
Leipzig, Hohe Str. 49.

Hildegard Börner
Konzertsängerin und Gesangspädagogin
Leipzig, Tel. 382.

Marie Busjaeger
Konzert- und Oratoriensängerin
BREMEN, Fedelhören 62.
Konzertvertretung: Wolff, Berlin.

Martha Freye
Konzert- und Oratoriensängerin
Hannover, Wiesenstr. 23 I.

Anna Führer
(Lyrischer Sopran) — Konzert — Oratorien
Leipzig, Südstraße 59 II.

Frau Martha Günther
Oratorien- u. Liedersängerin (Sopran)
Plauen i. V., Wildstr. 6.

Elisabeth Gutzmann
Konzert- und Oratoriensängerin
— (hoher Sopran, Koloratur) —
Karlsruhe i. B., Lessingstraße 3.

Anna Hartung
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Marschnerstr. 2 III.

Emmy Kloos
Lieder- und Oratoriensängerin
(dram. u. lyrisch. Sopran)
Frankfurt a. M., Merianstr. 39, Sprechz. 1-3.

Emmy Küchler-Weissbrod
(Hoher Sopr.) Konzert- u. Oratoriensängerin
Frankfurt a. M., Fichardstr. 63.

Margarete Loose
Konzert- n. Oratoriensängerin (Sopran)
Chemnitz, Adorfer Str. 13.

Erna Piltz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstrasse 6.

Sanna van Rhyn
Lieder- und Oratoriensängerin (Sopran)
DRESDEN-A. VII
Nürnberger Str. 50 part.

Frau Prof. Felix Schmidt-Köhne
Konzertsängerin, Sopran, Sprechzeit f. Schüler 3-4.
Prof. Felix Schmidt
Ausbildung im Gesang für Konzert u. Oper
Berlin W. 50, Rankestrasse 20.

Anna van Nievelt
Konzertsängerin, Contra-Alt.
Berlin W. 15, Fasanenstr. 40

Ella Thiess-Lachmann
Lieder- u. Oratoriensängerin
Halle a. S., Goethestr. 30 II.

Eva Uhlmann ▪ Chemnitz, Wettinerplatz 4.
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran).

Senta Wolschke
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Arndtstrasse 39.
Vorzügliche Kritiken und Empfehlungen.

Alt

Marta Dähne
Lieder- und Oratoriensängerin
(Mezzosopran-Alt)
Charlottenburg II, Schlüterstr. 60/61.

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Frankfurt a. M., Trutz 1.

Wilhelmine Nüssle
Lieder- und Oratoriensängerin
— (Alt und Mezzosopran) —
DRESDEN, Pragerstrasse 11.

Anna Stephan
Konzert- und Oratoriensängerin
Alt und Mezzosopran
Charlottenburg, II, Berlinerstr. 39.

Tenor

Paul Bauer ✦ Tenor
Konzert- und Oratoriensänger
Berlin-Rixdorf
Bergstr. 11 II. — Amt Ri. 9657.

Dr. Otto von Ecker-Eckhofen
Konzert- und Oratorien-Tenor
Leipzig, Könneritzstrasse 23.

Dirk van Eiken
Herzogl. Sächs. Hofopernsänger
Konzert- und Oratorientenor
Altenburg S.-A.

Valentin Ludwig
Oratorien- und Liedertenor
mit nur besten Empfehlungen. Grosse Stimme
Waldenburg in Schlesien.

Eduard E. Mann
Konzert- und Oratorientenor
Stimmbildner am Kgl. Konservatorium
Dresden, Schnorrstr. 28 II.

Kammersänger
Emil Pinks
Lieder- und Oratoriensänger
LEIPZIG ✱ Schletterstr. 4 I.

Georg Seibt Oratorientenor und Liedersänger
Chemnitz, Kaiserstrasse 2.

A. Stelzmann ▫ **Tenor**
Lieder — Oratorien — Oper
Elberfeld, Haubahnstrasse 15.

Bariton

Otto Anheuer
:: Opéra et Concert ::
Bass
Konzertdirektion Hermann Wolff-Berlin.

Ernst Everts
— Oratorien- und Lieder-Sänger (Bass) —
Cöln a. Rh., am Bayernturm 1 III.

GÖTZ Loewe-Interpret
Heidelberg, Mittelstr. 12.

Theodor Hess van der Wyk
Konzert- und Oratoriensänger (Bariton)
Kiel, Jahnstr. 2.

Peter Lambertz
Konzert- und Oratoriensänger (Bariton)
(u. a. gesungen: Das 1000jähr. Reich v. Fuchs)
Köln, Weyerstrasse 48.

Hermann Ruoff
Bassbariton: Oratorien, Balladen, Lieder
München, Wurzerstrasse 8 III.

Gesang m. Lautenbegleitung

Marianne Geyer, Steglitz, Zimmermannstr. 38
Konzertsängerin (Altistin). Deutsche, engl., französ. u. italienische Volks- und Kunstlieder zur Laute. Konzertvertreter: Herm. Wolff, Berlin W.

Volks-Ausgabe Breitkopf & Härtel.

Neuaufnahmen.

J. Offenbach.

No.		Mk.
3410.	**Hoffmanns Erzählungen.** Klavier-Auszug zu 2 Händen mit Erläuterungen (F. Rebay	3.—
3519.	— — Phantasie für Klavier zu 2 Händen (F. Rebay)	—.80
3520.	— — Phantasie für Klavier zu 4 Händen (F. Rebay)	1.—
3521.	— — Phantasie für Violine und Klavier (F. Rebay)	1.—
3525	— — Barcarole für Klavier zu 2 Händen (F. Rebay)	—.60
3554.	**Operetten-Album.** Phantasien aus seinen Werken für Klavier zu 2 Händen (F. Rebay)	1.50
	Die schöne Helena — Die Grossherzogin von Gerolstein — Blaubart — Orpheus in der Unterwelt — Pariser Leben — Die Verlobung bei der Laterne — Hoffmanns Erzählungen.	
3555/56.	**Vortragsstücke** (Originalkompositionen) für Violoncell und Klavier (J. Klengel) je	1.50
	Heft I. Der Abend — In der Dämmerung — Serenade.	
	Heft II. Berthas Lied — Ballade — Musetta, Op. 24.	

H. Wieniawski.

Kompositionen für Violine und Klavier. Revidiert von Rich. Hofmann.

No.			Mk.
3533.	Op. 3.	Souvenir de Posen	1.—
3534.	Op. 4.	Konzert-Polonaise	1.—
3535.	Op. 5.	Adagio élégiaque	1.—
3536.	Op. 6.	Souvenir de Moscou	1.—
3537.	Op. 7.	Capriccio (Valse)	1.—
3538.	Op. 9.	Romance sans Paroles et Rondo élégant	1.—
3539.	Op. 10.	L'école moderne. Etudes-Caprices (für Violine allein)	1.—
3540.	Op. 11.	Le Carnaval russe	1.—
3541.	Op. 12.	2 Mazurkas de Salon	1.—
3542.	Op. 14.	1. Konzert (Fis moll)	1.50

Nr.			Mk.
3183.	Op. 15.	Originalthema mit Variationen. (Neue Ausgabe)	1.—
3543.	Op. 16.	Scherzo-Tarantelle	1.—
3544.	Op. 17.	Legende	1.—
3545/46.	Op. 18.	Etudes-Caprices (für 2 Violinen) je	1.—
3547.	Op. 19.	2 Mazurkas caractéristiques	1.—
3548.	Op. 21.	2me Polonaise brillante	1.—
3549.	Op. 22.	2. Konzert (D moll)	1.50
3550.	Op. 23.	Gigue	1.—
3563.		Fantaisie orientale	1.
3551.		Kuyawiak	1.—

H. Berens.

No.		Mk.
3492.	Op. 61. **Neueste Schule der Geläufigkeit** (X. Scharwenka) in einem Bande	1.50
3529/32.	Dieselbe in vier Heften je	—.60
3524.	Op. 89. **Die Pflege der linken Hand** (X. Scharwenka)	1.—

J. B. Duvernoy.

No.		Mk.
457.	Op. 120. **Schule der Mechanik.** 15 Etüden	1.—
3494.	Op. 176. **Elementar-Unterricht für die ersten Anfänger** in 25 leichten und fortschreitenden Studien (X. Scharwenka)	1.—
3499.	Op. 276. **Vorschule der Geläufigkeit** (X. Scharwenka)	1.—

Scholander-Programme.

100 Lieder für eine Singstimme mit Laute (Guitarre) oder Klavier.

No.		Mk.
3196.	Heft VI. 10 Gesänge	n. 2.
3197.	Heft VII. 10 Gesänge	n. 2.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von C. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 2. 12. Januar 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Beethoven beim Prinzen Louis Ferdinand von Preussen.

Von **Erwin von Oertzen.**

„Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals Wagen durch. . Wohin es geht — wer weiss es?" Goethe, Egmont.

Die Goethesche Egmont-Gestalt ist für uns der Inbegriff aller Ritterlichkeit, der Typus eines Volkshelden im höheren Sinne des Wortes geworden, jenes Helden, der überall zu siegen wusste, eine Erscheinung, die jedes menschliche Wesen bezauberte und vermöge ihrer glänzenden Eigenschaften und ihres Herzens jeden bezaubern musste, gleichviel, ob Mann, ob Weib, Jung oder Alt — fast wie Bertrand de Born, der Troubadour, von dem es heisst:

„er sang sie alle in sein Netz!"

Aber jener „Prinz von Gaure", der sich am liebsten „Graf Egmont" nannte, bleibt doch mehr oder weniger nur ein Bild aus ferner Zeit im Schleier der Dichtung, kein warmes, lebendiges Menschenkind, dessen Augen wirklich leuchten und lächeln, dessen Blut heiss durch die Adern rollt, dessen Herz klopft, dessen Stimme wir noch zu vernehmen glauben, und dessen Atem wir fast an unserer Wange hinwehen fühlen. Welchen Eindruck ein Egmont von Fleisch und Blut hervorrufen musste und — hervorgerufen hat, wird uns erst klar in der Erinnerung an jene einzige Gestalt der neueren Zeit, in Erinnerung an den Prinzen Louis Ferdinand.

Wer kennt sie nicht, die kurze Geschichte des preussischen Königssohnes, des Neffen Friedrichs des Grossen, des genialen Mannes, mit dem seine Umgebung nicht recht fertig zu werden wusste? War sie zu klein und armselig, die Welt der damaligen Zeit für den Tatendrang der Feuerseele? Lebte Prinz Louis Ferdinand ein Jahrhundert zu früh oder zu spät? So fragen wir uns unwillkürlich, diesem reichen und doch so unbefriedigten, tatenlosen Dasein gegenüber. Es ist, als wären die Schranken für ihn überall zu eng, als passte sie in den Rahmen ihrer Zeit nicht recht hinein, diese Männergestalt, deren Schönheit die Frauen bewunderten, deren Kraft Niemand brauchte und deren Ringen und Streben Keiner teilte.

Romantisch von Anfang bis zu Ende erscheint uns sein Geschick, ein fast dämonischer Zauber geht von ihm aus, er ist ein wiederauferstandener Troubadour, Ritter und Sänger zugleich, um die Stirn den Kranz von blutgetränktem Lorbeer und frischen, lachenden Rosen. Es ist aber nicht der geniale Mensch, nicht der Held von Saalfeld, den meine kleine Skizze zu schildern versuchen will, es ist Louis Ferdinand, der Liebling der Frauen, und vor allem: Louis Ferdinand, der Musiker. Wie ein lebendiger Stern geht die Liebe zur Musik durch Leben und Wesen des Prinzen. Schon in frühester Jugend zeigte sich diese glühendste Leidenschaft seiner Seele, und sein grosses und vielseitiges Talent wurde in der sorgfältigsten Weise ausgebildet. In der Schule Bendas und Himmels erwuchs er zum Klavierspieler und Komponisten ersten Ranges und in allen wechselvollen Stimmungen seiner so erregbaren Seele flüchtete er sich zu seinem geliebten Instrument. Der alte Hofinstrumentenmacher und Kammermusikus Bachmann musste ihm die sogenannten englischen Flügelklaviere bauen, die der Prinz vorzugsweise liebte und von denen er, wie man sagt, 13 von verschiedenster Tonfärbung in seinem Palais aufstellen liess, die er abwechselnd nach Lust und Laune spielte. Im strengsten Studium der alten Italiener und Deutschen auferzogen, von Scarlatti, Durante und Pater Martini an, bis zu Bach, Mozart und Haydn war es besonders Mozart, der Unerreichbare, dessen höchste Formenschönheit, bei allem Reichtum der Melodien und aller Leidenschaft, die Seele des Prinzen entzückte und in Banden schlug, bis die magischen Augen jenes seltsamen Zauberers ihm begegneten, der sich Ludwig van Beethoven nannte.

So vollendet nun auch Louis Ferdinand die Schöpfungen Anderer wiedergab, liebte er es doch noch mehr, sich in freien Phantasien zu ergehen, und diese eben wirkten, nach den Berichten seiner Zeitgenossen, wahrhaft hinreissend. Er vergass dann alles um sich her und spielte weiter und weiter, von einem Gedanken in den anderen tauchend, bis ihm die Hände ermatteten und er sich plötzlich erhob wie aus Träumen erwachend. Niemand hätte ihn zu stören gewagt, keinerlei Nachricht erschien wichtig genug, ihm in solchen Augenblicken zugetragen zu werden. „Dieses Glück wenigstens will ich ganz und ungeteilt geniessen", sagte er, „man soll es mir gönnen!" In so mancher kritischen Lebenslage fand er an seinem geliebten Klavier allein das Gleichgewicht wieder, so manchen Sturm beschwichtigten die Töne. Prinz Louis Ferdinand liebte es nicht, vor einem grossen Kreise zu spielen, nur Auserwählte durften ihn so hören und vor allem: Frauen.

Wie oft hat die schöne Königin Louise seinem wunderbaren Spiel gelauscht; ebenso die ernste Rahel Levin, jene Prophetin des 19. Jahrhunderts, deren Herz nicht minder

gross als ihr Geist und neben ihr vielleicht die reizende Schauspielerin Unzelmann, zu deren lachendem Bilde das Motto passte: „wenn ihr das Leben gar so ernsthaft nehmt, was ist denn dran?“ Es mag wohl eine lange Liste reizender Frauen sein, die den Prinzen als Musiker bewundern durften, eine Galerie weiblicher Schönheiten, unter denen die edle Henriette Herz und die wunderbare Pauline Wiesel geb. Cäsar als die hervorragendsten bezeichnet werden dürften. So verschieden wie der Charakter ihrer Schönheit war aber auch das Wesen und Leben dieser beiden Frauen. Henriette Herz mit ihren stolzen, fast klassischen Zügen, der wundervollen Haltung und dem fleckenlosen Leben, jene Frau, die Prinz Louis Ferdinand einst der Rahel zuführte mit den Worten: „Diese Frau ist nie so geliebt worden, wie sie es verdiente“, und der strahlende Schmetterling Pauline, ein Wesen, das sich seiner Schönheit freute und wie ein Falter von Blume zu Blume, von Genuss zu Genuss flatterte. Von ihr könnte man sagen: „sie wurde mehr geliebt, als sie es verdiente“.

Sie klingen so märchenhaft, die Schilderungen jener Tage des Berliner Lebens und die Beschreibung der Kreise, deren Mittelpunkt Louis Ferdinand bildete. Die Frauen und nur die Frauen waren es, die den Ton angaben; Schönheit, Geist und Grazie regierten; man spielte mit den Herzen, wie mit den Worten, und die Männer schienen nur da zu sein, um zu lieben, zu bewundern und mit sich spielen zu lassen. Und Einer eben war unter ihnen, der nicht nur lieben und tändeln, sondern auch geliebt, tief und wahrhaftig um seiner selbst willen geliebt sein wollte, und dieser Eine war der Prinz. Ob ihm jene echte wahre Frauenliebe und Treue über Tod und Grab hinaus geworden, die er so heiss ersehnte? Wer kann es sagen?

Man hört oft die Behauptung aufstellen, dass auf die musikalische Bildung Louis Ferdinands, auf seine Richtung und seine Kompositionen die Bekanntschaft und Freundschaft mit dem Klavier-Virtuosen und Komponisten Dussek den wichtigsten Einfluss ausgeübt. Johann Ludwig Dussek aus Czaslau in Böhmen hatte, als er 1799 nach Berlin kam, ein ziemlich bewegtes Leben als gefeierter Musiker in Paris und London geführt, eine Musikalienhandlung in London angelegt und durch dies Unternehmen fast sein ganzes Vermögen verloren. Mit jenem schönen Enthusiasmus und jener echten Herzenswärme, die ihn charakterisieren, näherte sich der Prinz Louis Ferdinand seinem Kunstgenossen, dessen Spiel er lebhaft bewunderte und bot ihm in der feinsten und unwiderstehlichsten Weise alle und jede nur irgend erwünschte Unterstützung an. Seit jener Zeit war Dussek der tägliche und stets willkommene Gast im Palais des Prinzen und wurde zugleich sein Vertrauter und Freund. Mit erneutem Eifer widmete sich Louis Ferdinand nun der Komposition und unterwarf mit der liebenswürdigsten Bescheidenheit seine Schöpfungen dem Urteil des erfahrenen Musikers. Dussek staunte über solch eminentes Talent, sowohl in dem freien Vortrag, als auch in der Komposition. Er erklärte aber auch zugleich frei und offen, dass er hier nicht als Lehrer aufzutreten sich fähig fühle, und in der Tat waren es auch nur die Ratschläge der Erfahrung und die Winke des Musikers von Profession, die der Prinz Louis Ferdinand benutzte. Nicht der Hauch eines gemeinsamen Gedankens findet sich in den Schöpfungen Beider. Dussek komponierte glatt und liebenswürdig; seine Muse könnte man mit einer leicht dahinschwebenden Schwalbe vergleichen; der musikalische Flug des Königssohns ist der eines Adlers. In seinen Variationen, Quartetten, Trios, Quintetten und vor allem in seinem ergreifenden f moll-Quatour wogt und wallt eine Fülle tiefer Ideen, glühender Empfindung, sie sind frisch und glänzend figuriert, voller Grösse und Kühnheit, regellos zuweilen, aber immer durchaus edel.

Von gleicher Verschiedenheit war das Spiel Beider. Dussek zeigte sich hier blendend und elegant, glänzend und zuweilen auch warm; der Prinz leidenschaftlich und ungestüm, voll Glut und Seele, Licht und Innigkeit, nirgends gemaltes Feuer, echte Flammen! Einen verbesserten Dussek zu finden in unseren Tagen dürfte nicht schwer sein, bei dem Spiel des Prinzen kann man nur an Liszt und Chopin denken, nach den Beschreibungen, die davon vorliegen. Dusseks heiterer Sinn, sein leichtes, halb französisches Wesen waren dem Prinzen angenehm; der gefeierte Musiker verstand in seltenem Masse die Kunst, den Augenblick zu geniessen; er dachte nicht besonders hoch von den Frauen und kümmerte sich wenig um die Männer; alle Wärme aber, deren sein Herz fähig war, gab er seinem königlichen Freunde, an ihm hing er wie an nichts in der Welt bis zum letzten Hauche seines Lebens. Einfluss auf die musikalische Richtung, wie sie in seinen Kompositionen zutage tritt und in seinen freien Phantasien sich kund gab, hat nur einer gehabt: Ludwig van Beethoven.

Himmel war es, damals 1796 noch Kapellmeister in Berlin, der dem Prinzen eines Tages Beethovensche Kompositionen spielte, von denen Louis Ferdinand hingerissen war. „O wer ihn kennen lernen, mit ihm reden, ihn hören könnte!“ rief der Prinz begeistert. „Dazu könnte Rat werden, wenn Durchlaucht den Beethoven, der jetzt auf der Reise nach Wien in Leipzig verweilt, aufforderten, nach Berlin zu kommen, würde er sicher nicht zögern. Man sagt, dass er ein Meister sei im Phantasieren, nebenbei freilich ein etwas seltsamer Kauz, der mit den Grossen dieser Erde nicht viel Umstände macht!“ „Desto besser! Schreiben wir ihm auf der Stelle!“ Wenige Wochen später war Ludwig van Beethoven in Berlin.

Das grösste Musikzimmer des prinzlichen Palais strahlte am Abend des 10. Oktobers 1796 in einem Meer von Licht. Von den Kronleuchtern und Girandolen floss es wie Sonnenschein und das lebensgrosse Bildnis Friedrichs II. schaute aus seinem prachtvollen Rahmen ganz erstaunt darein. Das Klavier war aufgeschlagen, Notenblätter lagen auf dem Tabouret, das man daneben geschoben hatte. Auf dem spiegelglatten Parket bewegte sich eine kleine auserlesene Gesellschaft von Musikfreunden. Man erwartete Ludwig van Beethoven. Die Prinzessin Ferdinand in ihrer königlichen Ruhe rauschte in ihrem blassgrünen Schleppkleide daher, auf den Arm ihres jungen Schwiegersohnes, des Fürsten Anton Radziwill gestützt, während die Kronprinzessin Louise mit der jungen Fürstin Arm in Arm leise plaudernd folgte. Der jugendliche Prinz August und der schöne Graf Tilly standen in einer Fensternische harmlos scherzend und lachend, und nur Prinz Louis Ferdinand erschien zerstreut und unruhig. Wiederholt glitt er mit der schlanken Hand über die Tasten, wanderte hin und her und warf ungeduldige Blicke auf die prachtvolle Pendule, die bereits die 7. Stunde zeigte. Der Kapellmeister Himmel war von ihm abgesandt worden, den Ehrengast in das Palais zu geleiten und mit einer Spannung ohne gleichen erwartete Louis Ferdinand den Eintritt Beethovens. Jede Unterhaltung ermüdete ihn, er brach sie, kaum begonnen, wieder ab. In diesem Augenblick nun blieb er bei der Kronprinzessin stehen und sagte lächelnd: „es ist, als ob ich eine Geliebte erwartete, ich bin wie im Fieber!“ „Und ist es nicht eine Geliebte, teurer Vetter“, erwiderte die schöne Frau, „wenn auch in

etwas seltsamer Gestalt, nämlich die heilige Cäcilia? Wenn die schönste und gefährlichste der Frauen einen Besuch verheissen, da ist solch Fieber wohl natürlich!“ Kaum waren diese Worte gesprochen, als die Flügeltüren sich öffneten und François, der Kammerdiener des Prinzen, die Erwarteten meldete. Tief aufatmend und erregt eilte Louis Ferdinand ihnen einige Schritte entgegen. Am Arme Himmels trat Ludwig van Beethoven in den Saal.

Die damalige Erscheinung des Meisters beschreibt Seyfried folgendermassen: „Der Körperbau Beethovens war gedrungen, nicht gross, starkknochig, voll Rüstigkeit, ein Bild der Kraft; sein Haupt hatte sich mit dunklem Haargebüsch bedeckt, das ungeordnet, mehr mähnenartig, als lockig, umherlag; die Stirn war breit und vordringend und über den dunklen Augen gelagert, die schon tiefer und verschlossener zurücktraten; die Nase war kräftig, mehr in die Breite entwickelt, als vordringend, von deutschem, nicht römischem Profilschnitt, der Mund war wohlgebildet.“

Ohne Schüchternheit, aber auch ohne Verbindlichkeiten grüsste Beethoven die Versammlung und war, als die Vorstellung vorüber, sofort mit dem Prinzen in ein tiefes Gespräch verwickelt. Später nahm auf den Wunsch der Prinzessin Ferdinand der Kapellmeister Himmel Platz am Klavier und phantasierte mit gewohnter Meisterschaft unter dem lebhaftesten Beifall, indem er aus seinen Opern von dem primo navigatore an bis herab zu der beliebten Fanchon die bekanntesten Melodien kunstvoll ineinander webte zu einem lebendigen farbenfrischen Tonbilde. Dann spielte Prinz Louis Ferdinand auf die Bitte seines Gastes die Beethovensche F dur-Sonate mit ihrem herrlichen Largo. Als er geendet, reichte ihm Beethoven beide Hände in lebhafter Bewegung hin und sagte mit seinem herzgewinnenden Lächeln: „Das war garnicht königlich oder prinzlich, sondern meisterlich wie ein tüchtiger Klavierspieler und Musiker gespielt!“ Wie oft und mit welchem freudigen Stolz zitierte Louis Ferdinand später noch diese Worte seines geliebten und bewunderten Meisters! Man durfte nun endlich hoffen, auch den Gast spielen zu hören. Eine erwartungsvolle Stille trat ein, nachdem die Damen Platz genommen; aller Augen wandten sich dem Klavier zu, ein mächtiger Akkord — und Ludwig van Beethoven spielte die Seelen aller seiner Hörer gewaltsam mit sich reissend hinauf in seine Sonnenbahn.

Bekanntlich ist Beethoven als musikalischer Improvisator unerreicht gewesen. Selbst bei dem Wettstreit zwischen ihm und dem berühmtesten Pianisten der damaligen Zeit, Wölfl, der einst in Wien im Hause des Freiherrn von Werthern stattfand, siegte er glänzend, obgleich beide Nebenbuhler in der Technik auf gleicher Stufe standen und Wölfls Hand viel grösser war und mit Leichtigkeit 10 Töne spannte. Aber Wölfl „unterhielt“ nur angenehm, während Beethoven allem Irdischen entrückt „im Reiche der Töne schwelgte“, wie Seyfried sagt, „und sein Geist ihn zu Kraftäusserungen trieb, denen das Instrument kaum zu genügen vermochte.“ Das Feuer seines Vortrags, die düstre Leidenschaft seines Wesens, die überraschenden Wendungen und Kontraste, die abenteuerlich erhabenen Ideen wirkten immer überwältigend. Jeder musste eben fühlen, wie heiliger Ernst es ihm war mit der Musik, wie er sie als die einzige wirkliche Sprache seiner Seele betrachtete.

Die Gruppe seiner Hörer war in Fesseln geschlagen. Der Fürst Radziwill, auf den Sessel seiner Frau gestützt, verwandte kein Auge von dem Spieler. Seine musikalische Seele war hingerissen und auf den Wangen der lieblichen Prinzessin blühten die Rosen lebhaftester Erregung. In tiefes Sinnen verloren lehnte die Prinzessin Ferdinand in ihrem Sessel, die Mutteraugen ruhten mit einem Gemisch von Zärtlichkeit und Sorge auf dem Antlitz ihres Lieblings, Louis Ferdinand, dessen Sein und Wesen ihr schon so manchen stillen Kummer gebracht, den sie bewunderte, auf den sie stolz war und um dessen Zukunft ihr doch heimlich bangte, wie eben nur einer Mutter, deren Herz sie ja so oft zur Hellseherin macht, bangen kann. Unmittelbar hinter dem Sessel Beethovens sass der Prinz. Das vollste Licht fiel auf die schlanke Jünglingsgestalt, auf diese wunderbar edle Stirn, auf das Antlitz, das im Glanze höchster Begeisterung strahlend, schöner als je erschien. Die Seele, jene wunderbare Doppelseele, von der

Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen — —

durchleuchtete die Hülle; es war ein Bild ungebrochener Jugendkraft. — Zehn Jahre später an demselben Tage, vielleicht zu derselben Stunde, wer hätte es damals ahnen können, umzog dies stolze Haupt die Glorie des Heldentodes — Prinz Louis Ferdinand lag kalt und starr auf dem Schlachtfeld von Saalfeld.

Und jetzt? Die eine Hand umschloss fest die goldene Verzierung der Lehne des Sessels Beethovens, wie in Träumen verloren hing sein Blick an jener Frauengestalt, die sich langsam erhoben und jetzt, wie die Muse der Tonkunst selber, neben dem Spieler stand. In tiefster Bewegung, das wunderschöne Haupt gegen ihn hingeneigt, war die Kronprinzessin unwillkürlich näher und näher herangetreten, wie gewaltsam vorwärts getrieben — bis sie endlich hingerissen unter strömenden Tränen leise die zarte Hand auf den Arm Beethovens legte und flüsterte: „O lasst den Himmel wieder blau werden, das Herz tut mir zum Sterben weh!“

Da hob er seine Augen und sah sie lange und fast staunend an, die schöne Frau, die künftige Königin Louise, und — allmählich zog ein leises Lächeln wie ein Sonnenstrahl über das ernste Antlitz. Mit einem kraftvollen Akkord verliess er nun das Reich der bangen Klage, die wilden Wogen ebneten sich, Wolkenschatten huschten dahin, die Nacht verschwand allmählich, höher und höher zog das Licht herauf, bis alles hell wurde und blau, wie die Augen der zauberischen Frau, deren Tränen eben vor ihm geflossen.

Beethoven hat dem Prinzen Louis Ferdinand zum Andenken an jenen Abend des 10. Oktobers 1796 sein herrliches c moll-Konzert op. 37 gewidmet. Es war in dem Rudolstädter Schlosse in der Nacht vor der verhängnisvollen Schlacht bei Saalfeld, als Prinz Louis Ferdinand es zum letzten Male spielte.

Wie eine Fata Morgana stieg die Erinnerung an jenen Musikabend in den glänzenden Räumen daheim vor seiner Seele auf: er sah den geliebten Meister so deutlich vor sich und fühlte sein Herz von seltsamen Schaudern bewegt, es sang und klang wunderbar um ihn her, auf den goldenen Wellen der Töne tauchten sie empor, alle jene lieben fernen Gestalten, die ihn damals umgaben und wie zwei Sterne strahlten sie ihn an, die tränenvollen Augen einer angebeteten Königin und er hörte ihre süsse Stimme so deutlich flüstern: „Das Herz tut mir zum Sterben weh!“ — dass er erschrocken aufsprang und das Klavier schloss.

Ahnte er, dass ein Tag heraufzog, um den noch heissere Tränen aus den schönsten Augen fliessen sollten,

als damals, dass die Königin Louise bald noch bittrer klagen werde: „mein Herz tut mir zum Sterben weh“, als an jenem Musikabende — — und dass diese Tränen und diese Klage dann ihm galten — einem Toten?!



Die Methode Jaques-Dalcroze.

Von **H. Schmidt.**

Als auf der letztjährigen Generalversammlung des „Vereins für Rhythmische Gymnastik“ in Genf beantragt wurde, den nächsten Jahrestag dieser jungen internationalen Gesellschaft, die sich die Pflege der Methode Jaques-Dalcroze zur Aufgabe macht, in Basel abzuhalten, erhob sich erregt der geistreiche Pariser Musikschriftsteller Jean d'Udine, um in seiner temperamentvollen Weise zu erklären, dass Genf, der Ausgangspunkt der neuen Bewegung, auch der Mittelpunkt für alle die bleiben solle, die die starken Wurzeln ihrer Kraft da fanden, dass „le monde latin“ einen Anspruch darauf habe, auch weiterhin in einem wenigstens französisch sprechenden Land sich wieder um den Meister zu scharen, dem man so grossen Lebensreichtum verdankt und dass Genf, das alte Rom des Protestantismus, nun sein und bleiben solle „le Rome du rhythme“. Dieser Ausdruck ist im Kreis der Schüler von Dalcroze bald ein geläufiger geworden; er passte so recht in die gehobene Stimmung einer Genfer Studienzeit und im frohen Kreis wurden wohl Lieder improvisiert, die jener Stimmung entsprangen und emphatisch begannen: „Genf o Genf, du Rom des Rhythmus!“ Und nun ist diesem Rom ein Avignon erwachsen oder ein Byzanz: der Gartenstadt Hellerau bei Dresden ist es gelungen, Jaques-Dalcroze zu einer Übersiedelung in ihre Mauern und zu Eröffnung einer „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus“ zu veranlassen. Die Schweiz brachte dem scheidenden „Pestalozzi der musikalischen Erziehung“ warme Abschiedskundgebungen dar. Und wenn auch dem ehrenden Lebewohl, mit dem die Schweizer Tonkünstler ihn im Oktober in Basel feierten, keine Begrüssungsversammlung grossen Stils in Deutschland entsprach, so hat doch die musikalische Presse die neue Errungenschaft für Deutschland enthusiastisch begrüsst.

Und wenn ich heute den Versuch mache, die der Methode Jaques-Dalcroze noch fern stehenden Leser der „Neuen Zeitschrift für Musik“ von der geradezu kulturellen Bedeutung der Sache zu überzeugen, so sei auch dies ein herzliches Willkommen für den genialen Mann.

Emile Jaques-Dalcroze ist zwar in Wien geboren, am 6. Juli 1865, ist aber waadtländischer Abkunft und studierte auch zunächst am Genfer Konservatorium. Seine weitere Ausbildung erfuhr er in Deutschland, Wien und Paris, wo er hauptsächlich von Delibes lernte. Zum Lehrer am Genfer Konservatorium ernannt, entfaltete er eine reiche Tätigkeit als Harmonie- und Gesanglehrer sowie als Lektor der Musikgeschichte, in letzterer Eigenschaft sich energisch für die neudeutsche und neufranzösische Musik einsetzend. Seine Opern „Janie“ und „Sancho Panza“ begründeten seinen Ruhm als Komponist. Doch kennt man diese in Deutschland weniger als seine „chansons romands“. Die oft gespielten Violinkonzerte (Steffi Geyer hat das zweite vielerorts mit Erfolg vorgetragen) und vor allem seine reizenden Reigen und Kinderszenen, die indessen leider zu faschen Vorstellungen über die Methode Jaques-Dalcroze geführt haben, mit der sie nur in sehr losem Zusammenhang stehen. Die ganz hervorragenden musikalischen Leistungen der Jaquesschen Schüler lenkte das Interesse weiter Kreise auf seine Unterrichtstätigkeit, die er in absolut origineller Weise ausübte. Auf dem, dem Schweizer Tonkünstlerfest angegliederten „Kongress zur Reform des Musikunterrichts“, der am 1. Juli 1905 in Solothurn stattfand, veranlasste man Jaques, sein in aller Stille ausgebautes System bekannt zu geben. Und so absolut einleuchtend waren seine Darlegungen, so eklatant die Resultate seiner Lehrtätigkeit, dass die Versammlung, die namhaftesten Schweizer Musiker an der Spitze, ihn beauftragte, ein Lehrbuch auszuarbeiten und Kurse zur Ausbildung von Lehrern dieser Methode einzurichten; man beschloss einstimmig, auf die Durchführung der Jaquesschen Reformen an Schulen hinzuarbeiten. Im Sommer 1906 fand der erste von Jaques-Dalcroze geleitete Kurs zur Ausbildung von Lehrern, ein sogenannter „Normal-Kurs“ statt, der von Angehörigen aller Kulturländer besucht war. Jaques' erstaunlicher Tatkraft, seinem pädagogischen Eifer ist es gelungen, in diesen alljährlich sich wiederholenden Normal-Kursen schon eine stattliche Reihe von Vertretern seiner Sache heranzuziehen. Von Jahr zu Jahr wuchs die Zahl der Kurs-Teilnehmer, wuchs aber auch der zu bewältigende Lehrstoff, da Jaques weit über sein ursprüngliches Ziel hinausgewachsen war und immer neue fruchtbare Gebiete in seinen Lehrplan einbezog. In der sehr schwierigen Organisation der Kurse, deren Teilnehmer nach Alter, Geschlecht, Nationalität und Vorbildung verschieden waren, standen Jaques tüchtige Hilfskräfte zur Seite in Nina Gorter, deren unermüdliche Arbeitskraft und absolute Beherrschung des Stoffes bewundernswert ist, und in dem Basler Gesanglehrer Paul Boepple, einem aufopfernden Förderer der Sache, dem deutschen Interpreten bei den Genfer Kursen und Herausgeber der deutschen Ausgabe der Jaquesschen Werke. Unterdessen hatten sich die am Genfer Konservatorium abgehaltenen Jahreskurse zu immer grösserer Bedeutung entwickelt und die kurzen Normalkurse überflüssig gemacht. Die in Genf ausgebildeten Lehrer und andere Freunde der Sache haben sich zu dem „Verein für rhythmische Gymnastik“ zusammengeschlossen, der in allen europäischen Ländern (vorab Schweiz, Deutschland, Holland und Frankreich) dahin wirkt, die Jaques-Dalcrozeschen Reformen durchzuführen. In der Schweiz ist in verschiedenen Kantonen der Versuch gemacht worden, den Turn- und Gesang-Unterricht an Elementar-Schulen durch Unterricht im Jaques-Dalcrozeschen Sinn zu ersetzen und auf dem „Schweizerischen Kongress für Reform des Gesangunterrichts in den Schulen“ wurden neulich nur günstige Berichte darüber gehört. In allen grösseren Städten entstehen „Dalcroze-Kurse“, bald gibt es keine bedeutenden Theater oder Musik-Schulen mehr, die nicht die Methode in ihre Lehrfächer aufgenommen hat. Jaques-Dalcroze selbst hat auf dem Tonkünstlerfest in Stuttgart im Sommer 1909 einen beispiellosen Erfolg mit einem Propaganda-Vortrag mit Demonstrationen gehabt. In Berlin, Wien, München und vielen anderen grösseren Städten wiederholte sich dieser jubelnde einstimmige Beifall von Seiten des Publikums wie der Kritik. Alle Musikschriftsteller von Bedeutung, wie Storck, Seidl, Leichtentritt und viele mehr, hervorragende Pädagogen, Hygieniker und Psychologen befürworten die Jaquesschen Reformen; grosse Meister wie Mottl, Schillings, Klose, Hans Huber bemühen sich um ihre Einführung. Und wenn die hohe Schule der neuen Kunstübung sich im Herzen Deutschlands auftut, ist mit Sicherheit anzunehmen, dass der Bewegung eine

reiche Zukunft bei uns erblühen wird. Sie ist ihr gewährleistet durch den Umstand, dass sie vielen stark gefühlten Bedürfnissen entgegenkommt und zwar nicht nur als Idee oder gehaltvolle Anregung, nein, was Jaques-Dalcroze bringt und hoffentlich durch die Schule bald dem ganzen Volk bringt, ist ein scharf umrissener Vorschlag basiert auf Erfahrung; er zeigt einen Weg Schritt für Schritt, gibt eine Technik, eine positive Methode — „einen wahren Nürnberger Trichter der musikalischen Ausbildung“ nennt sie Dr. Thomas-San Galli.

„Am Anfang war der Rhythmus“ —. Die moderne Wissenschaft — vorab Carl Bücher in seinem klassisch zu nennenden Buch „Arbeit und Rhythmus“ — sagt uns, wie dies vielzitierte Bülow-Wort zu verstehen ist. Sie lehrt uns ferner, dass alle Grundzüge der Entwicklung der Menschheit sich wieder finden in der Entwicklung des Individuums. Und doch hat nie jemand vor Jaques-Dalcroze aus diesen Erkenntnissen, die logische Konsequenz gezogen: War (und ist noch bei den primitiven Völkern) es in der Jugendzeit des Menschengeschlechts die rhythmisch gegliederte Körperbewegung, die den bildsamen Elementen der Kunst die Gesetze ihres Verlaufs mitgeteilt hat und ist daher der Rhythmus das wesentliche und bindende Element der Urkunst, aus der sich in langsamem Gestaltungsprozess die Künste differenziert haben, so ist uns in ihr (der rhythmischen Körperbewegung) die Basis jeder Kunstbetätigung auch des jungen Menschen aufgezeigt und gilt es da anzuknüpfen. Dieser Gedanke, der bei Jaques-Dalcroze nun als bestimmte neue Forderung auftrat, war zwar nicht Frucht einer philosophischen Spekulation, sondern eines glücklichen pädagogischen Instinktes, einer liebevollen Versenkung in die Natur des Kindes, in der er dasselbe Kunstverlangen wie das der Urvölker beobachtete: das „gewissermassen triebmässige, allem Urteil vorhergängige Einstimmen“ in den Rhythmus. Und so stellt er die elementarste Erfahrung vom Rhythmus: seine Wirkung auf die motorischen Impulse an den Anfang für das Leben und die Kunst. Die Methode Jaques-Dalcroze lehrt nun zunächst als erste Kunstübung Bewegungstypen zur körperlichen Darstellung eines musikalischen Rhythmus, die einen innigen Zusammenhang zwischen physischer und geistiger Tätigkeit herstellen und experimentiert mit diesen Typen nun in allen erdenklichen Variationen. Beginnend z. B. bei dem leicht verständlichen Notenwert des ♩ wählt die Methode den einfachen Schritt als entsprechend einfache körperliche Darstellung. Die 𝅗𝅥 wird durch einen Schritt und eine Kniebeuge im Moment des gedachten zweiten ♩ dargestellt. 𝅗𝅥. 𝅝 𝅝⁀♩ usw. sind durch Schritte auf den Eintritt der Note und leichten Kreisbewegungen des Spielbeins um das Standbein bei jedem gedachten ♩ anzugeben, oder wie der technische Ausdruck lautet: zu realisieren. Damit ist das Vorschreiten einer ausgehaltenen Note wie 𝅗𝅥. usw. im Verlauf der Melodie ebenso klar gestellt wie ihre Ruhe und innere Gliederung. Durch ein starkes Niederstampfen des Fusses wird der metrische Akzent hervorgehoben, die ♫ werden mehr gehüpft wie gegangen und so fährt die methodische Schulung fort, für jeden Notenwert bis zur kompliziertesten Differenzierung und Gruppierung, für das Binden, Punktieren, Pausieren, Synkopieren bestimmte Bewegungstypen zu bezeichnen, die erstaunlich sinnreich und folgerichtig, dabei von Jacques so gewählt sind, dass sie bei aller Einfachheit und Leicht-Ausführbarkeit doch schon alle Elemente in sich haben, zu plastisch ausdrucksvollen Bewegungen entwickelt zu werden. Dasselbe gilt von den Armbewegungen des Taktierens, auf die die Klasse sich zu einigen hat und die, sobald ihre erste Funktion: das streng metrische Haltgeben, überwunden ist, im Anschluss an den Rhythmus zu ästhetisch wirkungsvollen Gebärden werden. Alle musikalisch rhythmischen Gebilde werden nun, soweit möglich, herangezogen und es wird eine Darstellung derselben durch den erwähnten, bald automatisch gewordenen Bewegungskanon verlangt. Und zwar ist es nicht nur die Dauer eines erklingenden Tones, die den Gehalt der dazu auszuführenden Körperbewegung bestimmt, auch die Abstufungen der Dynamik werden mit geringeren und grösseren Muskelkontraktionen zusammengestimmt. So erzieht das System einen Körper, der frei genug ist, dass er sich den, dem ganzen Reichtum musikalischer Formensprache adäquaten motorischen Impulsen überlassen darf, zugleich beherrscht genug, auch jederzeit in absolute Ruhe übergehen zu können. Ein Körper, der gewandt und schmiegsam genug ist, das Gleiten und Schweben, das Drängen und Zögern, das schwungvolle und das schwerflüssige Weiterschreiten der Melodie, die Kontraste zwischen jähem Jagen und ruhevollem Dahinziehen in Bewegungen zur Darstellung zu bringen. Ein Körper, dessen Glieder genügend unabhängig voneinander sind, dass sie sich in 2, 3, ja 4 und 5 verschiedenen Taktarten zu gleicher Zeit bewegen können und kanonartig auseinanderstreben.

Dies Ziel: die Entfaltung solcher körperlicher Fähigkeiten hat das Jacquessche System, wie die Vorführungen beweisen, in hohem Masse erreicht. Und doch ist dies Ziel, diese neue plastische Kunst nur eine unbeabsichtigte Nebenwirkung der rhythmisch-gymnastischen Schulung. Jaques-Dalcroze ging aus, den Rhythmus zu suchen und er fand nicht nur ihn, sondern auch eine plastische Kunst und ein pädagogisches Heilmittel. Denn durch die fortgesetzte Disziplinierung des Willens hat die Methode, abgesehen vom musikalischen und allgemein ästhetischen, auch einen rein pädagogischen Wert. Die energische Übung der Leitungsbahn-Funktionen, die Konzentration der Aufmerksamkeit, die unerlässlich ist, die unbedingte Verpflichtung zu Masshalten und einer Präzision, bei der oft das Gleichgewicht des eignen Körpers auf dem Spiel steht, das sind Momente, die das Interesse gewiegter Pädagogen auf die Methode lenkte. Momente, die sie zur Einführung an Schulen so ausserordentlich geeignet erscheinen lässt und ein wirksames Mittel im Kampf der Schule gegen Nervosität und Neurasthenie ergäbe. Es kann hier nur angedeutet werden, welche Vorteile auch für die körperliche und geistige Frische ein Unterricht mit sich bringt, der die Ausbildung und Rhythmizierung der Atemtätigkeit in sich schliesst.

So wertvoll nun diese pädagogische Wirkung ist und so hoch sie auch gerade der Begründer der Methode selbst stellt, so begeisternd, ja geradezu berauschend die plastischen Darstellungen der Jaquesschen Schüler und Schülerinnen sind — uns interessiert hier doch in erster Linie die musikalische Bedeutung der Sache. Jaques-Dalcroze betont immer wieder, dass niemand über ihren Wert oder Unwert urteilen kann, dass sie nicht Sache persönlicher Erfahrung ist. Wenn nun auch ganz objektiv festgestellt worden ist, dass die Jaquesschen Schüler, denen der Rhythmus nicht als abstrakter Begriff, sondern als lebendige Macht innewohnt, ganz unübertroffene rhythmische Sicherheit und Verfeinerung des musikalischen Gehörs besitzen, so besteht doch jene Behauptung von Jaques mit Recht: die rhythmische Gymnastik ist in der Tat ein ganz neuartiges Erlebnis, eine grossere innere Bereicherung für den sie Ausübenden. Aus dem unmittelbaren Anschluss

eigener Willensakte an die Musik resultiert für den Schüler eine Klärung musikalischer Beziehungen, eine Sicherheit in der Durchdringung ihrer Formen, eine Notwendigkeit sinngemässer Phrasierung, die fördernd und beglückend ist. Dem Erlebnis, den Rhythmus (in seiner Aufgabe innerhalb der Methode) zunächst als unerbittlichen Zwang für die Muskeln zu empfinden. Dann aber, mit der fortschreitenden Unabhängigkeit der Glieder voneinander, eine unüberwindliche Lust der freien Hingabe an ihn zu verspüren. Diesem Erlebnis entspricht auch eine Befreiung des musikalischen Vorstellungsvermögens von Hemmungen jeder Art und wer sie kennt, wird einen rhythmisch-gymnastischen Fanatiker wenigstens verstehen, der mir einmal nach Analogie des Satzes: „es ist nichts im Geist, was nicht in den Sinnen war", sagte: „es ist nichts im musikalischen Schwung, was nicht im Muskel war". Die tiefste Wirkung der neuen Kunstübung ist aber wohl die Möglichkeit einer intensiven Einfühlung in die Formen der Tonwelt, ein scharfes, am Mass der eigenen Kraft gewonnenes, inneres Abwägen ihrer Kontraste, ein mit Lebendigwerden im Anschluss an ihr organisches Wachstum. Lebendiges Kunstempfinden ist es also, was diese Methode die einfachen Triebe — durch Unterstützung und Gegenwirkung — läuternd (so formuliert Schleiermacher die Aufgabe jeder Erziehungstätigkeit überhaupt), weckt: ein Ziel also, dem ungezählte Kulturbewegungen unsrer Tage zustreben. Nirgends ist es aber wohl so sicher, gewissermassen einfach und selbstverständlich erreicht. Ein anderes vielgesuchtes Ziel: die Harmonie zwischen Kunst und Leben, um die wir die Griechen so sehnsüchtig beneiden, scheint denen, die im Jaquesschen Sinne arbeiten, nicht auf ewig unwiederbringlich verloren.

Eine Folgeerscheinung der rhythmischen Schulung von mehr speziellem Charakter ist von Gesanglehrern beobachtet worden: die Ausschaltung aller unwillkürlichen, und oft so sehr versteifenden, hemmenden Muskelkontraktionen beim Singen. Dies gehört indessen wieder in die Gruppe der von Hygienikern, Physiologen und Pädagogen beobachteten Vorteile des Systems, ebenso wie die Hebung des Selbstvertrauens und die, aus den Operationen der Wechselbeziehungen zwischen Wille und Muskel resultierende Behebung von Sprachstörungen bei Stotterern.

Und endlich — last not least — versprechen sich schaffende Künstler, darunter kein geringerer als Friedrich Klose, von der heilbringenden Jaquesschen Reform eine Befruchtung der Phantasie der Komponisten und Erfindung von neuen musikalischen Formen, deren Reiz eine gewissermassen symbolisch plastischer Gehalt sein wird.



11. Tagung des ev. Organistenvereins in Westfalen

am 28. Dezember 1910 in Siegen i. W.

Von **H. Oehlerking.**

Aus Anlass des 11. Organistentages fand in der Nikolaikirche zu Siegen i. W. eine geistliche Musikaufführung statt; sie galt dem Andenken des 1821 zu Puderbach (im Siegerlande) geborenen Friedrich Kiel. Auf dem Programm standen die Fantasie No. 1 in cis moll und No. 3 in c moll für Orgel, 3 Arien aus dem Oratorium Christus und ferner die Sonate F dur von Händel in e moll von S. Bach für Violine und Orgel. Um die Ausführung machten sich verdient die Organisten Knöner-Langendreer (Solostücke für Orgel), dem eine tadellose Technik und feinsinnige Registrierkunst eignete; Tipp-Siegen, der die Orgelbegleitung sehr dezent ausführte; Frl. Melie Seyberth-Siegen sang die Arien mit gemütvollem Ausdruck, unterstützt durch schöne Tongebung und hochentwickelte Atemtechnik; Herr Otto Schellhase-Herne in W. zeigte sich den nicht unbedeutenden technischen Schwierigkeiten der beiden Sonaten von Bach und Händel durchaus gewachsen. — Die Hauptversammlung bot nicht weniger als 10 verschiedene Versammlungsgegenstände. Besonderes Interesse erweckte der Bericht des Vereinsvorsitzenden, Königl. Musikdirektors G. Beckmann-Essen, über die seitens der Herrn Dr. Hakenberg (Präses der rheinischen Provinzialsynode), Superintendenten Klingemann-Essen, Pfarrers Hasse-Essen-West und G. Beckmann festgesetzten „10 Richtlinien zur Wahrung der Einheit und Würde des evangelischen Gottesdienstes". Bei Auswahl der Lieder für die Hauptgottesdienste kommt nur das Gesangbuch, nicht der Anhang in Betracht. Die ausgewählten Lieder sind dem Organisten frühzeitig mitzuteilen, damit ihm Zeit genug verbleibt, sich für den Gottesdienst vorzubereiten. Das Eingangslied soll nach Inhalt und Melodie der jeweiligen Kirchenzeit entsprechen. Das Präludium (höchste Dauer 5 Minuten) leite stimmungsvoll den Gottesdienst ein. Das Vorspiel zum Predigtliede ist von noch kürzerer Ausdehnung und steht mit dem Choral im innigsten Zusammenhange. Die Orgel darf nie den Gesang übertönen, sondern ihn nur leiten und begleiten. Die Zwischenspiele sind kurz und Choralmotiven entnommen. Der Pfarrer muss richtig liturgisch sprechen und liturgische Verstösse der singenden Gemeinde berichten (z. B. mit deinem statt seinem Geiste). Wertvolle Choreinlagen sind stets willkommen; sie dürfen nur nicht zu lang sein. Durch Wechselgesänge darf der Gottesdienst nicht aufgehalten werden. Das Nachspiel schliesst sich der Predigt inhaltlich an. Das Orgelspiel bei Trauungen muss kirchlichen Charakter tragen, Hochzeitsmärsche gehören nicht in die Kirche. Das Presbyterium stellt im Etat eine Summe aus zur Anschaffung von Noten und Zeitschriften. — Beschlossen wurde, den bei den geistlichen Musik-Aufführungen gelegentlich der Vereinstagungen solistisch mitwirkenden Organisten des Verbandes die Reisekosten zu ersetzen. — Herr Organist Malthahn-Beyenburg referierte eingehend über das Buch „Orgelbau, Orgelkunst, Orgelspiel", von Grosse-Weischede. Das vortreffliche Werk wurde zur Beschaffung und zum Studium nachdrücklichst empfohlen. — Die Frage der zu gründenden Pensionskasse wird weiter erörtert werden und alsdann zur praktischen Lösung gelangen. — Nächstjähriger Versammlungsort ist Düren oder Aachen. — Der Vorstand wurde einstimmig wiedergewählt.

Rundschau.

Oper.

Teplitz.

„Erda Diösy".

Oper in einem Aufzug. Dichtung und Musik von Eugen Dawison.

Uraufführung im Stadttheater am 11. Dezember 1910.

Während sich das hiesige Konzertleben, wie ziemlich allgemein auerkannt wird, eines Zuges ausgesprochener Selbständigkeit erfreut, kann man das vom Theater naturgemäss weniger behaupten. Was Operetten anbelangt, bleibt Wien bestimmend, in Opern der internationale Musikmarkt, vorzugsweise die Italiener. Um so erfreulicher deshalb, einmal auch von einer musikdramatischen Uraufführung berichten zu können. Der Dichterkomponist ist Kritiker an einem hiesigen Blatte, hatte aber trotz seines Einflusses bei den bisherigen Direktionen mit seinem Werke wenig Glück. Erst die neue Direktion Hofrat Richard Franz unternahm das Wagnis und erzielte damit einen durchschlagenden Erfolg. Das Textbuch des (nach der Uraufführung in einen Zweiakter umgewandelten) Einakters behandelt eine dem Theaterleben entnommene wahre Begebenheit, die Liebestragödie einer Operettendiva und ihres Korrepetitors. Ein abgewiesener reicher Verehrer der Diva weiss bei dem willfährigen Theaterdirektor die Entlassung des begünstigten Liebhabers durchzusetzen und die Verzweiflung zwingt dem Korrepetitor den Revolver in die Hand. Zwei Schüsse hinter der Szene enden die Seelennot der Liebenden. Die Handlung spielt in der Gegenwart, ohne dass die modernen Kostüme (Rittmeister in Uniform usw.) als störend oder dem Stile einer realistischen Oper widerstrebend empfunden würden. Leider weist die sprachliche Fassung des Textbuches schwere Mängel auf, auch die Instrumentation ist unzulänglich, so dass nur eine gründliche, zum Glücke leicht durchführbare Revision in beiden Richtungen dem im übrigen entschieden wirksamen Stücke weiterhin die Wege ebnen würde. Das beste ist die Musik nach ihrer erfinderischen Seite hin, sie ist melodiös, vorzugsweise homophon, verschmäht auch die Mittel der Alten, den periodenmässigen, liedartigen Aufbau, die einfachste Harmonik, Wort- und Satzwiederholungen nicht und ist durchaus szenisch gebaut, dem Drama wirksam und geschickt angepasst. Der Komponist wurde von dem vollbesetzten Hause sehr gefeiert; um die Aufführung machten sich ausser Kapellmeister Hans Mohn noch die Sängerin Elsa Bräuner (Erda Diösy), der Tenorist Adolf Dünnmann (Rittmeister Graf Welson) und der Baritonist Dr. Emil Schipper (Franz Albrecht, Korrepetitor) verdient. Dr. Vinzenz Reifner.

Konzerte.*)

Berlin.

In der Philharmonie leitete Herr Generalmusikdirektor Fritz Steinbach am 29. Dezember ein Sinfoniekonzert, dessen Programm Schuberts „Unvollendete", das a moll-Konzert von Schumann, Bachs drittes Brandenburgisches Konzert und Brahms' „Erste" in c moll darbot. Man kennt Steinbachs Direktionsweise hier seit Jahren. Seine frische, schneidige, allem Tifteln, allem Bestreben, eine höchsteigene Auffassung geltend zu machen, abholde Art wirkte auch diesmal wieder faszinierend auf die zahlreich erschienene Hörerschaft. Die stärkste Wirkung erzielte der Dirigent mit der Sinfonie von Brahms; ich glaube das Werk nie so klar und zugleich so schwung- und eindrucksvoll gehört zu haben. Den Solopart des Schumannschen Klavierkonzerts spielte der ausgezeichnete Herr Arthur Schnabel.

Einen schönen Verlauf nahm das Balakirew-Konzert, das Herr Sergei Liapunow aus Petersburg mit dem Philharmonischen Orchester zum Gedächtnis des im Mai v. J. verstorbenen russischen Meisters am 2. Jan. im Beethovensaal veranstaltete. Es wurden drei grössere Werke des Meisters aufgeführt, die schwungvolle „König Lear"-Ouvertüre, die 1897 vollendete C dur-Sinfonie und sein letztes Werk, ein Klavierkonzert in Es dur, das damit seine Uraufführung erlebte. Es erinnert in seiner Anlage vielfach an Tschaikowskys b moll-Konzert. Das thematische Material ist gut erfunden, plastisch, sinnfällig, die Verarbeitung und Ausgestaltung desselben in allen Sätzen bester Art. Am bedeutendsten erscheint der erste Satz in der klar disponierten Form und der beredten, pathetisch erregten Tonsprache. Der kurze, langsame Mittelsatz zeichnet sich durch Innigkeit und edle Melodik aus; er führt unmittelbar in den frisch und kräftig dahinstürmenden Finalsatz über, der für das Soloinstrument besonders brillant ist. Das Werk hatte einen grossen Erfolg, nicht zum mindesten infolge des technisch vollkommenen, glanz- und geschmackvollen Spiels von Herrn Leonid Kreutzer.

Im Blüthnersaal gab am 3. Januar die Pianistin Paula Hegner ein Konzert mit dem Blüthner-Orchester. In der Wiedergabe des a moll-Konzertes von Schumann, das zusammen mit der Wanderer-Fantasie von Schubert-Liszt und einer Anzahl kleinerer Klavierstücke von Händel und Brahms auf ihrem Programm verzeichnet stand, bot die junge Künstlerin eine hochachtbare, in vielen Einzelheiten fesselnde Leistung. Fehlt dem Vortrag mitunter virtuoser Glanz, so ist er dafür durch Innigkeit und Poesie ausgezeichnet. Das Blüthner-Orchester begleitete unter Herrn Edmund von Strauss' Leitung sehr aufmerksam und anschmiegsam; nur hatte ich an manchen Stellen den Wunsch nach grösserer Diskretion.

Zu gleicher Zeit hielt Karin Lindholm in der Singakademie einen Liederabend ab. Ihr Organ, eine helle, klangliche ausgiebige Sopranstimme, ist gut geschult, wenn auch nicht zu vollkommener Zuverlässigkeit erzogen. Im Vortrag gibt sich Frl. Lindholm als intelligente und geschmackvolle Künstlerin, deren Naturell das Ernste, Pathetische am besten liegt. Frl. Lindholm sang, von Herrn Alexander Neumann vortrefflich begleitet, Kompositionen von W. de Fesch, Marcello, Schumann, Brahms, Rich. Strauss, Stenhammar und J. Sibelius.

Martha Küntzel, die sich im Bechsteinsaal hören liess, hat schon früher hier mit Erfolg konzertiert. Sie ist eine fähige und ernst zu nehmende Pianistin, die ihren Weg sicher machen wird. Wechselvolle, dynamische Abstufungen im Verein mit einer behenden Technik und einem vielleicht etwas kalten Aufschlag kennzeichnen ihr Spiel. Brahms' Variationen und Fuge über ein Thema von Händel (op. 24) gab ihr volle Gelegenheit ihr Können zu zeigen; nur in einzelnen Partien blieb sie in Bezug auf Kraft und Energie des Ausdrucks einiges schuldig. Chopins h moll-Sonate und Beethovens C dur-Sonate op. 53 versprach im weiteren ihr Programm.

Herr Karl Meyer gehört schon seit langem zu denjenigen auswärtigen Künstlern, die, so oft sie bei uns Einkehr halten, des herzlichsten Willkommens sicher sein dürfen. So fand denn der Sänger zu seinem jüngsten Liederabend den Saal der Singakademie gut besetzt mit einer Hörerschaft, die sich an dem schönen Klang seines Baritons und seiner frischen, warmblütigen Vortragsweise von Herzen erfreute. Herr Meyer sang Lieder und Gesänge von Schumann, Schubert, Beethoven, Rich. Strauss, Brahms (ernste Gesänge) und Loewe, von denen ich nur die der beiden letzteren Meister hören konnte; er wurde von dem Pianisten H. Bruno Dehn ausgezeichnet begleitet. Adolf Schultze.

In Thomas Perceval Fielden (Klindworth-Scharwenka-Saal 29. Dez.) lernte man einen Klavierspieler kennen, dessen Temperamentlosigkeit und Kälte geradezu lähmend wirkte. Er spielte Beethovens „Appassionata" mit so übertriebenem Pedalgebrauch, dass sie — namentlich im letzten Satz — oft nicht zu erkennen war. Immerhin, was durch Übung erreicht werden kann, hat er gelernt: eine gewisse Fingerfertigkeit. Hierin ist er seiner Konzertpartnerin, Edith Stapley über. Sie ist eine Geigerin ohne Technik, ohne Ton und ohne musikalische Eigenschaften; sie spielte die Sonate A dur op. 42 No. 2 für Violine solo von Reger.

Auch über die Sopranistin Ida Korander, die an demselben Abend im Bechstein-Saal konzertierte, lässt sich wenig Günstiges sagen. Ihre Stimme, die noch sehr der Schulung bedarf, ist in der Höhe nicht frei, die Intonation schwankend, und Aussprache und Vortrag lassen manches zu wünschen übrig.

Einen ungetrübten Genuss bereitete das aus den Damen Eva Lessmann und Martha Stapelfeldt und den Herren Richard Fischer und Eugen Brieger bestehende Berliner Vokalquartett seinen zahlreichen Zuhörern am 2. Jan. in der Singakademie. Das Ensemble der vier Künstler ist gut ausgeglichen, und die Quartette sind geschmackvoll und fein einstudiert. Das Programm umfasste neben 5 Quartetten mit

*) **Infolge plötzlicher Erkrankung unseres Redakteurs musste in folgendem verschiedenes zurückgestellt werden.**

Klavierbegleitung von Brahms und 3 a-capella-Quartetten, das „Serbische Liederspiel“ von Georg Henschel und die „Liebeslieder“ Walzer mit vierhändiger Klavierbegleitung von Brahms, aus denen auch da capo gesungen werden musste. Am Klavier walteten Fritz Lindemann und Alexander Neumann in bester Weise ihres Amtes.

Der nächste Abend brachte im Bechstein-Saal einen neuen ausgezeichneten Klavierspieler Paul Otto Möckel. Er spielt kerngesund, mit feurigem Temperament und so echt musikalisch, dass es eine Freude war die Brahmsschen „Variationen und Fuge über ein Thema von Händel“ von ihm zu hören. Sein grosszügiges Programm verzeichnete vor diesem Werk die Sonate op. 37 von Tschaikowsky, in der der Künstler seinen kräftigen, vollen aber nie harten Anschlag und eine ausserordentliche Technik zeigen konnte.

Die Mezzosopranistin Bertha Manz konzertierte mit dem Blüthner-Orchester, das der Münchener Komponist Hermann Zilcher dirigierte (Hochschule — 4. Jan.). Die Sängerin ist für grössere Verhältnisse unzulänglich; ihre Stimme ist klein, die Technik schwerfällig und die Intonation unsicher. Vereinzelte nette Momente im Vortrag konnten über die Mängel nicht hinwegtäuschen. Sie sang zuerst fünf Orchesterlieder: Schuberts „Wiegenlied“ und „An die Laute“, von Mottls Meisterhand instrumentiert, „Eine Stimme“ (aus dem Chorwerk Reinhart) von Zilcher — eine schöne Komposition — und endlich Brahms' „Ständchen“ und „Wiegenlied“, deren Instrumentierung von Zilcher herrührte. Im 2. Teil sang sie fünf Lieder mit Klavier, von denen sie Zilchers „Der Kuckuck ist ein braver Mann“ (dessen Wirkung schon der Text sichert) wiederholen musste. An Orchesterwerken brachte der Abend neben der „Ciaconna“ von Bach-Raff und Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn“ die 1. Sinfonie A dur von Zilcher. Das interessante Werk ist eine starke Talentprobe. Es hat viel eigene Melodie, namentlich im 3. Satz und ist effektvoll in der Orchesterbehandlung. Zilcher zeigte sich als empfindender Dirigent und feinsinniger Begleiter. Walter Dahms.

Dass Franz von Vecsey sich aus einem Wunderkinde zu einem wirklich grossen Künstler entwickelt hat, ist schon vielfach rühmend hervorgehoben. Aus seinen Leistungen, die von Jahr zu Jahr reifer geworden sind, spricht heute eine Persönlichkeit, der man in ihrer Ausdrucksform unbedingt das Prädikat genial zusprechen muss. Als vor bald 7 Jahren die Begeisterung für Franz von Vecsey ihren Höhepunkt erreichte, sah man häufig das Bild, das Josef Joachim Arm in Arm mit dem Wunderknaben darstellt. Der Altmeister hatte vielleicht die Absicht, seine Bewunderung für das Spiel eines Kindes, das schon damals alle Vorzüge technischer Reife mit einer gewissen Geistigkeit in sich vereinte, vor einer breiteren Öffentlichkeit augenfälliger zu dokumentieren. Für Vecsey war es auf jeden Fall ein Glück, dass der hohe Stand seines technischen Könnens ihn davor bewahrte, in den Bannkreis der alles nivellierenden Persönlichkeit Joachims hineingezogen zu werden. Er blieb dadurch einer Richtung fern, die in einem blühenden Ton ein Greuel und in temperamentvollem Vortrag eine „Konzession“ an das Publikum erblickt. Eine mässige technische Ausführung scheint in diesem Kreis, der so „nach innen gekehrt“ musiziert, beinahe eine Ehrensache zu sein. Jedenfalls soll hier die Missachtung des Technischen gewissermassen den Beweis für eine hohe musikalische Potenz erbringen.

Dies alles weil Franz von Vecsey heute so geigt, dass es für die fromme Schule ein harter Schlag sein dürfte, wie er sich zu einem alle Tradition verachtenden genialen Künstler entwickelt hat. Sein Vortrag der Chaconne rhapsodisch. Heftig einleitende Akkorde, jagende Passagen, langsam tropfende Spiccati; Licht und Schatten grell verteilt. Kann man die Chaconne auch so spielen? fragte mich in der Pause ein junger Geiger. Über Auffassung lässt sich streiten. Jedenfalls ist diese Leistung nicht das langweilige Erbstück einer verstaubten Überlieferung. In zauberhaften Wohllaut war das Adagio der G dur-Sonate von Brahms getaucht. In Leonid Kreutzer hatte Vecsey einen kongenialen Partner gefunden. Die Begleitung des übrigen Teils lag in den Händen von Herrn August Göllner, der teilweise allerdings etwas zu stark spielte. Die Begeisterung des Publikums braucht wohl nicht besonders erwähnt zu werden. Siegfried Eberhardt.

Braunschweig.

Die Hofkapelle widmete das 1. Abonnementskonzert den modernen Tondichtern R. Strauss („Don Juan“), M. Reger (Variationen und Fuge op. 100) und Liszt (Mephistowalzer), so ihr Können ins hellste Licht stellend, Elsie Playfair erwarb sich viel neue Freunde. Das 2. Konzert mit den lärmenden Kundgebungen für Hofkonzertmeister Riedel gestaltete sich zu einer grossen Feier, die 1. Nummer, Suite (D dur) von Bach sollte dem Hofkonzertmeister A. Wunsch, der kurz vorher im „Verein für Kammermusik“ „Ciaconne“ desselben Meisters gespielt hatte, nach 25jähr. hiesiger Wirksamkeit im bekannten „Air“ nochmals Gelegenheit zu solistischer Betätigung geben. Fr. Lula Mysz-Gmeiner sang „La captive“ von Berlioz, weil dieser die Witwen- und Waisenkasse der Hofkapelle begründete, endlich gedachte man des Geburtstages von Beethoven durch die 7. Sinfonie. Kapellmeister F. Schwarz ehrte mit seiner Philharmonie durch den 1. Teil eines volkstümlichen Sinfoniekonzertes, durch Beethovens Helden-Sinfonie, das Gedächtnis unseres Ehrenbürgers Dr. Wilh. Raabe; im 2. Teil vermittelte er durch die Uraufführung der Suite (D dur) von Kölle, eines Schülers von Max Löwengard-Hamburg die Bekanntschaft eines erfreulichen, vielversprechenden Werkes; der Komponist war über den lauten Erfolg sehr erfreut und von der trefflichen Wiedergabe hoch befriedigt. Auch die 1. Aufführung des zweiaktigen Singspiels „Frühling am Rhein“ von Weinert, Musik von O. Lange errang wohlverdienten Erfolg. Gelegentlich einer gelungenen Aufführung von „Oedipus in Kolonos“ mit der Musik von Bellermann seitens des Gymnasiums Martino-Katharineum wurde der musikalische Leiter Domkantor Fr. Wilms mit Recht laut gefeiert.

Ernst Stier.

Dresden.

Der Konzertstrom stieg und stieg und brachte Ende November eine vollständige Überschwemmung. Wir wurden systematisch unter Musik gesetzt. Aber keine Klagen sollen diesmal den Leser überflüssigerweise aufhalten, sondern gleich mitten hinein in den Strudel wollen wir uns stürzen und berichten, was wir bei unserm Schwimmen in diesem Musikstrom alles antrafen, mitgeführt von den Tonwellen. Beginnen wir mit den grossen Konzerten unser Kgl. musikalischen Kapelle (K), den philharmonischen Konzerten (P) und den Konzerten der Vereinigung der Musikfreunde (M). — Im zweiten K gab es (Leitung: Adolf Hagen) u. a. als Cherubinigedenkfeier die Abencerragen-Ouvertüre, die zu der in Paris einst glatt durchgefallenen Oper gleichen Namens gehört. Von dieser Oper spielte man im Leipziger Gewandhaus einmal zu Schumanns Zeit neben der Ouvertüre auch die Gerichtsszene und ein Finale. Die Ouvertüre ist lange noch keine tote Musik, sie wird namentlich mit dem entzückenden A dur-Thema, in dem Streicher und Bläser ein sehr anmutiges Ballspiel mit ihren kleinen Motiven treiben, immer musikalische Freunde finden. Als Neuheit kamen zur Aufführung Walter Braunfels' „Sinfonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied“, ein Werk, von dem es natürlich billig ist zu sagen, es sei aus einer Mücke ein Elefant gemacht. Als absoluter Musiker tritt Braunfels auf, keinerlei Erläuterung gibt er dem Werke bei. Man kann gefühlsmässig beim Anhören zu dem Glauben kommen, er habe so etwas geben wollen wie: Rückerinnerung eines alten Mannes an seine Kindheit. Der Schluss nämlich bringt in breiter Ausführung, ewig nicht zu Ende kommend, weiche disharmonische, schattenhafte Klänge, die sagen: unwiderbringlich ist die an Märchen und Wundern reiche Kinderzeit dahin; dazu ein wehmütig Kopfschütteln des Alten. Zuerst kommt ihm die Erinnerung an das Ganze, Holde, ohne Einzelheit (Aufstellen des Themas), dann die kleinen, kleinsten, aber in der Jugend so wichtig genommenen Ereignisse alle, mitunter ganz lose aneinandergereiht und oft nur durch das Verwenden der kleinen oder grossen Terz noch dem Ohre bemerkbar an das einfache Thema anklingend; da ist ein plötzliches Löwengebrüll der Hörner, ein Puppen- oder Tierbegräbnis, oder (C dur Hörner und Trompeten) der Junge hat einen Kindersäbel gekriegt u. a. Rein technisch ist das Werk selbstverständlich gewandt und mit wirklichem kontrapunktischen Können geschrieben. Das Publikum wusste nichts mit ihm anzufangen. Im zweiten M spielte Marteau das Brahmssche Violinkonzert recht matt. Das zweite K, Serie B, brachte unter Kutzschbachs Leitung die Bekanntschaft von Serge Rachmaninoffs drittem Klavierkonzert in d moll, vom Komponisten selber wundervoll gespielt. Das schönste Ergebnis seiner Komposition war der unleugbare Beweis einer für unsere Zeit reichen Erfindungsgabe. Die Themen sind originell und kräftig langatmig. Das Ganze ist mehr eine freie Phantasie für das Klavier mit hauptsächlich zur Erhöhung der farbigen Wirkung herangezogener Orchesterunterstützung. Höchst reizvoll bleibt es

für den Musiker, wie der Komponist verstanden hat, Klavierton und Orchesterklang miteinander zu verschmelzen. Emil Sauer und Katharina Fleischer-Edel waren die rauschend gefeierten Solisten des dritten P. Über sie ist nichts neues zu sagen. Das dritte M. hatte Interesse ob seines Programms: Schumanns rheinische Sinfonie, Webers Konzertstück in f moll, César Francks „Les Djinns" und Liszts „Ideale". Der Busonischüler Michael von Zadora erspielte sich namentlich mit Weber viel berechtigten Beifall. Das Berliner Blüthner-Orchester unter Stransky bewährte sich trefflich bei Liszts Werk. Ein wundervolles Konzert war das dritte K der Serie A: ein durch und durch französischer Abend, dessen Programm dem fortschrittlichen Streben unserer Kgl. musikalischen Kapelle das beste Zeugnis ausstellt. Es brachte Bizets Arlésienne-Suite No. 1, César Francks an Liszts Mazeppa erinnernden „Wilden Jäger", der aber, wie auch die vorerwähnten „Djinns", nicht zu Francks besten Werken zu rechnen ist, Claude Debussys Nuages und Fêtes (zu den Nocturnes gehörend) und Saint-Saëns dritte Sinfonie in c moll, die beiden letztgenannten Werke zum ersten Male. Debussy ward kühl, Saint-Saëns sehr freundlich aufgenommen. Zu Debussy hat das deutsche Publikum überhaupt noch nicht die rechte Stellung gefunden; in Frankreich hebt eine starke Partei den Tonsetzer geradezu in den Himmel. Debussy ist jetzt bald Fünfziger; als er noch jung war, erlebte er gerade die letzte radikale Umschwungserscheinung in der Malerei, das energische Hinweisen auf farbige Luft, differenzierteste Strahlen und Lichtreflexe. Diese den Kunstphilistern von heute noch so oft als hypermodern erscheinende Hervorhebung von Luft und Licht in Gemälden, die so garnichts materiell Fassliches darstellen, hat in vollstem Masse auf ihn eingewirkt. Hatten die musikalischen Romantiker schon eine bedeutende Vorliebe für die Natur gezeigt, so war Eduard Grieg einer der ersten, der etwa aus der lauen Stille eines Sommerabends oder dem Grau eines Nebels poetische musikalische Reize empfing. Debussy geht in der Beseelung von freischwebenden Farben und Reflexen noch erheblich weiter; eine Reihe seiner Tonpoesien, die zudem noch durch sein diatonisches Skalensystem und bewusste Erzeugung primärer Obertöne besondere charakteristische Reize haben, sind nichts anderes als in Töne umgesetzte Farbenspiele des Lichts, der Sonnenstrahlen, vom Silberglanz des Mondes, von widerspiegelnden Wassern und Springbrunnen. Eine märchenhafte romantische Welt erschliesst sich dem willig der Stimmungsmacht Debussys sich Hingebenden. Saint-Saëns' c moll-Sinfonie, so effektvoll, so talentvoll, so formschön, so reich kontrapunktisch sie auch an sich ist, ist mir in ihrem ganzen Habitus und Charakter unerfreulich; sie schwimmt am Ende des ersten Satzes in einem nicht aufhörenwollenden, immer das Gleiche wiederholenden Mystizismus und stellt, in unerquicklichem Kontrast zu den jetzigen Bestrebungen der antikirchlichen Franzosen, den ins Musikalische übersetzten Pietismus in bisher unerreichter Weise dar. Die Ausführung durch die Kg. Kapelle war musterhaft.

Von den Kammermusikabenden interessierten vor allem die beiden der Brüsseler, da sie Neuheiten brachten. Im ersten führten die glänzenden Spieler Ravels F dur-Streichquartett vor, das Erzeugnis einer echten, leidenschaftlichen Musikernatur, im zweiten kam Jaques-Dalcroze mit seiner sechssätzigen Serenade für Streichquartett op. 61 zu Gehör, einer Schöpfung, deren Länge die innerliche Begründung fehlt, die aber doch recht liebenswürdig sich präsentiert. In einem Konzert des einheimischen Bachmann-Trios hörte man das ganz mozartsche op. 1 von Beethoven, das kurze B dur-Trio, der kleinen Brentano zur Aufmunterung im Klavierspiel von Beethoven gewidmet. Es ist ein sehr liebenswürdiges Stücklein, und Herr Bachmann spielte den kleinen Brentano-Part entzückend. — Von Klavierabenden sind erwähnenswert: der von Max Pauer, insbesondere noch deshalb, weil der gefeierte Künstler sich nicht genierte, seinem Publikum das Jammerwerk Tausigs, die „Zerarbeitung" von Webers Aufforderung zum Tanz vorzusetzen und sich so als Anti-Pädagog in unserem Sinne hinstellte; eine Privatséance, in der Godowsky einem kleinem Kreise seine neue f moll-Sonate aus dem Manuskripte vorspielte (er selbst hält sie für langweilig, wir nicht); der Abend, den José Vianna da Motta, ein akademischer Korrektspieler und Techniker par excellence, mit ein paar neurussischen Stücken gab, und schliesslich der von Juliette Wihl, weil er zeigte, dass selbst Leschetitzky nicht immer Gold gräbt, und weil er einem hiesigen Kritiker (ich möchte nicht ohne weitere Umschweife sagen, dass ich der bin auf sein absprechendes Urteil einen Brief eintrug, in dem proklamiert wird, man habe bei Kunstleistungen stets zwischen Mann und Frau einen bewussten Unterschied zu machen; „die sensible Dame sei weit leichter mehr oder weniger ekstatischen Schwächen ausgesetzt, die sich in Momenten gesteigerter geistiger Beanspruchung im vorliegenden Falle im Verlustiggehen der Gewalt über die Pedale sich äusserten"!! Na also! — Von Kompositionsabenden will ich an erster Stelle den von Jaques-Dalcroze nennen, der eine Tanz-Suite, eine Tondichtung Karmesse, zwei Gesänge für Sopran mit Orchesterbegleitung und seine sinfonische Dichtung in c moll für Orchester und Violine (diese spielte Robert Pollak aus Genf ganz herrlich) mit dem Gewerbehausorchester selbst vorführte. Alles erwies sich als gute, das Violinkonzert sogar als ausgezeichnete Musik, von der auch das Herz etwas hat. Albert Mallinson zeigte sich als talentvoller Liederkomponist (meist auf englische Texte), Hugo Daffners Kompositionen erweckten ein lebhaftes Für und Wider. Botho Sigwart imponierte durch seine Ungekünsteltheit, von Bernhard Sekles führte der Lehrergesangverein unter Brandes ein paar sehr reizvolle Nachdichtungen von Rückerts Schi-King vor, und Hans Fährmann verstärkte sein Ansehen als Tonschöpfer in einem von Eugen Richter veranstalteten Konzert, das lauter Fährmannsche Orgel- und Chorwerke brachte, diese letzteren vom Mayerhoffschen Kirchenchor aus Chemnitz prachtvoll gesungen. — Von den übrigen Konzerten mögen noch genannt sein: die Aufführung von Bruckners e moll-Messe durch Albert Römhild, das sehr glückliche Debut der Tochter unseres Hofkonzertmeisters Professor Petri, Helga Petri, als Sängerin und die Aufführung von Albert Fuchs kirchlicher Tondichtung: „Selig sind, die in dem Herrn sterben" durch die Robert Schumannsche Singakademie unter Karl Pembaur. Schliesslich hielt auch bei uns die Landessektion Sachsen-Thüringen der Internationalen Musikgesellschaft ihre Jahresversammlung ab; da wurde Prof. Fritz Stein in Jena an Stelle des verstorbenen Obrist in den Vorstand gewählt; aus Leipzig waren Professor Dr. Prüfer und Dr. Mart. Seydel anwesend.

Dr. Georg Kaiser.

Freiburg i. Br.

Die Voraussetzung, dass mit Eröffnung des neuen Riesenbaues, das Theater alle Kunst-Interessen absorbieren würde, liess die Konzertsaison zögernd und später als in Vorjahren einsetzen. Bald zeigte sie sich aber in voller Regsamkeit, von dem erwähnten, trotz vieler Wirrnisse für Freiburg bedeutsamen, grossen Ereigniss nur insofern beeinflusst, dass die städtischen Sinfoniekonzerte nun im neuen Theater stattfinden. Im ersten dieser Konzerte am 14. Oktober lernte man den, Kapellmeister Starke nunmehr beigeordneten, ersten Kapellmeister Friedrich Munter als Konzertdirigenten kennen. Auch wer sich der Agitation gegen Starke als Konzertdirigenten nicht angeschlossen hatte und seine grossen Verdienste nicht unterschätzt wissen möchte, musste mit Genugtuung konstatieren, dass der Feinsinn mit dem Munter die IV. (romantische) Sinfonie von Bruckner und im dritten Konzert am 9. Dez. die Brahmsschen Haydn-Variationen und des Meisters III. Sinfonie dirigierte, bisher hier nicht seinesgleichen gehabt, dass das Orchester noch nie durch solche Klarheit, Straffheit und Präzision geglänzt hatte, bei allem musikalischen Schwung und aller Poesie! Das II. Sinfoniekonzert, in dem Starke u. a. die VIII. Beethovensche Sinfonie dirigierte, litt an Stimmung hauptsächlich durch seinen Solisten: Jean Gérardy, der einen offensichtlich ermüdeten Eindruck machte, während der Solist des ersten Abends Julius Weismann durch den Vortrag seines neuen (in Cöln von Steinbach und Friedberg mit glänzendem Erfolg aufgeführten) Klavierkonzerte (B dur op. 33) ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges bot. Im dritten Konzert sang Lula Gmeiner mit einem immerhin noch beträchtlichen Teil des Reizes, den sie vor wenig Jahren in verschwenderischer Fülle besass. Ein ähnliches allzufrühes, hoffentlich nur vorübergehendes Nachlassen stimmlicher Tätigkeiten mussten ihre Freunde bei Frau Therese Schnabel-Behr konstatieren, die mit ihrem Gatten am 24. Okt. im I. der Harmsschen Künstlerkonzerte auftrat. Ihr seelenvoller Vortrag ist aber noch von gleich tiefer Wirkung; sie und Artur Schnabel, der Schubert, Schumann und Weber reizvoll und temperamentvoll spielte, hatten viel Beifall. Die drei übrigen Abonnementskonzerte brachten die schlechthin idealen Vorträge des Brüsseler Streichquartetts am 16. Nov.: Mozarts B dur (K 458) Dvořák G dur und e moll op. 18 von Beethoven. Am 7. Nov. Lili und Alexander Petschnikoff mit der vortrefflichen Ella Jonas-Stockhausen als Begleiterin und am 8. Dez. den teils — mit grossem Recht! — äusserst beliebten Cellisten des Münchener Quartetts Heinrich Kiefer und Bernhard Stavenhagen als Solist

und Begleiter — fast möchte man sagen zu sehr Solist auch als Begleiter. — Die hiesige Kammermusikvereinigung brachte zwei interessante Abende: einen Beethoven-Abend und einen französischen Meistern gewidmeten Abend, die beide erfreulicherweise gut besucht waren. Das Karlsruher Streichquartett führte vor einem kleinen, aber hochgestimmten Publikum am 28. Nov. hier zum ersten mal das Quartett von Hugo Wehrle auf, dem hier lebenden Violinisten und Lehrer am Konservatorium. Dann das Sgambatische Quintett, dessen Klavierpart Carlo del Grande meisterhaft durchführte. Am 18. Nov. wiederholte der Musikverein in Anwesenheit des Grossherzogs die hier schon besprochene Komposition Alexander Adams „König Enzios Tod“, diesmal mit entschieden vorteilhafterer Besetzung der Solopartien. Der Oratorienverein feierte am 22. Nov. Robert Schumanns Gedächtnis. Ein sehr genussreicher Abend, an dem der Chor allerdings nur einige unbedeutende, aber unvergleichlich fein durchgearbeitete und vorgetragene a-cappella-Chöre und die Chöre des Mignon-Requiems sang. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf Friedbergs herrliche Klaviervorträge, hauptsächlich das poesiedurchtränkte amoll-Konzert, während Frau Preusse-Matzenauer, die sonst hochgefeierte Künstlerin in „Frauenliebe und Leben“, für das sie sich augenscheinlich gar nicht interessierte, kühl liess.

Von selbständigen Konzerten sei noch genannt: Der Klavierabend von Franz Diebold, der sich in einem vielseitigen, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Brahms u. a. aufweisenden Programm als gediegener, in jeder Note interessanter Pianist zeigte. Dass seine Auffassung seit vorigem Jahre merklich vertieft erschien, ist ein Beweis für sein ernstes Streben. Der Robert Kothe-Abend vermittelte die Bekanntschaft mit des liebenswürdigen Künstlers 7. Programm, das wieder lauter Perlen enthält wie z. B. „Die arme Seele vor der Himmelstür“, angesichts dessen man dieses nicht versteht, wie immer noch von manchen seine Kunst mit dem leichten Amüsement Scholanders verglichen werden kann. — Nach den oben erwähnten Enttäuschungen an ersten Gesangsgrössen ist es umso erfreulicher von restlosen Genüssen an den Liederabenden von Ella Becht und Dorothea Dürk berichten zu können. Die hiesige Sopranistin Frl. Becht besitzt eine glockenhelle, in der Höhe entzückend klingende Stimme von vielseitiger Ausdrucksfähigkeit; in Schubert, Brahms, Strauss und Wolf-Vorträgen zeigte sie ein gediegenes Können. Von Musikdirektor Beines begleitet, sang sie zusammen mit ihrem Bruder Paul Becht, dessen klangvolles, sympathisches Feuer eine an einem Anfänger verblüffende Schulung zeigt, moderne und ältere Duette. Eine neue Erscheinung war Frl. Dorothea Dürk, eine Sängerin von hervorragend schönen Mitteln und sympathischer Auffassung. Es war feinste und reifste Kunst, die an diesem Abend, an dem Julius Weismann, der begleitete, auch seine Kinderphantasien erstmals spielte, geboten wurde. H. Schmidt.

München.

Die diesjährige Saison bedeutet eine permanente Konzerthochflut. Und vor allem sind es Novitäten, die Tag um Tag in unermüdlichem Wetteifer heranrollen. Ein gutes Zeugnis für die Schaffensfreude unserer Zeitgenossen und für die Regsamkeit und Unternehmungslust ihrer Interpreten; teilweise allerdings auch ein offenkundiges Merkmal des oft nahezu maschinenmässigen Betriebes auf produktivem und reproduktivem Gebiete. Was aber der lebensfähigen Konstruktion entbehrt, wird von selbst aus der Überfülle des Gebotenen scheiden. Was den Kern zu bedeutenden Schöpfungen in sich trägt, wird den Blick mit Spannung auf Kommendes zu lenken wissen. So Erich Korngolds Op. 1. Sein Klavier-Trio weist den Stempel eines musikalischen Genies auf. Die Vorsehung hat hier in glücklichster Weise verschiedenartigste Umstände zusammenwirken lassen, um einem Menschenkinde restlos alle Bedingungen für etwas Grosses in die Wiege zu legen: die Vereinigung wienerischen und slavischen Temperamentes und Gemütes, den Zeitpunkt einer ihre Grenzen in bisher ungeahnter Weise erweiternden Musikkultur, und zu diesen, ein Musiktalent in hohem Masse fördernden Punkten schliesslich noch die von klein auf leitende und bildende Hand, die ihm die Kunstpflege des väterlichen Hauses bietet. Aus dem Trio dieses Knaben spricht nicht nur sein feingestimmtes Ohr, sein tiefes Empfindungsleben (Larghetto!), zu uns, wie wir uns auch andererseits an seinen kindlich naiven ungestümen Tollheiten ergötzen —: wir müssen auch der trefflichen, gedanklichen Arbeit unsere Bewunderung zollen. So zeugen z. B. das begleitende, aus dem 1. Motiv des Hauptthemas entstandene Rankenwerk des III. Satzes, die als Einführungstakte des Finales daran anschliessende Umgestaltung des gleichen Tonbildes von ebenso eindringender Verarbeitung des Stoffes, wie die im Schlussatze sehr wirkungsvolle Vereinigung der führenden Gedanken des I., II. und III. Satzes. So kann man hoffen, dass der grosse, dem angestaunten Wunderknaben beschiedene Erfolg auch dem wachsenden Komponisten mit voller Berechtigung treu bleiben dürfe. Die Herren Heinr. Schwartz, G. Knauer, de Castro verdienen gleicherweise Dank für ihre temperamentvolle Wiedergabe der Novität, wie die Mitglieder des Konzertvereins, welche unter Erhard Heydes sorgfältiger Anführung uns mit Arnold Schoenbergs Sextett für Streichinstrumente bekannt machten. Dies auf dem poetischen Vorwurfe Dehmels, „Verklärte Nacht“, aufgebaute Tonstück zeigt neben einer geradezu zum Prinzip erhobenen Selbständigkeit der Einzelstimme einen ausgesprochenen und oftmals sehr ansprechenden lyrisch-feinfühligen Charakter, aus welchem nur selten dramatische Wallungen sich losringen, — so selten sogar, dass eine Ermüdung durch zu lange Ausspinnung des kraftlosen Grundgedankens naheliegt. Auf diese Stilprobe hin vermögen wir den hitzigen Schoenberg-Kampf noch nicht zu begreifen. — Originelle Einfälle und Ausnützung der dem Cello vorgezeichneten Klangmöglichkeiten sind einem von Emmerau Stoeber zur Uraufführung gebrachten Divertimento („Sommermärchen“) für Violoncello-Solo von Haas zu einem schönen Erfolge dienlich. Bei P. von Klenaus durch das Neue Streich-Quartett uraufgeführtem amoll-Quartett berühren die formelle Klarheit und Knappheit, die edel und ernst gehaltene Melodik ausnehmend sympathisch, indes der Kontrapunktiker dem Lyriker gegenüber an Natürlichkeit und Klangschönheit weit nachzustehen scheint. — Karl Bleyle war auf dem Programm von Frau Schmitz-Schweicker mit einem Zyklus „Blumenstrauss“ vertreten —: auf dem Grundton natürlicher, warmer Empfindung mit besonderem Geschick für dankbare Gestaltung der Singstimmen den schlichten Worten des schwäbischen Bauerndichters Christian Wagner angepasste Weisen, die ihren Wert aber erst völlig erschliessen, wenn die Gesangskunst des Interpreten sich mit wahrem, seelischem Hineinversenken verbindet. — Restloses Aufgehen in dem Wort- und Tonbild, vereinigt mit einer musterglütigen Schulung, stempelt Olga de la Bruyère zu einer aufsehenerregenden Altistin. Aus der Viardot-Schule hervorgegangen, von Leopold Ketten ausgebildet, bringt sie neben wundervollstem Stimm-Material alle Bedingungen zur Erreichung des höchsten Ideales mit. Liszt von ihr zu hören ist ein Erlebnis. Bei dieser Künstlerin von Gottes Gnaden scheidet jegliches Stückhafte, Leere, Sentimentale aus: und nachdem uns eine den Intentionen des Sängers Liszt entsprechende Nachempfindung seiner Werke immer mehr verloren zu gehen und nur in der Vorstellung zu bleiben schien, kam Olga de la Bruyère und rettete den visionär-improvisierenden Gesangsstil des Weimarer Meisters. Da sind endlich wieder die „klingenden“ Pausen, der weitgespannte Tonbogen, die Wechselbeziehungen und das Verschmelzen der in Liszts Persönlichkeit sich scheinbar widersprechenden und doch ergänzenden und veredelnden verschiedenartigsten Naturen. Zu dem neuen Namen dieser Genfer Künstlerin gesellen sich die bekannten gepriesenen einer Lilli Lehmann, deren Programm eine aus dem 18. Jahrhundert stammende reizvolle Neuheit aufwies (3 Canzone da batello, aus einer venezianischen Handschrift, mit Begleitung versehen von Dr. Bunie); Therese Schnabel-Behr, das Ehepaar von Kraus, Dr. Raoul Walter, Hermann Gura, Messchaërt, Madame Cahier, die uns u. a. auserlesene Perlen eines Paradies und Caldara bot. Neu waren uns die Namen der mit schönen Mitteln begabten Thea von Marmont, deren französische Vorträge den Höhepunkt ihres Abends bildeten; Flore Kalbeck, welche sich durch ein allererstes Auftreten, ausschliesslich mit Brahms, als sympathische, strebsame Altistin einführte; Leo Rains, der kgl. sächsische Kammersänger und stimmgewaltige Bühnenkünstler; Alice Rau, die Frankfurter Mezzosopranistin, welche speziell durch ihre Vortragsqualitäten angenehmen Eindruck hinterliess. Der eminenten Reger-Sängerin Erler-Schnaudt gegenüber hatte die Sopranistin Erica Hehemann, die eine Reihe Lieder des gleichen Tonsetzers zu Gehör brachte, keinen leichten Stand; zumal Reger als eigener Vertreter seines Klavierparts in bewusstem Verfolgen seiner Darstellungsidee sich nicht viel um die einschränkenden Grenzen eines Organes kümmert. Er verlangt grosse Mittel, und solche erzwingen wollen ist von Übel. — Vokaldarbietungen von besonderem Interesse brachte im übrigen das Quartett Felix von Kraus, Adrienne von Kraus-Osborne, H. Iracema-Brügelman, Dr. M. Roemer, aus deren vielseitiger Vortragsfolge wir vor allem einige Sätze von Orl. di Lasso, Orazio Vecchi und Ant. Scandellus hervorheben

möchten. Die Aufführungen von Bach-Kantaten durch auswärtige und hiesige vereinigte Kräfte wurden als willkommene Neuerscheinung begrüsst. Es war uns aber ebenso wenig möglich, diesen 2 Abenden persönlich beizuwohnen, wie den Konzertveranstaltungen des Klingler-Quartetts, des Lampe-Trios, des Geigers Flesch. Kollisionen spielen in diesem Winter bedauerliche Streiche und sind bezeichnend für den geschäftlichen Konzertbetrieb. — Unter den alljährlichen Gästen fanden sich auch die Böhmen ein, welche in einem ihrer Abende das hochschätzenswerte Quartett op. 25 von Aug. Reuss boten. Nicht unerwähnt sei der Violin-Abend von Friedr. Walter Porges, der sich durch eine köstliche Auslese unbekannter Werke aus dem 18. Jahrhundert, teils aus Original-Violinliteratur, teils aus seiner eigenen Übertragung für Violine und Klavierbegleitung, Verdienste erwarb; u. a. fiel J. G. Pisendel durch eine tiefe Innigkeit und erhabene Grosszügigkeit auf. Aus der Reihe der jüngeren Geiger möchten wir Carl P. Edelmann nennen, dem ein ungemein sensibles Musikempfinden und ein hochanzuerkennender, von Erfolg begleiteter Vervollkommnungseifer zu eigen sind. — Mit Ausnahme der bei nächster Gelegenheit zu erwähnenden Pianisten, sowie der in gleicher Weise heute noch nicht berücksichtigten Orchesterkonzerte wären die genannten Begebenheiten so ziemlich die wesentlichsten der letzverflossenen Wochen. Als aussergewöhnliche und besonders wertvolle Daten treten noch Veranstaltungen hinzu, die den Stempel einer speziellen Gedächtnisfeier trugen. Das sind 2 Abende, welche Ludwig Schittler der 200. Wiederkehr von Wilh. Friedemann Bachs Geburtstag widmete. Mit ausserordentlicher Sorgfalt hatte er ein nicht nur historisch, sondern auch unmittelbar interessierendes Material aus einem grossenteils bis dahin noch nicht gehobenen Schatze von Friedem. Bachs Literatur zusammengestellt. Dabei erwies sich das Original von Friedem. Bachs wohlbekanntem, aber irrtümlicherweise bisher seiner eigenen Erfindung zugesprochenen d moll-Orgelkonzertes als ein ganz hervorragend schönes, reiches und gewaltiges Concerto grosso von Antonio Vivaldi. Um die Ausführung der Gedenkfeier machten sich vornehmlich der Dirigent Ingenhoven, Aug. Schmid-Lindner (Cembalo und Klavier), Wilhelm Sieben und die Brüder Stoeber, sowie Mitglieder des Kozertvereins-Orchesters verdient. — Einen wahren Hochgenuss für musikalische Feinschmecker bedeutete das Festkonzert, das die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern anlässlich des Erscheinens des 20. Bandes ihrer Publikationen veranstaltete. Der unvergänglichen Schönheit eines Evaristo Felice dall' Abaco in seiner, wie Adolf Sandberger so vollbezeichnend sagt „überströmenden Wärme, hoheitsvollen Würde und wehmutsvollen Melancholie" wurden wir da so recht gewahr. Diese „wahrhaftigen Hymnen" wären es wahrlich wert, ihren festen Platz in unseren Konzertprogrammen zu finden. Nicht minder dürften die blühenden Sätze von Haydns Vorläufer Johann Stamitz ein dankbares Publikum finden, das seine sprudelnde Frische wie seinen intimen Romanzencharakter wohl zu würdigen wüsste. Neben geradezu virtuos zu nennenden Chorgesängen von H. L. Hasler, einer Motette und einem „Dialog" von Orl. di Lasso sind des Augsburgers Gumpelzhaimers kernige und gemütvolle Motette bemerkenswert. Uns persönlich jedoch waren die Gesänge Ludwig Senfls, des Freundes Luthers, das Wertvollste: diese innigschlichten und treuherzigen, von tiefem Ernst und wundersamem Wohllaut getragenen und zugleich kunstvoll gebauten Weisen, bei denen Rhythmik und Deklamation von auffallender Prägnanz sind. Wie man es dem Herausgeber seiner Werke, Theodor Kroyer (mit Adolf Thürlings, nicht genug danken kann, dass er solche Schätze dem Licht der Öffentlichkeit zuführte, verdienen die gesamten Mitarbeiter an dem grossen Publikationswerke die aufrichtigste Dankbarkeit aller musikliebenden und -pflegenden Kreise und war es somit eine wohlbegründete Feier, bei welcher in erster Linie Felix Mottl (Orchester der Akademie der Tonkunst) und dem Domkapellmeister Eugen Wöhrle Münchener Chorschulverein) das Lorbeerreis gebührt. — Altes wieder lebendig zu machen bestrebt sich auf dem Gebiete des deutschen Volksliedes mit lohnendem Erfolge Heinrich Scherrer. Ein vom Bayrischen Verein für Volkskunst gegebenes Konzert bescherte uns durch seine vorbildliche Vermittlung einen frischen Kranz volkstümlicher Einzel-, Zwie- und Chorgesänge mit Lautenbegleitung, in welchem neben den munter und treffend charakterisierenden Schwestern Wizemann und Else Hoffmanns temperamentvoller Ungezwungenheit besonders die mehr dem geistlichen als weltlichen Vortragsstil zugewandte Beseelung von Toni Schmidts warmtönendem Mezzosopran auffiel. Als ihre uns wohlbekannten Kollegen bedachten uns wiederum R. Kothe und Sven Scholander mit Liederabenden. Des positiv Musikalischen in ihren Darbietungen gedenkend, sei schliesslich noch die im Kranze ihrer Kolleginnen wiederum eine Sonderstellung einnehmende jugendliche Tänzerin Clothilde von Derp genannt.

E. von Binzer.

Prag.

Die Böhmische Philharmonie, deren symphonische Sonntagskonzerte eine Notwendigkeit des hiesigen Musiklebens geworden sind, hat bereits den Komponisten Richard Strauss, Zdenko Fibich, Vítězslav Novák und Josef Suk je ein Konzert gewidmet, die alle von grossem Beifall begleitet wurden. Ausserdem wurde ein Zyklus der Klavierkonzerte Beethovens und der Symphonien von Dvořák, letztere in einer gerade nicht einwandfreien Ausführung, was vielleicht der vielseitigen Beschäftigung des Orchesters zuzurechnen wäre, veranstaltet. Auch zwei einheimische Novitäten gelangten in den bisherigen Konzerten zu Gehör: eine nicht viel neues erzählende Serenade für Streichorchester von Josef Jeřábek und ein modern empfundenes und effektvoll, hie und da bizarr instrumentiertes „Idyllisches Scherzo" von Jaroslav Křička, der sein Werk persönlich vorführte. Der stabile Dirigent dieser Konzerte, Dr. W. Zemánek bleibt bemüht, mit einem sorgfältig gewählten Jahresprogramm, in dem erfreulicherweise heuer die heimischen Komponisten verhältnismässig mehr wie früher vertreten sind, den Erfordernissen der Zuhörer entgegenzutreten. Im Jahreskonzert des „Pensionsfonds des Chor- und Orchester-Verbandes des böhm. Nationaltheaters" gelangte das „Deutsche Requiem" von Brahms zur Aufführung. Die Ausführung dieses vornehmen Werkes unter Leitung des Herrn R. Zamozla, mit Frau Bobková und Herrn Burian als Solisten, war, trotzdem dem Theaterchor und Orchester nicht viel Zeit zum Studium übrig blieb, eine sehr gute. Der Verein für die Pflege des Liedes setzte im Programm seines 5. Konzertes die russischen Lieder der Balakirew-Gruppe (Balakirew, Cui, Borodin, Rimsky-Korssakow und Mussorgský) ein. Die Lieder, von denen speziell Mussorgský das originellste bot, fanden in unserer bewährten Liedersängerin Frau Musilová eine musterhafte Interpretin. Die „Umělecká beseda" (Künstlerverein) brachte als Fortsetzung des vorjährigen Cellosonatenabends (Beethoven) einige Proben der modernen Cellosonate, die durch Grieg, Saint-Saëns, Brahms und Hans Pfitzner vertreten wurde, und deren Ausführung Herr Váška, Mitglied des Ševčík-Quartetts und Herr Prof. Karl Hoffmeister besorgten. Der Böhmische Kammermusikverein veranstaltete bisher drei Konzerte; im ersten spielte das Böhmische Streichquartett Quartette von Dvořák (op. 16 in amoll), Brahms (op. 67 in B dur), und Mozart (B dur) mit gewohnter Fertigkeit. Im zweiten hörten wir wieder den Kammervirtuosen Franz Ondříček, der diesmal mit L. Godovsky die Violinsonaten von Schumann, Goldmark, Dvořák und ein Rondo von Schubert vortrefflich zum Vortrage brachte. Das Programm des nächsten Konzertes bot selten gehörte Werke: das Oktett op. 166 von Schubert und das Septett op. 20 von Beethoven. Das Böhm. Streichquartett, Prof. O. Schubert aus Berlin (Klarinette) sowie die Mitglieder des Orchesters des böhm. Nationaltheaters Herren Reisner, Blažek und Kuchynka liessen alle Schönheiten der beiden Werke vollständig zur Geltung bringen. Die zweite Serie der Konzerte des Böhm. Kammermusikvereins, die sich auch heuer eines grossen Besuches erfreut, begann ihre Tätigkeit mit einem Klavierabend, dessen Programm dem Klaviervirtuosen E. v. Dohnányi anvertraut wurde. Der Künstler spielte in einer fein nuancierten Interpretation Klaviersachen von Bach, Mozart, Schumann und Brahms. Im übrigen ist unser Konzertleben recht reichhaltig, nur ist bedauernswert, dass sich der Böhm. Orchestermusikverein noch nicht zu Worte gemeldet hat. Schade, wenn diese Konzerte, die jedes Jahr Novitäten von Suk, J. B. Foerster, Novák und den übrigen zeitgenössischen böhmischen Tonsetzern brachten, heuer nicht zustande kämen.

L. Boháček

Rom.

Graf San Martino, der Ehrenpräsident der kgl. Caecilienakademie, hat entschieden eine bewunderungswürdige Energie. Trotzdem er bei allem dabei ist, was man für das Ausstellungsjahr 1911 in Literatur, Bildhauerei, Malerei, Baukunst, Antikem und Modernem, Theatralischem und Administrativem leisten will, hat er doch die sinfonischen Konzerte im Augusteum nicht nur nicht vernachlässigt, sondern er hat durchgesetzt, dass man

bereits im November, wo sonst kein Römer von seinem Landgute zurück ist, die Musik dort erklingen liess. Graf San Martino verdient entschieden die Hochachtung aller nationalen und internationalen Rombewohner. Diese bewiesen ihm denn auch ihre Hochachtung, indem sie in grossen Scharen ins Augusteum eilten, erst um unter Mugnone fast ausschliesslich italienische Autoren, dann unter Serafin moderne Italiener und allerlei anderes zu hören, endlich um Weingartner als Komponisten und Dirigenten kennen zu lernen. In Mugnone hatte man einen feurigen Operndirigenten; selten hört man Rossinis Ouvertüre zu „Semiramis" so prickelnd und temperamentvoll; allerdings für unsere deutschen Meister reicht er nicht aus. Er erwarb sich aber ein Verdienst: er brachte verschiedene ganz unbekannte oder verschollene Werke. so z. B. ein hübsches Nocturne des verstorbenen Martucci, einen graziösen Tanz des Süditalieners van Westerhout, endlich allerlei sinfonisches von Serrao und Costantino Palumbo. Es geht hier wie auf anderen Gebieten italienischen Lebens: Neapolis triumphat. Der Neapolitaner besitzt eben in der Regel eine gewisse Dosis Talent, wenn es auch bei den genannten nicht weiter reichte, als bis zur Anfertigung gefälliger Kleinigkeiten, die für den Augenblick fesseln, ohne dass ihnen wirkliche Lebenskraft inne wohnte. Aber zu Gehör soll man die neuen durchaus bringen, und deswegen hätten auch die anderen Jung-Italiener ein Anrecht auf Plätze im Programme des Herrn Serafin, so namentlich Herr Fano, der Direktor der kgl. Musikschule in Parma, der sich mit einem sehr gut gearbeiteten, allerdings völlig inspirationslosen Tonwerk präsentierte; ferner Sinigaglia, den man in Deutschland besser als in seiner Heimat kennt: endlich Bazzini, der unvergessliche Violinmeister, der noch an Liszts Seite gekämpft hat und mit dem berühmten Beckerquartett in Florenz gewirkt hat. Er hat so manches reizvolle Geigenstück und ein hervorragend gelungenes Streichquartett hinterlassen; aber seine sinfonische Dichtung „Francesca da Rimini", ein für moderne Begriffe schales, von Meyerbeer beeinflusstes, dabei recht schwieriges Stück, hätte man nicht ausgraben sollen. Eine helle Freude war also auch dieses Konzert nicht, um so mehr da der mit grosser Ungeduld erwartete Kapellmeister Serafin stark enttäuschte. Wohl ist er ein tüchtiger, präziser Taktschläger, der alles ausfeilt und das Orchester gut zusammenhält; aber von einem Musiker, der an die Stelle des berühmten Toscanini an die Scala nach Mailand berufen wurde. hat man eben etwas ganz anderes, feuriges, interessantes. frisches erwartet. Allerdings scheint es jetzt fast allerwärts Mode zu werden. das Temperament zu Hause lassen zu wollen; es ist, als ob die Herren sich schämten, ihr bestes herzugeben; dies fällt um so mehr auf, wenn man Kunstreisen nach Deutschland unternimmt, oder wenn deutsche Grössen hierher gereist kommen. Was ist aus Felix v. Weingartner geworden? Wer unter ihm vor fünf Jahren die wirklich höchst feinsinnige und warme Aufführung der neusten Sinfonie im Berliner Opernhaus hörte, der musste sich bei den römischen Konzerten erstaunt fühlen, fast nichts mehr von jener Wärme und Begeisterungsfähigkeit zu finden. Die Eroica ist noch nie so blass, blasiert, indifferent und leidenschaftslos im Augusteum erklungen. Die Stimmung im Saale blieb denn auch kühl, fast ablehnend. Im zweiten Konzerte, wo Weingartner seine eben frisch aus der Taufe gehobene dritte Sinfonie dirigierte, steigerte sich der Widerspruch bis zum Pfeifen und Zischen. Es wäre fast zu bösen Konflikten gekommen; aber als sich die applaudierende Minderheit für besiegt erklärte, hörte der Lärm auf.

Nach einem flüchtigen Hören eine ganze Sinfonie zu beurteilen, wird wohl keiner einem Kritiker zumuten. Man darf nur im allgemeinen von Eindrücken sprechen. Die Sinfonie erschien endlos lang; Sehnsucht. sie wieder zu hören, hat sie nicht erweckt. Der Walzer, der das Ganze krönt, ist ein trauriger Walzer. Wenigstens bei ihm müsste doch Melodie vorhanden sein, wenn auch unsere ganze moderne Musik im übrigen der Melodie den Garaus gemacht hat. Im ersten Satze gabs witzige Einfälle; prägnante Themen traten im ganzen Werke nicht hervor. Viel besser gefielen die Lieder mit Orchester; ja eines davon, „Schlafe, Kind", wurde sogar da capo verlangt. Es sind auch feinsinnige Poesien. Weingartner liess das Orchester meisterhaft begleiten und zeigte sich in all seiner früheren Pracht; galt es doch, Lucille Marcel bei den Römern in gutes Licht zu bringen. Sie hatte einen guten Erfolg; und am Schlusse der Lieder wurde Weingartner noch besonders lebhaft gefeiert. Am meisten Erfolg hatte er im dritten Konzert, wo er in so mancher Partie der Brahmsischen D dur-Sinfonie den bekannten Enthusiasmus für sein eminentes Können entfachte. Auch Lucille Marcel wurde freundlichst mitgefeiert. Doch zu jenen orkanartigen Ausbrüchen der Begeisterung, wie sie unter besonders günstigen Konstellaionen hier vor sich gehen, kam es dies Jahr noch nicht. Teilweise liegt dies vielleicht an den nicht glücklich zusammengestellen Programmen, aber entschieden noch mehr an der Gleichgiltigkeit der berühmten Herren, die sich nur denken, die Welt liege ihnen zu Füssen und sie könnten über die tiefsten Anforderungen der Musik kalt und apathisch hinwegschreiten.

Es wäre Zeit, dass wieder einmal ein Dirigent käme dem die Musik heilig ist und der den Konzerten ein feierliches, andächtiges Gepräge gäbe. Assia Spiro-Rombro.

Wien.

Die „Sensation" bildete in unseren Konzertsälen am 10. Dezember die Wiener Erstaufführung von Nicodés kolossalem „Sturm und Sonnenlied": Gloria. Schon voriges Jahr war dieses als Sinfonie in einem Satze für grosses Orchester, Orgel und Schlusschor geschriebene, gut $2^1/_4$ Stunden währende Riesenwerk zur Aufführung in einem ausserordentlichen Konzert des Wiener Tonkünstler-Orchesters (Dirigent Nedbal) bestimmt gewesen. Man wurde aber nicht rechtzeitig fertig damit, nunmehr brachte es mit demselben Orchester, unterstützt von dem neuen Wiener philharmonischen Chor, des letzteren Gründer und feurig-energischer Dirigent Franz Schrecker heraus. Und zwar mit im Verhältnis zu den ausserordentlichen Anforderungen des Komponisten erstaunlichem Gelingen. Der äussere Erfolg war ein durchaus günstiger; schon nach der improvisierten Zwischenpause, aber besonders zuletzt wurden Komponist und Dirigent wiederholt lebhaft gerufen. Ob die Mehrheit des Publikums ganz dem vom Autor vermeinten ergreifenden und erhebenden Eindruck mit nach Hause nahm, ob sie ihm überhaupt durchweg (z. B. bei den excessiv bizarren zoologischen Tonmalereien oder bei der den Modegeschmack illustrierenden Koloraturkadenz u. dgl.) sympathisch zu folgen wussten, ist eine andere Frage. Mit höchstem Respekt vor dem immerhin technischen Können des Tondichters verliess wohl jeder den Saal. Übrigens sind in dem ausführlichen Bericht, welcher dem Mus. Wochenbl. nach der Uraufführung des Nicodéschen „Gloria" (29. Mai 1904) aus Frankfurt a. M. zukam — abgedruckt S. 495 des betreffenden Jahrgangs unserer Zeitschrift — so objektiv alle Vorzüge und Schwächen des in seiner Art einzigen Werkes hervorgehoben worden, dass ich auf dieselben — als mit meinen Ansichten völlig übereinstimmend — wohl einfach verweisen darf. Vor dem Sturm- und Sonnenlied gelangte in dem Konzert ein neuer Psalm (der 23.) von A. v. Zemlinsky für Chor und Orchester zur — gleichfalls beifälligen — Uraufführung. Leider hat mich diese gewiss kunstvolle, aber etwas grau in grau gemalte, anscheinend nicht sonderlich inspirierte Musik beim ersten Anhören so wenig überzeugt, dass ich mit einem Urteil noch zurückhalten möchte.

Prof. Dr. Th. Helm.

Noten am Rande.

* Die Angelegenheit Riedel-Röder in Braunschweig, die noch immer viel Staub aufwirbelt, jetzt aber in ruhigere Bahnen einlenkt, nahm nach dem in No. 1 mitgeteilten Briefwechsel folgenden Verlauf. Hofkapellmeister Riedel war der Held des Tages, Neujahr brachte man ihm im Hoftheater („Fliegender Holländer") wieder begeisterte Huldigungen dar. am 2. Jan., an seinem 64. Geburtstage, verehrte man ihm eine Marmorbüste, Blumen und Geschenke aller Art, eine Abordnung der „Br. Liedertafel" überbrachte ihm die Glückwünsche des ganzen Vereins, Künstler, Schüler und Schülerinnen überreichten eine kostbare Glückwunschadresse usw. Tages darauf durcheilte eine neue aufregende Kunde die Stadt. General-Intendant Julius Freiherr v. Wangenheim und Operndirektor Hans Frederigk, die sich beide in langjähriger Wirksamkeit die grössten Verdienste um das Hoftheater erworben hatten und sich allgemein einer grossen Beliebtheit erfreuten, hatten ihren Abschied eingereicht und erhalten, ersterer reiste sofort ab zu der hochbetagten Mutter in Koburg, letzterem die Weiterführung der jetzt so schwierigen Geschäfte überlassend. Da veröffentlicht am 4. d. Mts. Frl. C. Röder ein längeres Schreiben, das die Angelegenheit von einer andern, ganz neuen Seite beleuchtet. In demselben sagt sie, dass sie zur Vermeidung von Missverständnissen kurz und bündig den historisch aktenmässigen Verlauf des Prozesses klar legen wolle und führt dann fort: „Herr Riedel hatte sich am 11. Juni vorigen Jahres gelegent-

lich einer Orchesterprobe abfällig geäussert und behauptet, ich sänge so ordinär wie im Tingeltangel". Ich hatte dieserhalb schliesslich gegen Herrn Riedel die Privatklage einleiten müssen, nachdem alle Versuche meinerseits, Herrn Riedel zu einem Widerruf seiner beleidigenden Äusserung zu bestimmen und damit die Angelegenheit in Frieden beizulegen, an der Weigerung des Herrn Riedel gescheitert waren, obwohl dieser wiederholt darauf hingewiesen war, dass im Falle gerichtlicher Austragung Dinge zur Sprache gebracht werden mussten, die für ihn recht unliebsame Folgen haben könnten. Das Privatklageverfahren spielte sich dann auch sehr bald auf jenes unliebsame Gebiet hinüber: ich musste. um Herrn Riedel den Einwand abzuschneiden, es habe sich bei jener Äusserung lediglich um eine sachliche, straffreie Kritik meines Gesanges gehandelt, von vornherein die Beleidigungsabsicht begründen und zu diesem Zwecke darauf zu sprechen kommen, dass Herr Riedel sich mir sofort bei Beginn meines hiesigen Engagements in einer hier nicht wieder zu gebenden, unpassenden Weise geäussert hatte, von mir aber energisch zurückgewiesen war; ich hatte mich derzeit auch sofort (vor 3 Jahren) an massgebender Stelle über Herrn Riedel beschwert. Demgegenüber stellte nun Herr Riedel die unglaublichsten Behauptungen auf, die darin gipfelten, dass ich mich meinerseits Herrn Riedel in unpassender Weise geäussert haben sollte! Wegen diesen erneuten schweren Angriff auf meine Ehre leitete ich sofort eine neue Privatklage gegen Herrn Riedel ein und sah mich veranlasst, nunmehr unter Namhaftmachung von Zeugen die schwere Beschuldigung gegen Herrn Riedel zu erheben, dass er auch in verschiedenen anderen Fällen Künstlerinnen des hiesigen Hoftheaters in ähnlicher Weise wie mir zu nahe getreten war. Gerade als das Verfahren diese Wendung angenommen hatte, erfolgte auch seitens einer anderen Dame des hiesigen Hoftheaters eine Beschwerde über Herrn Riedel bei der Herzogl. Hof-Intendantur. Die Angelegenheit kam nunmehr auch zur Kenntnis der höchsten Stelle. Ob und welche weiteren Ermittlungen dann bezüglich der gegen Herrn Riedel erhobenen Beschuldigungen angestellt sind und was das Ergebnis derselben gewesen ist, ist mir nicht bekannt. Jedenfalls musste aber Herr Riedel am 17. Okt. 1910 mir gegenüber offiziell sowie seine abfällige Äusserung über meine Gesangeskunst als auch die Behauptung, ich hätte mich meinerseits ihm jemals unpassend geäussert, mit dem Ausdruck des Bedauerns als unrichtig zurücknehmen."

Die Künstlerin schliesst mit der Beteurung, dass es ihr gleich sei, ob Herr Riedel im Amte blieb oder nicht, dass sie nur ihre Rechte auf den gesetzlich gebotenen Wegen wahren wollte.

Diese Erklärung wirkte wie ein kalter Wasserstrahl auf die erhitzten Gemüter und dämpfte die allgemeine, tiefe Erregung; Herr Riedel hat auf diese Beschuldigung noch nicht geantwortet und wird dies vielleicht erst nach reiflicher, gründlicher Beratung mit seinem Rechtsbeistande. Dafür erschien gestern folgende amtliche Bekanntmachung des Ehrenrates des Herzogl. Hoftheaters:

Zu dem zwischen dem General-Intendanten des Herzogl. Hoftheaters Freiherrn von Wangenheim und dem Hofkapellmeister Riedel bezüglich dessen Pensionierung geführten und von letzterem der Öffentlichkeit übergebenen Briefwechsel sehen wir uns zu folgenden Erklärungen veranlasst:

1. Die Pensionierung des Hofkapellmeisters Riedel bezw. der Gedanke, ihm bei seinem Alter und in der Sorge für ein Fortschreiten der Leistungen der Oper eine jüngere Hilfskraft zur Seite zu stellen, war bereits in Erwägung gezogen worden, bevor von der Klage der Hofopernsängerin Fräulein Röder gegen den Hofkapellmester Riedel und von der Widerklage des letzteren gegen Fräulein Röder an massgebender Stelle etwas bekannt war.

2. Ebenso war der Entschluss, das mit dem Ende dieser Spielzeit ablaufende Engagement des Fräuleins Röder nicht zu erneuern, bereits geraume Zeit vor dem Bekanntwerden der obenerwähnten Klagen gefasst.

3. Die Ausführung der eventuell in Erwägung gezogenen Pensionierung des Hofkapellmeisters Riedel wurde beschleunigt durch Begleitumstände, die bei der damals beigelegten Klage und Widerklage und auch sonst zutage getreten waren.

4. Die schroffe Form des an den Hofkapellmeister Riedel unter dem 12. Dezember v. J. seitens des General-Intendanten Freiherrn von Wangenheim gerichteten Schreibens fällt allein dem letzteren zur Last, der, wie bekannt, die volle Verantwortung dafür durch Einreichung seines Pensionierungsgesuches übernommen hat.

Braunschweig, den 6. Januar 1911.

gez. Freiherr v. Girsewald,
Oberstallmeister und Chef des Herzoglichen Oberstallmeister-Amtes.
gez. v. Rantzau,
Hofmarschall, beauftragt mit den Geschäften eines Oberhofmeisters.
gez. v. Schmid-Dankward,
General-Hof-Intendant und Vorstand des Herzogl. Kabinetts.
gez. v. Klencke,
Hofmarschall und Chef des Herzoglichen Oberhofmarschall-Amtes.

Damit scheint überhaupt die Sache erledigt, jede weitere Erklärung überflüssig zu sein. Die Aufmerksamkeit wird abgelenkt durch die Bewerberinnen, die das Erbe von Frl. Röder übernehmen wollen; Frau Kullensee-Karlsruhe eröffnete gestern die Reihe als Susanne („Figaros Hochzeit") in verheissungsvoller Weise. Als Nachfolger für Herrn Riedel wird Herr Kapellmeister Schilling-Ziemssen, der Dirigent der Orchesterverbände in München, ein Schüler F. Mottls, genannt, doch sind die Verhandlungen mit ihm noch nicht zum Abschluss reif.

Da durch die soeben erfolgte Veröffentlichung von Frl. Röder das bei der Klageeinstellung s. Zeit vereinbarte, beiderseitige Stillschweigen nunmehr gebrochen wurde, hat Hofkapellmeister Riedel die Erlaubnis erhalten, erneut Klage einzuleiten.

* Im Verlage von Ernst Eulenburg Leipzig erschien soeben in dessen Sammlung kleiner Orchester-Partituren, Abteil. Chorwerke Händels „Messias" in der Chrysanderschen Übersetzung und von Fritz Volbach herausgegeben und mit einer Einleitung versehen. Diese Ausgabe, die sich wie gewöhnlich durch schönen, klaren Stich und Druck und sorgfältige Revision auszeichnet, ist die erste Partitur-Ausgabe, in der die heutzutage ungebräuchlichen Schlüssel vermieden sind, was besonders für die Singstimmen wichtig ist. Nur in den Bratschen- und Cellostimmen finden sich noch die alten Schlüssel. Der Preis beträgt M. 6.—.

Kreuz und Quer.

Bayreuth. Die diesjährigen Festspiele werden von Siegfried Wagner, Karl Muck, Michael Balling und Hans Richter dirigiert.

Berlin. Im Mai wird im Kgl. Opernhaus ein italienisches Gastspiel stattfinden. Als Dirigent ist der Kapellmeister Arturo Vigna in Aussicht genommen. Ferner ist der berühmte Baritonist Bastiani gewonnen worden. U. a. werden „Der Maskenball" und „Rigoletto" aufgeführt.

— Die Erstaufführung von Engelbert Humperdincks Märchen-Oper „Königskinder" im Königl. Opernhaus ist für Sonnabend, 14. Januar, in Aussicht genommen. Fräulein Artôt de Padilla wird die Gänsemagd, Herr Kirchhoff den Königssohn, Herr Hoffmann den Spielmann singen. In den übrigen Partien sind die Damen Götze, Rothauser, Scheele-Müller, die Herren Knüpfer, Lieban, Krasa, Bachmann, Schöffel, von Schwind, Grün beschäftigt. Dirigent: Herr Blech. Regie: Herr Droescher.

— Siegfried Wagner, der soeben in Paris einige Konzerte mit aussergewöhnlichem Erfolg dirigiert hat, wird nach mehrjähriger Pause wieder vor das Berliner Publikum treten. Wagner veranstaltet am 16. Februar ein erstmaliges Konzert mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester, in dem er u. a. Beethovens achte Sinfonie, sowie von eigenen Werken die Einleitung zum I. Akt und den ganzen II. Akt aus „Banadietrich" (zum ersten Mal) und, als Uraufführung das grosse Liebesduett aus seiner noch unveröffentlichten Oper „Schwarzschwanenreich" zu Gehör bringen wird. Solisten sind Kammersänger Heinrich Hensel, der berühmte Heldentenor des Wiesbadener Hoftheaters, Lily Hafgren-Waag, sowie Frl. Jacobs, Herr Schulz und Herr Schröter (Bayreuth).

Chicago. Die Einnahmen der Opera-Company während der 4 ersten Wochen der Saison belaufen sich auf ca. M. 700000.

Doborján (Ungarn). An Liszts Geburtshaus ist augenblicklich nur eine Gedenktafel angebracht. Nun hat sich ein Komitee mit Fürst Nikolaus Esterházy an der Spitze gebildet, das eine Sammlung zur Errichtung eines künstlerischen Denkmals eingeleitet hat angesichts des herannahenden 100. Geburtstages des Meisters.

Essen. Kapellmeister Ignaz Waghalter von der Komischen Oper in Berlin wurde ab 1911 an das Stadttheater verpflichtet.

Florenz. Bei einem Antiquar wurde eine bisher unbekannte Oper „Gabriele“ von Donizetti aufgefunden.

Haag. Hier hat sich eine Gesellschaft gebildet, die den Bau eines Opernhauses übernehmen will, in dem deutsche Opern und Operetten in deutscher Sprache aufgeführt werden sollen. Bedeutende Beiträge sind bereits gezeichnet. Es hat ganz den Anschein, als ob dieses Unternehmen gegen das geplante Wagner-Theater Scheveningen ausgespielt werden soll.

Johannesburg (Transval). Teresa Carrenos letzte Nachrichten von ihrer grossen exterritorialen Tournee reichen bis Ende November zurück. — Die Künstlerin spielte am 26. Nov. November bereits zum drittenmale im Laufe einer Woche hier mit beispiellosem Jubel und hat sich von hier eingeschifft, um im Januar ihre nordamerikanische Tournee zu beginnen.

London. Miss Edyth Walker, die hier die Rolle der Elektra kreierte, feierte anlässlich der Eröffnung des neuen Palladiums einen ungeahnten Triumph. Das Palladium ist die neueste Londoner Varietee Bühne mit 6500 Personen Fassungsraum. Miss Walker sang die Szene des Adriano aus „Rienzi“ und Sullivans äusserst populäre Ballade „The lost Chord“. Das Honorar der Künstlerin beträgt 50 £ per Auftreten (20 Minuten und mit 2 Vorstellungen täglich) (ohne Sonntag) ersingt sie sich 600 £ per Woche.

— Mr. Henry J. Wood, einer der hervorragensten Orchesterdirigenten Englands wurde zu Neujahr vom König von England in den Ritterstand erhoben.

— Nach den Bekenntnissen des Organisators einer Claque-Gesellschaft, die wir in einer englischen Zeitschrift finden, scheint das Claquewesen im Londoner Musikleben neuerdings beängstigende Formen angenommen zu haben. Die jungen Künstler oder Künstlerinnen, die applaushungrig ihre Konzerte vorbereiten, schicken dort die Freibillette nicht einfach an ihre Freunde und Verehrer, sondern beauftragen einen Agenten, sie dem Claquemeister zu übergeben. Dieser setzt seine Leute von dem Konzertabend in Kenntnis, und zur bestimmten Zeit versammelt sich die Claque vor dem betr. Konzertsaal. Die Billette werden verteilt, der Name des Musikers leise herumgegeben, wie die Parole im Felde, und die Mitglieder verteilen sich zu Zweien und Dreien auf die Plätze unter dem wirklichen Publikum. Der Künstler tritt auf, spielt und wird von den Enthusiasten, die für ihren Lärm den klingenden Lohn in Aussicht haben, mit donnerndem Beifall begrüsst. Sie verstehen in der Regel ihr Geschäft so gut, dass sie wenigstens mehrere Hervorrufe zustande bringen. Auf die Frage, ob Musikverständnis für den Claqueur nötig oder wünschenswert sei, erwiderte der erwähnte Organisator, die besten Mitglieder seiner Claque seien diejenigen, die am wenigsten von der Musik wüssten. Die etwas von Musik verstehen, neigen unwillkürlich dazu, einem guten Künstler freudigeren Beifall zu zollen, als einem, der gut zahlt. Die Höhe des bezahlten Honorars bestimmt sich natürlich nach den Mitteln des Künstlers.

Monte Carlo. Der Arbeitsplan für die am 24. Januar beginnende Spielzeit der Oper ist nun fertiggestellt. Die Saison wird mit dem „Mephistopheles“ von Boïto eröffnet. Zur Aufführung kommen dann „Figaros Hochzeit“, „Hoffmanns Erzählungen“, eine vieraktige Oper „Dejanire“, „Iwan der Schreckliche“, das Werk des Direktors Raoul Gunsbourg, der „Don Quichotte“, „Salammbo“ von Reyer, die „Nachtwandlerin“, „Linda von Chamonix“, „Gioconda“ und „Roussalka“. Von Puccini kommen die „Tosca“ und „Bohême“ zur Aufführung. Sodann wird das Werk eines jungen französischen Tondichters seine Uraufführung erleben, „Die Stunden der Liebe“ von Marcel Bertrand, zu dem Mme. Roussel-Despierres das Libretto verfasst hat. Mit besonderem Interesse sieht man dem Auftritt der bekannten Pariser Schauspielerin Marthe Régnier entgegen, die ungeachtet ihrer dramatischen Erfolge zur Opernbühne übergeht und in der „Bohême“ von Puccini als Sängerin debütieren wird. Als Bassist ist wiederum Chaliapine verpflichtet worden. Unter den Primadonnen stehen die Bréval und die Litvinne an erster Stelle.

Marseille. Massenet und sein Verleger haben gegen den Direktor Sangey der Marseiller Oper geklagt. Dieser hat des Komponisten neues Werk „Don Quichote“ vor der Pariser Premiere aufgeführt, obschon ihm dies im Kontrakt ausdrückuntersagt war. Massenet fordert 5000 Franken Schadenersatz.

New York. Die Metropolitan-Opera-Co. hat mit der Chicago-Opera-Co. und Boston-Opera-Co. ein Abkommen getroffen behufs Austausch von Künstlern und Repertoires. Diese drei Gesellschaften, zugleich die grössten Amerikas, sind daher in der Lage, erste Gesangsgrössen ihrem Publikum vorzuführen und jede Oper in der besten Besetzung zu bieten.

— Caruso wird 1911 an ca. 20 Abenden als Gast in Europa auftreten. Es liegen bereits Anträge auf die vierfache Anzahl vor.

— Aus einem New-Yorker Expresswagen ist ein Paket verschwunden, welches sechs Partituren enthält, die für die Konkurrenz einer amerikanschen Oper eingereicht werden sollten, und die Preisrichter Damrosch als die besten erkannt und an den zweiten Preisrichter, den Komponisten Chadwick in Boston, weitergeschickt hatte. Die Konkurrenz war vom Metropolitanopernhaus ausgeschrieben, um die nationale Oper in englischer Sprache zu fördern.

Paris. Eine Versammlung von Aktionären der Grossen Oper nahm, dem „Presstelegraph“ zufolge, einen äusserst stürmischen Verlauf. Die Geschäftslage des Theater-Unternehmens unter dem bisherigen Direktoren-Triumvirat war keine günstige. Die Grosse Oper hat mit Verlust gearbeitet. Einer der Aktionäre schlug daher vor, man solle auf die vierprozentige gewährleistete Dividende verzichten. Hiermit erklärten sich jedoch die wenigsten einverstanden. Ein Antrag, der Kassierer möge einen Rechnungsbericht erstatten, wurde von diesem mit dem Hinweis abgelehnt, dass er nur zur Berichterstattung vor der Generalversammlung verpflichtet sei. Eine solche soll demnächst einberufen werden, zumal mit dem Tode des Direktors Lagarde wahrscheinlich Veränderungen in der Leitung des Unternehmens vor sich gehen werden.

— Gertrude Foerstel von der Wiener Hofoper, die in der Uraufführung von Mahlers Achter Sinfonie mitgewirkt hat, ist eingeladen worden, am 26. Januar in einem Sinfoniekonzert das Sopransolo in der Vierten Sinfonie von Gustav Mahler zu übernehmen, die hier zur ersten Aufführung kommt.

— „Vesta“, eine neue fünfaktige Oper von Massenet gelangt demnächst an der Grossen Oper zur Uraufführung.

— Baron Friedrich von Erlanger, der in London lebende Komponist ist hier eingetroffen, um die letzten Proben seiner neuen Oper „Noël“ zu leiten.

Prag. Der Deutsche Theaterverein hat die Ausschreibung des Theaters beschlossen. Der Termin der Übernahme wurde auf den 15. April 1911 festgesetzt. Die Frist für die Einreichung der Bewerbungen um die Direktion läuft Ende März 1911 ab. Bis jetzt liegen bereits 16 offizielle Bewerbungen vor. Über die Person des von den Neumannschen Erben einzusetzenden Nachfolgers für die Zeit bis zum 15. Okt. liegt ein definitiver Vorschlag noch nicht vor; auch ist die Feststellung bei der Hinterlassenschaftsbehörde, wer als Erbe zu gelten hat, noch nicht erfolgt. Bisher ist der Chefredakteur Heinrich Teweles als Vertreter benannt worden.

Riga. Zum Direktor des Stadttheaters wurde Karl von Meixdorff, der Leiter des Brünner Stadttheaters, gewählt.

San Francisco. Ein ungewöhnliches Bild konnte man am Weihnachtsabend in den Strassen der Stadt beobachten. In der Nähe der Lettes Fountain drängten sich unabsehbare Menschenmengen zusammen, die alle herbeigeströmt waren, um ein seltenes Weihnachtsgeschenk zu empfangen: einen Gesangsvortrag der Tetrazzini auf offener Strasse. Die berühmte Primadonna hatte versprochen, am heiligen Abend auf der Strasse zu singen, um auch den ärmeren Volksschichten, insbesondere ihren kleinen italienischen Landsleuten die Möglichkeit zu geben, sie singen zu hören. Die Nacht war sternenklar und mild, am Portal eines Hauses brannten griechische Feuer, dann trat die Sängerin hervor, nahm neben dem Springbrunnen Aufstellung und begann zu singen. Sie sang einige Lieder, die auf dem weiten Platze bis auf den letzten Winkel klar und schön zu hören waren, und die versammelte Menge dankte der Künstlerin durch eine brausende Ovation. Ein Orchester begleitete den Gesang, und ein Weihnachtschoral, in den alle Anwesenden einstimmten, beschloss diese nicht gewöhnliche Feier.

Strassburg. Am 8. Januar gelangt Hans Pfitzners „Der arme Heinrich“ im Stadttheater zur örtlichen Erstaufführung.

Stuttgart. „Gewalt der Tonkunst“, eine neue Chorkomposition mit Sopransolo und Orchester von Adolf Vogel hatte bei ihrer Uraufführung unter Leitung von Hofkapellmeister Erich Band einen starken Erfolg.

Tokio. Die deutsche Musik hat wieder einen beachtenswerten Erfolg in Japan errungen. Am 26. und 27. November wurden zwei Sätze des Brahmsschen Requiems („Selig sind, die

la Leid tragen“ und „Herr, lehre doch mich“) in der Kaiserichen Musik-Akademie im Tokioer Uyeno Park aufgeführt. Chor und Orchester (im ganzen 230 Mitwirkende) waren aus Schülern und Lehrern der Akademie gebildet, auch der Solist, Herr Schimidzu, war ein Japaner, und Japanisch war die Sprache, n der die Gesänge vorgetragen wurden. Als Dirigent wirkte der tüchtige Rheinländer August Junker. Die anderen Nummern bestanden aus Instrumental- und Vokalkompositionen von Brahms, Bruch, Rubinstein u. a. und wurden ebenfalls von Japanern vorgetragen. Die beiden Konzerte waren überaus zahlreich von Japanern und der europäischen Gesellschaft Tokios und Jokohamas besucht und lassen in Anbetracht ihres künstlerischen Charakters auch einen günstigen Rückschluss auf die japanische Verwaltung der Akademie zu, die dem der deutschen Sprache mächtigen und für deutsche Kultur Verständnis bekundenden Direktor Johara unterstellt ist. (Kölnische Zeitung.)

Wien. Der Hoftheaterzensor hat einige Stellen des zweiten Aktes des „Rosenkavalier“ von Richard Strauss beanstandet. Es sind dies ziemlich erotisch gefärbte Verse der Hoffmannsthalschen Dichtung, welche die Mädchen vom Lande charakterisieren sollen. Direktor v. Weingartner hatte sich erboten, die Stellen zu ändern doch gaben weder Richard Strauss, noch der Textdichter Hugo v. Hoffmannsthal hierzu die Erlaubnis.

— Die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger hat ihren Vertrag mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in Berlin zum 31. Dez. 1911 gekündigt und wird ab 1. Januar 1912, unabhängig von der Tonsetzergenossenschaft, die ihr zustehenden Urheberrechte in Deutschland selbst verwalten. Mit einem grossen Teile der deutschen Interessanten sind ab 1. Januar bereits diesbezügliche Abmachungen getroffen worden.

— Der neue Direktor der Hofoper wird Mitte Januar hier eintreffen und mit Weingartner neuerdings verhandeln, um ihn als Dirigenten, eventuell als Gastdirigenten der Hofoper zu erhalten. Die Verhandlungen dürften diesmal zu Abschluss führen, zumal Weingartner die Forderung fallen liess, den Titel Generalmusikdirektor zu erhalten.

— Siegfried Wagner wird am 16. Januar im Musikvereinssaale ein Konzert mit dem verstärkten Tonkünstlerorchester dirigieren.

Wiesbaden. Walter Eckard vom Stadttheater zu St. Gallen wurde nach erfolgreichem Gastspiel als Sarastro von 1911 ab auf 5 Jahre der Hofbühne verpflichtet.

— Der bekannte Cellovirtuose Prof. Oskar Brückner, konnte am 1. Januar sein 25 jähriges Jubiläum als Solist des Wiesbadener Hoftheaterorchesters begehen.

Zürich. Am Stadttheater ging im Beisein des Komponisten August Enna dessen dreiaktige, mit einem Vorspiel versehene Oper „Kleopatra“ in Szene, die bisher nur an einer einzigen deutschen Bühne (Dresden) vor zwölf Jahren aufgeführt wurde. Das melodiöse Werk, das sich insbesondere in den Ensembleszenen und Finales zu starken Wirkungen erhebt, erzielte bei vorzüglicher Wiedergabe in szenischer und musikalischer Beziehung einen ausserordentlich starken Erfolg. Der Komponist wurde wiederholt gerufen.

Rezensionen.

Danneel, Fritz, Op. 4. Walzer für Klavier zu zwei Händen. Breslau, C. Becher. Pr. M. 3.—.

Die zu einem Zyklus vereinigten 11 Walzer aus je zwei Teilen bestehend, erheben Anspruch auf wohlwollende Beachtung. Sie folgen in passender, zweckmässig geordneter Tonartreihe und unterscheiden sich melodisch wie rhythmisch wesentlich voneinander. Es wird dadurch das Interesse des Spielenden stets angeregt und so ist ein Vortrag der ganzen Reihe geboten. No. 7 Bdur ist besonders gelungen. Der Edur-Walzer bringt eine zweckmässig klangliche Abwechselung durch die Modulation nach Es, wie durch deren Rückgang in den Hauptton. Anziehend durch reiche, nicht überladene Harmonik ist der vorletzte Walzer a poco lento, der auch technisch am schwierigsten ist. Wirkungsvoll beschliesst ein Cdur Walzer den Zyklus. Da die Tonartfolge der Walzer auch in bezug auf die Klangverschiedenheit eine so treffliche ist, wäre es für die Einheit des Ganzen jedoch besser gewessen, mit einer Komposition in Ddur, der Tonart von No. 1, geschlossen zu haben. Für gesellschaftliche Zwecke ist das Opus recht geeignet.

Drechsler, H., Op. 54. Lieder aus dem Dichterbuch Deutscher Studenten für eine Singstimme und Klavier. Berlin, Ries & Erler. Pr. M. 4.—.

Die vorliegenden Kompositionen, den Dichtungen von F. Eggerding, K. Pfeffer, E. Friedrich, P. Kaegi und R. Jacob die Impulse gegeben, machen nach sorgfältiger Prüfung weniger den Eindruck einer wirklich aus innerstem Drange geschaffenen Musik. Mit geringen Ausnahmen erscheint alles nicht anders als „gemacht“. Wenn man auch die Selbständigkeit der Begleitung zum Gesang als künstlerisch berechtigt annerkennt, muss man doch gestehen, dass Drechsler hierin des Guten zu viel getan. Seine Führung der Klavierstimme gibt nur selten dem Sänger die erforderlichen Stützpunkte und so wird die Wiedergabe, die schon an und für sich nicht geringe Schwierigkeiten bietet, dadurch noch wesentlich erschwert.

Bach, J. S., Präludium und Fuge über das Thema B A C H für Orgel. Für Pianoforte zweihändig bearbeitet von Aug. Stradal. Leipzig, J. Schuberth & Co. Pr. M. 1.50.

Wie mehrfach bei früherer Gelegenheit, hat sich auch diesmal die Kritik durchaus beistimmend über die vorliegende Bearbeitung zu äussern. Sie ist ihres vorzüglichen, klangreichen Klaviersatzes wegen, den gediegenen Konzertspielern aufs wärmste zu empfehlen. Stradal weiss überall, ohne dem Original wesentliches hinzuzufügen, das Beste zu treffen und gibt sich auch hier als feinsinniger, die Bedeutung der Werke gründlich erkennender Künstler. Sein Nachschaffen steht unter dem Zeichen der Pietät.

Rossini, G., La Danza Tarantella Napoletana. Für Orchester übertragen von Wr. Hutschenruyter. Leipzig, Fr. Kistner. Part. Pr. M. 3.—.

Die bekannte, ckarakteristische Tarantelle des überaus produktiven „Schwan von Pesaro“ erfährt in der vorliegenden Orchesterbearbeitung des geschickten Hutschenruyter eine vorzügliche, effektmachende Neubelebung. Die mit grosser Kunstfertigkeit gemachte Orchestration ist für das Repertoire der Dirigenten entschieden von Wert. Das schwungvolle geniale Tonstück eignet sich vortrefflich für die sogenannten Volkskonzerte.

Pfitzner, Hans, Op. 24. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Max Brockhaus. Pr. à M. 1.80.

Von den vier Liedern des in der Kunstwelt hochdastehenden Tondichters erscheint No. 2 „Gewalt der Minne“ (Walter von der Vogelweide) als das Gelungenste. Es ergeht sich dem Inhalt des Textes entsprechend in breiten des Interessanten viel bietenden Akkordfolgen, zu einer von innen heraus beseelten Gesangsdeklamation. No. 1 „Unter den Linden“ (Walter von der Vogelweide) entbehrt dagegen der Einheit und Insichabgeschlossenheit. Hier möchte man fragen weshalb in Ddur begonnen wird, wenn sofort ein längeres Edur, an das sich weitere Modulationen schliessen, folgt. Eine derartige Unruhe in der Modulation, deren Verwendung sich nicht mit der Vertonung der Dichtung im Einklang bringen lässt, wirkt unerfreulich. Wohltuend ist das Wiedererscheinen der Anfangstonart auf Seite 6; überhaupt ist die zweite Hälfte anziehender als die erste. Recht gesucht klingt das im $^{3}/_{4}$ Takt stehende „Sonett“ (F. Petrarca); es entbehrt jeder natürlichen Empfindung. Wohltuender wirkt dagegen No. 4 „Abendrot“ (F. Lienhard), ein poetisches, warm empfundenes Stimmungsbild. No. 2 und 4 eignen sich bei künstlerischer Ausführung beider Interpreten, und eine solche wird durchaus gefordert, für den Konzertvortrag.

Prof. Emil Krause.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 14. Januar 1911, Nachmittag $^{1}/_{2}$2 Uhr.

Samuel Scheidt: Choralvorspiel: „Christ lag in Todesbanden“. H. Schein: „Angstseufzer“. Samuel Scheidt: Choralvorspiel: „Da Jesus an dem Kreuze stund“. H. Schein: „Verbum caro factum est“. Samuel Scheidt: Choralvorspiel: „Vater unser im Himmelreich“. H. Schütz: „Veni rogo in cor meum“.

Die nächste Nummer erscheint am 19. Januar. Inserate müssen bis spätestens Montag den 16. Januar eintreffen.



Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 3. 19. Januar 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die Klippen des Musikstudiums.

Von **Dr. Guido Bagier.**

I.

Hermann Ritter prägte das ideale Wort: „Die Musik ist ein integrierender Bestandteil unserer Erziehung geworden, weil sie ein menschenverbindendes Mittel ist". Hier ist das Wort „Mensch" im allgemeinsten, ethischen Sinne zu nehmen, insofern es jene erhebende Fülle von edlen Neigungen, angeborenen Trieben und mitfühlendem Sichhingeben umfasst, welche allein wahre Humanität ausmacht. Die Kunst ist hier allgemein erzieherischer Faktor, sie ist jenem, man könnte sagen „Savoir sentir" unentbehrlich, trägt das ihrige zu freudigem Lebensgefühle und breiterem Genusse des Schönen bei. Andererseits birgt sie ein hervorragend soziologisches Element. Jedes Gefühl, welches das grosse Unbekannte zum Vorwurf hat, schliesst zusammen, reisst Wälle nieder und baut Brücken zwischen fremden Gegensätzen. Der Ruf der Mutter, das Aufjauchzen der Violinen begegnen derselben empfindenden Freude. Jener urkräftige Trieb zur Tonkunst lässt sie für viele nicht nur zum „integrierenden", sondern zum Hauptbestandteile ihrer Erziehung werden, treibt eine grosse Anzahl meist intelligenter, oft warmherziger Schwärmer dazu, ihr ganzes Leben jener vergötterten Kunst zu widmen, sicheres materielles Aufsteigen in einem praktischen Berufe idealen Werten zu opfern.

Die Wahl dieses Zieles macht den Kunstjünger mit vielem bekannt, was jene idealen Werte ins Ungewisse verbannt, wofern er nicht jenes innere Glühen in seiner Brust verspürt, das seine Begeisterung vor dem Erkalten bewahrt. Leider ist diese seltene Wärme nur wenigen zuteil geworden, auch wird sie nur zu oft allein von Eitelkeit und Unaufrichtigkeit geschürt. Es sei die Voraussetzung erlaubt, sich hier auf den eigentlichen Musik-„studenten", auf das akademische Studium zu beschränken. Nichts ist wohl jenem Gefühle zu vergleichen, mit dem der junge Abiturient endlich die ersehnte Freiheit begrüsst und sich begeistert, edler Ziele voll, dem Studium der geliebten Tonkunst zuwendet, welches zu erwählen er endlich und widerstrebend die Erlaubnis erhielt. Wie bald werden ihm die starken, ach so mutigen Schwingen verschnitten! Er ist sich über den Weg nicht unklar, den er gehen will: ein kühler Kopf auf warmem Herzen schwebt ihm vor, poetische Ausübung seiner Kunst will er mit gediegener, wissenschaftlicher Bildung vereinen. Hier erhebt sich die erste Schwierigkeit: die Ausführung des Planes ist mühseliger, als man je gedacht hätte. Die Anforderungen an den praktischen Musiker sind so gross, dass sie alle Kräfte in Anspruch nehmen, besonders füllen die Nebenfächer der Konservatorien mehr Zeit aus, als sich selbst ohne Besuch der Universität erübrigen lässt. Andererseits erfordert das Einarbeiten in das kompliziertere musikwissenschaftliche Studium die strengste Konzentration, soll nicht die Vorbereitung der Promotion empfindlich an Kenntnissen und Fähigkeiten zur disponierten Arbeit leiden. Dieser Zwiespalt hat zur Folge, dass viele begabte Köpfe, welche sich das Ideal der Vereinigung erwählt hatten, resigniert stecken bleiben, die besten Jahre an ein unerquickliches Hin und Her verschwenden, und sich zu guterletzt entweder zur Praxis oder ganz zur Theorie „mit praktischen Erläuterungen" bekennen müssen. Gewiss ist hier die berechtigte Einwendung am Platze: man verlege das praktische Studium in die Zeit nach der Promotion, oder umgekehrt. Ganz abgesehen davon, dass dieses Verfahren einen Zeitraum von mindestens sechs bis sieben Jahren erfordern würde, sind wohl nur ganz wenige befähigt, sich während eines dreijährigen akademischen Studiums ihre praktischen Fähigkeiten so zu bewahren, um sofort eine Dirigentenstelle annehmen oder ein Konzert veranstalten zu können. Fälle wie Hermann Kretzschmar, welcher beides hervorragend zu vereinigen wusste, werden immer zu den Ausnahmen zählen. Ein Ausweg böte sich in der Aufnahme auch der praktischen Unterrichtsfächer in die Universität. Mit Recht verwirft dies Kretzschmar in seinen „Musikalischen Zeitfragen": „Dafür haben Privatunterricht und Fachschulen zu sorgen, und selbst kleinere Städte bieten die Mittel zur Erwerbung praktisch-musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten. Die Universität beladet sich mit Kursen im Orgelspiel, Harmonielehre und ähnlichen Fächern zum Schaden des Ansehens der Musikwissenschaft und ihrer Vertreter." Eine Lösung fände sich, wenn die Konservatorien in Rücksicht auf Studierende der Musikwissenschaft besondere Kurse einrichteten, welche, nur für diese bestimmt, um so rascher vorschreiten könnten, als sie es ja mit ganz anderer Vorbildung und Aufnahmefähigkeit zu tun haben, als wie dies bei dem Durchschnitt der Besucher des Konservatoriums der Fall zu sein pflegt. Besonders könnten sich diese den Vorlesungen und Übungen der Universität anpassen, wie es überhaupt am wünschenswertesten wäre, wenn die Dozenten der Musikwissenschaft selbst jene praktischen Kurse abhielten, teils um die Vor-

lesungen in praktischen Beispielen auf mannigfachste Weise zu illustrieren, teils um dem einzelnen Studierenden näher treten zu können, als dies leider in den Grenzen steifen akademischen Verkehrs sich ermöglichen lässt. Ein Überwiegen an praktischer oder wissenschaftlicher Befähigung lässt sich so viel leichter feststellen und entscheidend für das ganze Leben verwerten. Auch erhellt ohne weiteres, dass eine akademische Vorlesung über Harmonielehre oder Kontrapunkt erst im Anschluss an den betreffenden Kursus der Praxis, von eben jenem Dozenten erteilt, die rechte Würze erhält. Der Hauptwert dieses Verfahrens läge jedoch in der nunmehr mühelosen Vereinigung jener beiden Faktoren, welche überdies den leisesten Schwankungen an Befähigungen und Neigungen Rechnungt ragen könnten. — Die Schwierigkeiten, welche sich nach vollendetem Studium erheben, und ihre Beseitigung mögen den Inhalt einer weiteren Betrachtung bilden.



Talentprüfungen.

Ein Wenig von den All-zu-Vielen.

Von **Leopold Schmidl.**

Als Resultat der Kommissionsberatungen über Mittel zur Bekämpfung des übermässigen Zulaufes zur Bühne, hat die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger die Einführung von Sachverständigen-Kommissionen in allen grösseren Städten Deutschlands und Österreichs in Aussicht genommen. Die Kommissionen sollen jeden, der sich der Bühne zuwenden will, unparteiisch auf sein Talent und seine Eignung prüfen.

Es ist nicht gesagt, wie sich die Kommissionen den Gesangsjüngern und den Stimmbildern gegenüber verhalten werden. Welcher Musiker aber hat bei der Lektüre dieser Notiz, die in den letzten Tagen durch die Journale ging, nicht an eine Parallele mit den musikalischen Künsten gedacht? Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger hat an Hand mühsam gesammelter Zahlen die Not und das Elend derjenigen, die am Wege liegen bleiben, dokumentiert. Nun, wenn Zahlen allein beweisen könnten und nicht die Faktoren, aus denen sie resultieren, dann müsste ein grosser Teil aller Musikbildungsanstalten auf Grund dieser Beweise eigentlich gesperrt werden. Wenn dies dennoch nicht geschieht, wenn sogar immer neue Schulen entstehen und bestehen, so sind sie eben ein Bedürfnis. Geht doch aus ihnen die mit jedem Jahre sich vergrössernde Schar der Kunstjünger hervor, die dann, kaum dass noch das Laub von den Bäumen fällt, auf den bekannten Soloinstrumenten um die Gunst des Publikums und der Berufskritik fleht und mit dem schmelzenden Schnee spurlos verschwindet. Wenn nun irgend ein Faktor so recht geeignet ist, bei den gleichfalls in Massenchören angestimmten Klageliedern über die zwecklosen Konzertabende der männlichen und weiblichen Solisten und über die Überfüllung im Musikerberufe überhaupt, übersehen zu werden, so ist es die einschneidende Bedeutung der Frage über das Werden des Musikers. Die Äusserungen, die aus seinem Sein hervorgehen, verlieren ihre Wichtigkeit, sobald wir uns bemühen, rückblickend zu den Quellen seiner Existenz zu gelangen. Dann aber zeigt es sich, dass weder die guten, noch die minderwertigen Unterrichts-Anstalten an der Überfüllung des Berufes Schuld tragen. Auch nicht die vielen Einzellehrer, deren Tat darin besteht, dass sie fortzeugend — abermals Musiker heranziehen müssen. Dass diese oder jene Anstalt schlecht ist, kann ihr selbst nicht so sehr zum Vorwurf gemacht werden, als den Verhältnissen, die es ihr gestatten, sich als minderwertiges Institut noch besser behaupten zu können, als eine gut geleitete Anstalt. Der von Gewissensnot bedrängte Einzellehrer tut nicht einmal gut daran, einen unbegabten Schüler abzuweisen. Hat er doch Mittel genug, ihm im Verlaufe des Unterrichts mit der Nase auf seine musikalischen Defekte zu stossen, so lange, bis der Schüler von selbst das Studium aufgibt. Irrt der Lehrer aber, um so besser! Dann hat die harte Schule nicht so sehr geschadet, als dass das Unausbleibliche Ereignis werde. Der Schüler, da er sich nun einmal in den Kopf gesetzt hat, Musik zu studieren, oder, wie es eigentlich heissen soll, ein Instrument zu beherrschen, er wird eben einen anderen Lehrer suchen — und finden.

Und nun die Gründe für das Werden des Musikers, die treibenden Motive? Wenn ich ausspreche, was jeder denkt und doch nicht sagt, weil er sich nicht berufen fühlt, Vorsehung zu spielen, so habe ich das Recht hierzu dadurch, dass ich gleichfalls Musiker, und was vom Gesichtspunkte dieser Betrachtung noch ausschlaggebender ist, dass ich Pädagoge bin. Deshalb muss ich zu ergründen suchen, was den Schüler zu mir führt. Er fragt mich, ob er begabt sei, ist aber nicht imstande, Beweise für seine Begabung zu erbringen. Ich muss also annehmen, dass er in mir einen Richter für die Lauterkeit der Motive zu finden hofft, die ihn der Musik zuführen, und die ihn bloss ahnen lassen, er sei begabt. Die Wahl des Instrumentes hat er bereits getroffen. Es bleibt mir also erspart, ihm zu sagen, dass für das Verlangen, auf einem Soloinstrumente glänzen zu können, es gut sei, das Klavier oder die Geige zu wählen. Er hat wahrscheinlich herausgefunden, dass die Flöte nicht modern ist, dass Cello und Bass erst später in die Mode kommen werden. Wenn ich ihm nun an Hand von Zahlen beweise, dass nur ein Bruchteil aller Geiger und Pianisten nicht im Konzertkaffee und im Varieté endet, dass die Mehrzahl sich durch Stundengeben erhalten muss, wenn ich ihm ferner beweise, dass die Bläser alle ihr gutes Auskommen finden, leicht Engagement erhalten und gesellschaftlich nicht weniger anerkannt sind, dass ferner noch niemand daran gestorben ist, wenn er im Orchester eine Füllstimme vertritt und zeitweise Pausen zählen muss, — er will nicht. Seine Brust und Lunge ist die eines gesunden Menschen, aber er hat gehört, dass er ideale Pianisten- oder Geigerfinger habe. Überhaupt die Finger! Sie erst haben ihn darauf gebracht, berufen zu sein, denn stets, wenn er Musik hört, muss er mit den Fingern trommeln oder auf der Tischplatte das Klavierspiel imitieren; oft sogar auch ohne Musik zu hören und ohne es zu wissen; erst seine Umgebung, die wahrscheinlich nervös, sich durch das Geklopfe geniert fühlte, hatte ihn auf diese deutlichen Äusserungen seiner musikalischen Begabung aufmerksam gemacht. Wenn ich ihn schliesslich noch frage, ob er auch gehörte Melodien leicht behält, und er mir bestätigt, dass er diese Melodie oft gar nicht wieder loswerden könne, so gut behalte er sie, dann weiss ich, dass er begabt ist.

Er hat für seine hereditäre Veranlagung keinen anderen Ausweg, als das Studium der Musik. Er weiss nicht, dass es noch andere Wege gibt, dass Selbsterziehung und klares Erfassen des Rhythmus des Lebens für sein ungefestigtes Gefühlsleben nötiger ist, als das Unterordnen an die Formen des musikalischen Rhythmus, als einer Zwangsjacke, in der er sein ganzes ferneres Leben herumläuft. Wollen wir der Musik wieder zu ihrem Rechte verhelfen, dürfen wir uns auch der Erkenntnis nicht verschliessen,

die sich uns heute in so vielen Fällen immer wieder aufdrängt: dass es für die Gefechtsuntauglichen, für jene, die vor den Wirklichkeiten des Lebenskampfes schon flüchten, bevor sie diese noch kennen lernten, Lebensfrage ist, in einem Elemente zu wirken, dessen Macht sie schon unterlagen, bevor sie seiner zwingenden Gewalt ein beherrschtes Gefühlsleben entgegensetzen konnten. Ihre sensible Veranlagung verfiel um so eher der Macht der Musik, als gerade diese Kunst nur auf das Gefühl wirkt, und wir wissen, dass selbst der trockenste Verstandsmensch von der Musik so beherrscht wird, dass er ihr in Form musikalischer Zwangsgedanken seinen Tribut zollen muss, wenn er nicht gar in ihr Betäubung oder Sensation findet.

Treten wir diesen und anderen Motiven mit klarem Auge entgegen, dann verliert auch das Suchen nach dem Wesen des Dilettantismus seine Wichtigkeit. Von den Dilettanten, die in ihrer Jugend ein Instrument erlernten und dieses auch noch im Mannesalter spielen, gibt es nicht wenige, bei denen eben ein gesundes Plus den entscheidenden Wendepunkt für die Wahl der Musik als Beruf verrückt hat. Auch ist es nicht Sache des Pädagogen, diese grosse Zahl irgendwie zu klassifizieren. Er muss sich an die Tatsache halten, dass selbst von jenen, die behaupten, sie müssten Musik studieren, nur ein verschwindend kleiner Teil sein Ziel auch wirklich erreicht; jene Auswahl, die trotz ihrer Begabung kräftig genug war, auch über die Form, technisch und theoretisch verstanden, zu triumphieren.

Es würde zu weit führen, alle die rein rein äusserlichen Momente anzuführen, die für die Wahl unserer Kunst als Beruf ausschlaggebend sind. Ich will auch das treibende Motiv der Eitelkeit nicht berühren. Man zähle aber einmal die Opfer, die die Macht des gefeierten Virtuosen unter den Konzertbesuchern und ihren Kindern sich holt. Wer bis dahin noch geschwankt hat, der weiss nächsten Tages schon ganz genau, woran er ist. Er hat sich noch nicht ausgesprochen, aber jetzt beginnt das va banque-Spiel mit der Zukunft des Kindes. Wenn der Virtuose die Stadt verlassen hat, hört man aus allen Häusern viel mehr üben, als sonst, denn . . . wer weiss?

Rundschau.

Oper.

Berlin.

Königskinder.

Musikmärchen in drei Bildern. Musik von Engelbert Humperdinck. Text von Ernst Rosmer.
Erstaufführung an der Kgl. Oper am 14. Januar 1911.

Es ist immer ein schlimmes Ding um Neubearbeitungen älterer Werke. Vielleicht wäre es einmal ganz interessant, statistisch zusammenzustellen, wie viele oder wie wenige Werke auf solche künstliche Art zu einem neuen Bühnen-Scheindasein erweckt wurden. Ich entsinne mich noch genau der Wirkung, die vor langen Jahren Humperdincks „Königskinder" in der ursprünglichen, melodramatischen Fassung ausgeübt haben. Rudolf Christians „sangsprach" die Rolle des sich selbst zum Bettelknechte demütigenden Königssohnes, er sprach Rosmers Verse mit begeisterter Glut, und man lauschte seiner Deklamation so andächtig, dass Humperdincks Musik unwillkürlich zu kurz kam. Trotzdem war die Wirkung nicht matt, und man hatte das bestimmte Gefühl, dass es sich hier in erster Linie um ein literarisches Werk handle, um eines jener symbolischen Märchen, wie sie damals — es war die Zeit der „Versunkenen Glocke" — der Zeitströmung entsprossen sind. Wie das nun aber der Welten Lauf ist, behagte dem Komponisten die untergeordnete Rolle nicht recht, in welcher der glückbegünstigte Meister von „Hänsel und Gretel" und der spielgewandte Polyphoniker und Instrumentator wider Willen bei diesen „Königskindern" spielte; und nun machte er sich an die Umarbeitung, die leider keine Verbesserung, wenigstens keine solche im allgemein künstlerischen Sinne, mit sich brachte. Es wäre ungerecht, die neue Gestalt des Melodrams direkt eine Veroperung zu nennen, dieser Ausdruck wäre wohl zu stark; aber ohne der Achtung gebietenden musikalischen Persönlichkeit Humperdincks zu nahe treten zu wollen, muss doch gesagt werden, dass sich der Komponist sei es nun von dem eigenen Kunstverstande oder von falschen Schmeichlern übel beraten liess, als er an die Umarbeitung schritt. Man muss sich die Dichtung genau vergegenwärtigen, um sich die Unmöglichkeit einer opernmässigen Verarbeitung vor Augen zu führen. Das alte Märchen vom Königssohn und der Gänsemagd, die einander in Liebe fanden und in Liebe starben, ist von Ernst Rosmer symbolisch als eine Darstellung der Verkennung des wahren, sich in Bettlergewänder hüllenden edelmenschlichen Königtumes vertieft worden; zum Ausdruck dieses Sinnbildes bedient sich die Dichterin einer an Richard Wagner geschulten, bilderüberladenen eigenartig gereimten Sprache, der sich die musikalische Phrase nur unwillig fügt. Zwar: überall da, wo die schlicht-naive Volkstümlichkeit hervorbricht, also in den Humperdinck an Herz und Seele gewachsenen Kinderliedern, macht sich das Missverhältnis von Text und Musik nicht im mindesten bemerkbar, und dem Komponisten sind auch diesmal wieder ein paar echte deutsche Kinderlieder geglückt; das ist nicht etwa eine „billige Beobachtung", wie man dies etwa dem Kritiker vorwerfen könnte, der mit Humperdinck eben schon an und für sich den Begriff „Kinderliederkomponist" verbindet; vielmehr ist die Melodiösität der Humperdinckschen Musik unvereinbar mit der komplizierten und differenzierten Rhythmik und Form der Rosmerschen Dichtung, und es springt einem gleich in die Ohren — sit venia verbo!! —, wenn etwa im ersten Akt der Königssohn der Gänsemagd erzählt, wie es ihn mächtig fortgetrieben habe, hinaus aus der goldenen Mauer des väterlichen Palastes, wenn dann die kurzen Interjektionen mit längeren Verszeilen abwechseln:

„Dummer Geselle!
Hungert und dürstet und härtet die Glieder" usw.,

wie da Humperdinck mit Mühe eine etwas kompliziertere Harmonik aufbringt, er, der doch in anderen Werken bewiesen hat, dass er durchaus nicht der Nur-Melodiker ist, als der er gilt. Auch in den typisch wiederkehrenden, rhythmisch gleichförmigen Begleitungsphrasen des Orchesters macht sich die Scheu Humperdincks vor der modernen Ausweichungsharmonik und Rhythmik bemerkbar, dass jedoch der Komponist von „Hänsel und Gretel" noch immer der prädestinierte Vertreter der echten volkstümlichen Oper sein könnte, wenn er einen wirklich naiven Operntext als Vorlage hätte, das merkt man vor allem an der Innigkeit seiner Melodien, die sich, namentlich im letzten musikalisch schönsten Akt in dem breit ausgesponnenen Vorspiel und bei dem Liede des (überhaupt besonders liebevoll bedachten) Spielmannes („Wohin bist du gegangen, o Königstochter mein"), über die Partitur hinbreiten wie Sonnensilberstrahlen sich über die Lichtung des deutschen Märchenwaldes ergiessen. . . Doch wer unter den heutigen Librettisten vermöchte wohl noch diese reine „altmodische" Unverfälschtheit des Gemütes aufzubringen, um eine echte deutsche Märchenoper ohne die melodramatische Note der „Königskinder" zu ersinnen? . . . Recht unglücklich und unpoetisch war die Aufführung an der Kgl. Oper; Kapellmeister Blech brachte zwar alle Feinheiten der meisterlich aufgebauten Partitur zur Geltung, Herr Kirchhoff bemühte sich, seine grosse, nur leider verbildete Stimme im Zaume zu halten und das gesangliche Manko durch eine verständige Darstellung zu ersetzen, auch Frl. Artôt de Padilla verkörperte und sang die Rolle der Gänsemagd nicht ohne Poesie, jedoch auch nicht frei von Pose; und diese unleidliche Bühnenpose haftete leider auch den übrigen Darstellern, vor allem auch den Kindern an, deren eines, die kleine Erlenstädt, mit einstudierter Eckigkeit spielte und krähte, wozu die anderen Kinder im Turnstundenreigen sekundierten; ist es schon schwer, solche Rollen zu bewältigen, so sollte man doch dazu wirklich nur hervorragend musikalische und zugleich bühnengewandte Kinder auswählen. Lobenswert waren die Bühnenbilder gestellt, und auch das „Volk" bewegte sich ziemlich ungezwungen; fehlte nur leider das Eine: die Poesie.

die Stimmung, der süsse deutsche Märchenzauber, der über Dichtung und Musik ruht! Humperdinck selbst wurde vom Publikum sehr gefeiert. Dr. Arthur Neisser.

Bremen.

Die erste Hälfte der dieswinterlichen Opernspielzeit brachte zwar nur wenige Erstaufführungen; dafür aber boten auch viele Aufführungen älterer Werke den Reiz der Neuheit, weil mit dem Übergang der Direktion an Herrn Hofrat Otto eine ganze Reihe von Engagementsänderungen und Rollenneubesetzungen vorgenommen waren. Auch die musikalische Leitung lag bei den Kapellmeistern Herren Hess und Kun in neuen Händen, und endlich war durch die Bewilligung grösserer Mittel für den Theaterfundus die Möglichkeit umfassender Neuinszenierungen gegeben. Ausser Wagners sämtlichen Werken boten „Aïda", „Die Jüdin", „Mignon", „Der Bajazzo", „Cavalleria rusticana", „Der Barbier von Sevilla", „Versiegelt", „Tiefland" und endlich Gounods „Margarethe" zugkräftige Repertoirenummern, Kienzls „Evangelimann" wurde wieder hervorgeholt, erzielte aber nur ein paar Aufführungen, Mozart („Zauberflöte") und Beethoven liessen bis zur zweiten Hälfte des Dezember auf sich warten. Nach sorgfältiger Vorbereitung durch Herrn Kapellmeister Hess, kam am 4. November Eugen d'Alberts „Izeyl" erstmalig zur Aufführung, erlebte aber nur eine Wiederholung. Trotz der unverkennbaren Schönheiten der Musik wird die Oper bei dem Überwiegen lyrischer Stimmungen und dem Mangel eines dramatisch wirklich fesselnden Stoffes sich kaum dauernd auf dem Spielplane halten können. Auch die zweite Oper, die hier am 2. Dezember zum ersten Male zur Aufführung gelangte, dürfte kein anderes Schicksal haben. Allerdings erzielte sie hier vier Aufführungen, sogar unter steigendem Beifall des Publikums. Das dürfte aber darauf zurückzuführen sein, dass die Darstellung, die bei der Erstaufführung noch die gründliche Vorbereitung vermissen liess, immer vollkommener wurde. „Quo vadis?" von Henri Cain nach dem gleichnamigen Roman von Sienkiewicz, Musik von Jean Nouguès zeigt alle Schattenseiten der neueren französischen Richtung, ohne doch deren Vorzüge zu teilen. Am besten gelungen sind noch diejenigen Teile, in denen der Komponist weichen lyrischen Stimmungen Ausdruck gibt, so im ersten und letzten Akt. Für die Darstellung der grossen weltgeschichtlichen Ereignisse, für den gewaltigen Kampf zweier Welten fehlen ihm die musikalischen Ausdrucksmittel: Trivialitäten und Banalitäten an Stelle wirklich charakteristischer Themen.

Unter den zu Beginn dieser Saison für das Stadttheater neu engagierten Opernkräften ragt am meisten Alois Hadwiger, der erste Heldentenor, hervor. Ferner sind zu erwähnen: die erste dramatische Sängerin Frau Maryla von Falken, die jugendliche Sängerin Frl. Else Liebert, Frl. Erna Hallensleben, der Bassbuffo Hr. Adolf Ziegler, der lyrische Bariton Hr. Fritz Aigner und der Baritonist Hr. Felix Fleischer.

Doch nun zu den Gästen! Caruso zu hören habe ich nicht Gelegenheit gehabt. Fritz Feinhals sang den fliegenden Holländer mit ausserordentlichem Erfolge, Heinrich Knote entzückte als Lohengrin durch seinen in höchster Schönheit erstrahlenden Gesang und meisterhafte Behandlung der Sprache, liess aber in der Darstellung etwas von der Innigkeit und Tiefe vermissen, welche erst den mannhaften Streiter zum gottgesandten Gralsboten stempeln. Als Brünnhilde errang Frau Cäcilie Rüsche-Endorf einen wohlverdienten Erfolg. Die „Tristan und Isolde"-Vorstellung am 5. Dezember stand unter Leitung von Felix Mottl. Ihm und dem Orchester, welches bereitwillig allen seinen Intentionen folgte, ist der Haupterfolg dieses Abends zu danken, während die anderen beiden berühmten Gäste etwas enttäuschten. Zdenka Fassbender gab die Isolde stimmlich und gesanglich gut, aber nicht hervorragend, darstellerisch zwar eigenartig, aber doch nicht so, dass die Darstellung als der reine Ausfluss persönlichen Miterlebens und Mitempfindens erschien. Erik Schmedes, der den Tristan sang, vermochte nicht durch die höchste Kunst über den Mangel schöner Stimmmittel, nicht durch Theaterpose über den Mangel eines beseelten Minenspieles und wahren Empfindens hinwegzutäuschen.

Dr. R. Loose.

Kopenhagen.

Was in dem hiesigen Musikleben von Bedeutung passiert ist, gehört in dieser Saison der Oper. Durch das Ausscheiden unseres ersten, auch in Deutschland und England geschätzten Tenoristen Wilh. Herold aus dem kgl. Theater, dem er zwar auf eigenartige Weise als „fester Gast" angehörte, ist eine Privatoper auf dem Dagmartheater gebildet worden. Da das Dagmartheater aber hauptsächlich ein Schauspielhaus ist, haben wir es nicht mit einer neuen selbständigen Oper zu tun, sondern nur mit vereinzelten Opernvorstellungen auf dem genannten Theater. Für diese Saison sind neben dem schon aufgeführten Singspiel „König für einen Tag" von Ad. Adam, noch Kienzls „Evangelimann" und „Fra Diavolo" geplant. Bisher besass aber das kgl. Theater ein stillschweigend anerkanntes Privilegium auf Aufführungen von Opern in der dänischen Hauptstadt; was nun die Bildung eines neuen Opernensembles bedeuten wird, sieht man mit mehr als Neugier entgegen. Die Vorführung des (reichlich verblassten) Singspiels von Adam bot nicht nur die willkommene Gelegenheit, Herrn Herold zu huldigen, sondern die 25 vollbesetzten Häuser zeigten, dass das Publikum die wirklich im ganzen gelungene Vorstellung (unter Leitung des Komponisten Fini Henriques) nach Verdienst schätzte. — Die kgl. Bühne, die ja leider kein Opernhaus ist, sondern die Pflegestätte von drei Kunstarten (Oper, Schauspiel und Ballett), hat sich für den Verlust von Herold gleich durch die Berufung des französischen Tenoristen Edm. Clément revanchiert. Der elegante, nur nicht mehr ganz jugendliche Sänger gefiel in „Bohême", „Carmen" und „Werther" sehr. Nach dem Verlauf seines Gastspiels war die Hauptleistung der Oper ein sogenannter „Wagner-Zyklus" („Tannhäuser", „Lohengrin", „Meistersinger", „Ring des Nibelungen") unter Leitung von Kapellmeister Fr. Rung und mit Frau Bruhn, Herren Cornelius und Nissen in den ersten Partien. Die Teilnahme des Publikums war eine sehr rege. — Der Versuch die komische Oper „Versiegelt" von Leo Blech einzuführen gelang nicht, und sonstige Neuaufführungen von Bedeutung kamen nicht vor. Dr. Will. Behrend.

Konzerte.

Berlin.

Am 5. Jan. stand in der Singakademie Herr Dragon Kaiser aus Wien an der Spitze des Philharmonischen Orchesters, um sich dem Berliner Publikum als Dirigent vorzustellen. Ich hörte Schuberts „Unvollendete", K. Bleyles sinfonische Dichtung „Flagellantenzug" und zwei Sätze aus der emoll-Sinfonie (op. 95) von Dvořák. Aus dem Vortrag der genannten Werke liess sich erkennen, dass Herr Kaiser ein tüchtiger Musiker und gewandter, befähigter Dirigent ist, der seinen aus einem gesunden, musikalischen Empfinden erwachsenen Intentionen nach jeder Richtung hin Geltung zu verschaffen weiss. K. Bleyles Tondichtung „Flagellantenzug", die auf dem Tonkünstlerfest in München erstmalig zur Aufführung gelangte, ist ein im Stile der neudeutschen sinfonischen Dichtung gehaltenes, wohlklingendes Stück ohne Plastik, ohne Eigenart der Erfindung und der Faktur.

Die dänische Sängerin Frau Ottilia Ejler-Jensen, die sich am folgenden Abend im gleichen Saale hören liess, ist im Besitze einer angenehmen, hellen, ausgiebigen Sopranstimme. Sie singt mit Verständnis und Geschmack; mag sich beim Forcieren der sympathischen Stimme auch ein kleiner Anflug von Schärfe beigesellen, so entschädigt dafür reichlich die gut gebildete Gesangstechnik. Treffliches bot die Sängerin in Schuberts „Geheimes" und Massenets „Elegie" sowie in heimatlichen Liedern von Fr. Runge, Bechgaard, Fini Henriques u. a. Herr Carl Bernh. Philipsen führte die Begleitungen am Flügel recht geschmackvoll aus; mit seinen solistischen Vorträgen vermochte er weniger zu interessieren.

Von dem gleichzeitig im Beethovensaal stattfindenden Klavierabend des Pianisten Severin Eisenberger konnte ich nur die zweite Hälfte des Programms, Schumanns „Kreisleriana" und Brahms' fmoll-Sonate op. 5 hören. Schöner Ton, ausgeglichene Technik, Kraft und Leben in der Auffassung. Schumanns fein- und tiefsinniges, kunstvoll gestaltetes Werk habe ich noch selten bei so restloser Überwindung aller Schwierigkeiten gehört, es war eine prächtige Leistung.

Der italienische Geiger Arrigo Serato bewährte sich in seinem Konzert am 7. Jan. im Beethovensaal, wo er mit Unterstützung des Philharmonischen Orchesters die Violin-Konzerte in Edur von Bach und Ddur von Beethoven und Brahms spielte, wieder als erstklassiger Künstler seines Instruments. In dem Beethovenschen Werk stellte der Künstler alle seine Vorzüge ins beste Licht, hier konnte er seine makellose Technik, die Energie seiner Bogenführung und seinen schönen, ebenso weichen wie strahlenden Ton vollauf zur Geltung bringen. Weniger gut schien ihm das Brahmssche Konzert zu liegen, doch bot er auch hier, sowohl was die technische Ausführung

wie auch die Gestaltung des Musikalischen betrifft, eine Leistung, die interessierte und aller Anerkennung wert war. Die Begleitung durch das Philharmonische Orchester unter Dr. Kunwald verdient besondere Erwähnung.

Im fünften Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde (Philharmonie — 9. Jan. brachte Oskar Fried den ganzen ersten Akt von Pfitzners romantischer Oper „Die Rose vom Liebesgarten" zur Aufführung. Ein Bühnenwerk kann bei der Darstellung im Konzertsaal immer nur ein unvollkommenes Bild geben. Losgelöst von der Szene, vom Bühnenbild und den Bühnenvorgängen kann keine Opernmusik ihre volle Wirkung üben, und je dramatischer sie gestaltet ist, desto geringer wird ihre Wirkung im Konzertsaal sein. Pfitzners Musik ist überwiegend Stimmungsmusik, deren zarte lyrische Reize auch in einer Konzertaufführung sehr wohl zur Geltung kommen. Sie ist ausserordentlich gut gemacht, motivisch reich und klangschön, blühend, charakteristisch instrumentiert. Pfitzner weiss oft ganz wundervolle orchestrale Klangbilder hervorzuzaubern und auch in seiner Melodiebildung, die allerdings stark auf Wagner weist, ist die intime Märchenstimmung des Werkes glücklich wiedergegeben. Als hervorragende Stücke der Partitur seien genannt: die musikalische Schilderung des Urwalds im Orchestervorspiel, Minneleides Elfenlied das kleine Duett der Elfen Schwarzhilde und Rotelse und vor allem das grosse, kraftvoll gesteigerte Duett zwischen Siegnot und Minneleide. An der wohlgelungenen Aufführung waren beteiligt neben dem Philharmonischen Orchester Helene Forte (Minneleide), Elisabeth Ohloff (Schwarzhilde), Maria Seret van Eyken (Rotelse), Herr Joh. Sembach (Siegnot) und Herr Reimar Poppe (der Wanderer). Den Abend eröffnete eine Reihe von Orchesterstücken aus der Musik zu Gozzis Märchendrama „Turandot" von Ferruccio Busoni. Knapp geformte Tonbilder von teilweise sehr charakteristischem Gepräge, eigenartig in der Stimmung, reizvoll in der Melodik, von entzückender Klangwirkung. Die feinsten Stücke sind der groteske „Truffaldino"-Marsch, der „Turandot"-Marsch, der „nächtliche Walzer" und das graziöse Finale alla turca.

Ein technisch sehr versierter und musikalisch gutgebildeter Klavierspieler ist Friedr. Wilhelm Keibel, der sich tags darauf mit einem im Bechsteinsaal gegebenen Klavierabend vorstellte. Als Hauptwerk hatte er Brahms' fmoll-Sonate (op. 5) im Programm, die er sicher und verständnisvoll vortrug, mochte ihm die völlige Ausschöpfung des Gehaltes der Komposition auch noch nicht gelingen. — Auf einem wesentlich tieferen Standpunkte hielten sich die Leistungen der Damen Nelly Harder (Violine) und Lilly Schroeders (Gesang) an demselben Abend im Klindworth-Scharwenkasaal. Beiden fehlte es, obwohl leidliche technische Mittel vorhanden sind, doch an dem Letzten und Besten, was zur Wiedergabe eines Kunstwerkes nötig ist, an dem geistigen Durchdringen und Beherrschen des Stoffes. Adolf Schultze.

Das Petri-Quartett gab sein erstes diesjähriges Konzert am 5. Jan. im Klindworth-Scharwenkasaal mit einem klassischen Programm, dem F dur-Streichquartett (K.V. No. 590) von Mozart, dem Quartett No. 1 Es dur von Cherubini und der Grossen Fuge op. 133 von Beethoven, die jetzt ein beliebtes Repertoire-Stück der Quartettgenossenschaften ist. Das Petri-Quartett prunkt nicht mit blendender Virtuosität oder raffinierter Klangberechnung. Bei ihm erfreut immer wieder die ernste, vornehme Art, wie die Künstler sich nur als ausführende Organe des Komponisten fühlen. Den drei Werken des Programmes wurde eine mustergültige Interpretation zuteil, die des reichen Beifalls würdig war.

An dem zweiten Trio-Abend von Georg Schumann, Willy Hess und Hugo Dechert (7. Jan. — Singakademie) fand unter Mitwirkung der Königl. Kammermusiker Gustav Exner (Violine) und Adolf Müller (Viola) die Erstaufführung des Quintetts No. 2 op. 49 für Klavier, zwei Violinen, Viola und Cello von Georg Schumann statt. Das Werk zeigt Schumann als vollendeten Beherrscher der Form, der auf begangenen Pfaden sich bewegt und schöne, interessante Einfälle hat. Dies gilt namentlich dann, wenn er seiner inneren Natur gemäss schreibt. Liebäugelt er — wie im Scherzo — mit der modernen aphoristischen Schreibweise, dann läuft auch er Gefahr, unklar und gesucht zu werden. Ein Vorzug des Werkes ist die Kürze der vier Sätze und die Fasslichkeit der Themen. Natürlich liefert der gewandte Kontrapunktiker Schumann auch thematisch feine Arbeit. Alles in allem: das Werk verdient gespielt zu werden, schon aus dem Grunde, weil der Komponist den Mut hat, heutzutage „melodiös" zu schreiben. Beethovens G dur-Trio op. 1 No. 2 und Dvořáks Es dur-Klavierquartett op. 87 rahmten — in prachtvoller Ausführung — die Novität ein.

Zwei Tage später produzierte sich in demselben Saale das bescheidene Klaviertalent Käthe Heinemann. Die physiognomielose Art ihres Musizierens wirkte ermüdend. Sie spielte so vorsichtig-ängstlich, dass weder ein forte noch ein piano herauskam; und das verträgt weder Beethoven noch Schumann. Sie muss sich vor allem erst eine sichere Technik und einen volleren Anschlag verschaffen, ehe ihr weiteres Konzertieren ratsam erscheint.

Einen anregenden Verlauf nahm der Jaques-Dalcroze-Abend mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung des Komponisten und unter Mitwirkung der Sopranistin Mme. Jaques-Dalcroze (Nina Faliero) und des Genfer Geigers Robert Pollak (Hochschule — 10. Jan.). Die Neuheit des Abends war das — „Sinfonische Dichtung" betitelte — 2. Violinkonzert in c moll in zwei Sätzen. Es ist Stimmungsmusik, ohne festen formalen Aufbau und viel zu lang geraten. Dem Solisten bietet es eine sehr schwere, aber im eigentlichen Sinne undankbare Aufgabe. Von einem Violinkonzert, welche Bezeichnung der Komponist ja allerdings durch den Namen „Sinfonische Dichtung" wieder dementiert, erwartet man anderes. Wenn das Werk bedeutend gekürzt würde, könnte man ihm mit Interesse wieder begegnen; so ermüdet es zu sehr durch die Einförmigkeit der Stimmungsmalerei. Zwei Orchesterwerke „Tanz-Suite" und „Kirmess" waren mehr rhythmisch fesselnd als musikalisch bedeutend. Das Schwächste waren die beiden Gesangswerke mit Orchester „La chanson des Regrets" und „Robin et Marion", da die Musik zu sehr in Einzelheiten zerfällt. Der Komponist, seine Gattin — eine Sängerin mit guten Stimmmitteln und charakteristischem Vortrag —, sowie der ausgezeichnete Violinist Pollak wurden sehr gefeiert.

Maria Carreras legt grossen Wert auf die Technik. Um so mehr musste man sich wundern, dass ihr Spiel am 11. Januar so verschwommen und unklar klang, und dass der Diskant so unbarmherzig vom Bass übertönt wurde. Anscheinend war die namhafte Pianistin nicht gut disponiert. Ihr Programm hatte die stereotype Form: Bach, Beethoven, Chopin, Liszt. Walter Dahms.

Ein Verdienst des Geigers Julius Ruthström, der am 7. Januar im Blüthner-Saal konzertierte, ist es, dass seine Programme in wohltuender Weise von dem üblichen Schema abweichen. Das herbe, schwer zugängliche d moll-Konzert von Jean Sibelius war eine musikalisch und technisch achtbare Leistung des Konzertgebers, die allerdings in manchen Teilen etwas mehr Wärme und Schwung vertragen hätte. Anregend war es auch, das interessante g moll-Konzert von Paul Ertel für Violine allein wieder einmal zu hören. Trotzdem Herr Ruthström eine sehr grosse und sichere Technik sein eigen nennt, fehlt ihr doch zur Bewältigung so diffiziler technischer Kniffligkeiten die eigentliche Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, die die grossen Schwierigkeiten nicht fühlbar werden, sondern nur ahnen lassen. Das Blüthnersaal-Orchester unter Edmund von Strauss führte die Begleitung sicher und geschickt aus.

Armida Senatra spielte am 12. Januar mit dem philharmonischen Orchester unter Kunwalds Leitung Konzerte von Bach, Brahms und Paganini. Ihre Vorzüge, ein warmer beseelter Ton, musikalische Gestaltungskraft kamen in dem E dur-Konzert von Bach voll zur Geltung. Warnen möchte ich sie aber beim Vortrag von Bach vor einem allzu „hinreissenden" Applikaturen-Wechsel, der leicht die Cantilene etwas ins Hässliche zerrt. Eine ihre Kräfte übersteigende Aufgabe hatte sich die Künstlerin mit dem Brahms-Konzert gestellt. Der erste Satz, der unter einer erheblichen Tempoverschleppung litt, stand auch technisch nicht gerade unter dem Zeichen einer grossen Vollendung. Die Konzertgeberin, die sich von Jahr zu Jahr weiter entwickelt hat, muss vor allen Dingen darnach trachten, dass ihre zweifellos grossen Anlagen in einer ruhigen Entwicklung ausreifen. Siegfried Eberhardt.

Kopenhagen.

Aus dem Konzertleben Kopenhagens möchte man am liebsten von dänischen Neuerscheinungen oder Erfolgen berichten; leider war aber die Saison bisher in dieser Hinsicht ohne Aufsehen erregende Begebenheiten. Grössere neue dänische Kompositionen kamen nicht vor, und neue einheimische Namen tauchten im Konzertsaal unter den Ausübenden nicht auf. Das dänische des Musiklebens wurde in erster Reihe durch die zahlreichen Aufführungen in verschiedenen Vereinen und Volks-

konzerten von Lange-Müllerschen Kompositionen gekennzeichnet, indem dieser feinsinnige und doch volkstümlich, national geprägte Musiker am 1. Dezember seinen 60. Geburtstag feierte. Sonst konzertierten das Künstlerpaar Viktor und Dagmar Bendix die Herren Glass und Höeberg (Brahms drei Violinsonaten), die Brüder Paul und Max Schlüter, Wolfgang Hansen (Kammermusikabend mit Neuaufführung von einer hübschen Violinsonate von Axel Gade, Sohn des Niels W. Gade) etc. Die grossen Chorvereine taten ihre Schuldigkeit und nichts weiter, die Kgl. Kapelle begnügte sich mit lauter alten Sachen (und mit Jacques Thibaud als Solist) und die populären Palaiskonzerte leisteten alles, was mit Billigkeit gefordert werden konnte. — Der Fremdenbesuch ist ein Hauptbestandteil des Kopenhagner Musiklebens; die fremden Künstler sind hier geschätzt, und glücklicher Weise kommen die besten von ihnen noch in ihrer Vollblüte zu uns. Nicht immer gestaltet sich aber der Besuch in günstiger Weise. So in dieser Saison. Im Anfang derselben strömten Künstler aus dem Ausland nach hierher, als gelte es vor allen Dingen „Skandinavien zu erledigen". bevor die Hauptsaison zu Hause oder in anderen Grossstädten anfing. Für diese Hochflut war aber in Kopenhagen, wo man zudem eben unter ökonomischen Krisen gelitten hat, kein Ablauf, und selbst bedeutende Künstler (ich nenne Harold Bauer) sind lange nicht auf ihre Kosten gekommen. Einzelne werden wohl glücklicher gewesen sein. Im Ganzen wäre aber ein gewisses Regulieren des Künstlerstromes nach Norden im Interesse der Künstler und des Musikpublikums sicherlich ratsam.

Dr. Will. Behrend.

Leipzig.

12. Gewandhaus-Konzert (12. Januar). (L. v. Beethoven, op. 93. Sinfonie No 8, F dur; P. Tschaikowsky, Sinfonie pathétique No. 6, h moll.) Beethoven schrieb die ersten Skizzen zu dieser Sinfonie im Jahre 1809, vollendete diese jedoch erst 1812, da er sich während dieser Zeit mit noch anderen Tonwerken beschäftigte; unter diesen befand sich auch die A dur-Sinfonie. Des Meisters Schaffensfreude wurde damals durch mancherlei Umstände und wohl nicht zuletzt durch die Liebe zu der schönen und geistvollen Amalie Sebald, welche er in Teplitz kennen lernte, angeregt. In einer so gefühlstiefen und beseligenden Stimmung, soll er auch seine achte Sinfonie geschrieben haben. Das Werk, welches inhaltlich klar und fein gegliedert wiedergegeben wurde, erklang in grosser Schönheit. Dass Prof. Nikisch das Tempo des Menuetts (in welchem beiläufig bemerkt, das Hornsolo nicht recht glücken wollte) besonders ruhig nahm, war sehr zu loben; viele der heutigen Dirigenten sind leider der Ansicht, dass dieser Satz ziemlich bewegt gespielt werden muss. Die in jeder Weise tief angelegte Sinfonie von Tschaikowsky, welche nicht nochmals eingehend besprochen werden soll, erfuhr eine wahrhaft grossartige Wiedergabe. Nikisch zeigte sich wieder als vollkommener Beherrscher des Orchesters, er wusste den geheimsten Regungen des Komponisten zu folgen, und entfaltete die ganze Weihe und strahlende Pracht, welche dem Werke innewohnt. Das Gewandhausorchester, welches in vorzüglichster Weise seine schwierige Aufgabe löste, gab von neuem den Beweis, dass es künstlerisch auf hoher Stufe steht.

Im Kammermusiksaale des Zentraltheaters veranstaltete am 4. Januar die Violinistin Jacoba Schumm aus Amsterdam mit dem spanischen Pianisten Alberto Jonás aus Berlin ein Konzert, welches nur schwach besucht war. Die Dame spielte das Konzert Romantique von B. Godard, ferner das A dur-Konzert von Saint-Saëns, und Stücke von Henri Wieniawski, Sarasate und Franz Drdla. Über die Leistungen lässt sich leider nicht viel Gutes sagen; die Kantilene erwärmte nicht, die Technik versagte oft, die Doppel- Tripel- und Quadrupelgriffe waren vielfach unsauber, auch scheint das Instrument nicht von besonderer Güte zu sein. Ungünstig wirkte ausserdem die kalte, feuchte Luft des Saales auf die Saiten, so dass besonders die Flageolettöne öfter nicht ansprachen; kurz, es war kein grosser Genuss, den Vorträgen zuzuhören. Viel besser reussierte der Pianist Herr Jonás, er spielte Etuden (E dur und Ges dur) von Chopin, eine Barcarolle in a moll von Rubinstein, ferner die Konzert-Etude op. 24 von Moritz Moszkowski, und neben anderen Stücken eine neue, künstlerisch recht geschickt verfasste Suite von P. Ertel.

Herr Jonás erwies sich als ein Pianist von feinem Geschmack, auch die Technik steht auf beträchtlicher Höhe, es wäre daher interessant, den Künstler auch einmal im Rahmen des begleitenden Orchesters spielen zu hören. Die Klavierbegleitung zu den Violinstücken führte Herr Max Wünsche mit Sorgfalt und Akkuratesse aus; hie und da etwas mehr Mässigung im Forte hätte nicht schaden können.

Ein begabter und feinnerviger Künstler ist Bruno Hinze-Reinhold, welcher am 10. Januar im Kaufhause seinen II. Klavierabend veranstaltete. Er begann mit dem a moll-Prélude von Claude Debussy, dann folgten zwei Stücke (fis moll und G dur) aus den „Waldesgesprächen" op. 78 von Hugo Kaun. Im ersten steht die Melodie zu sehr im Banne der Harmonik; es fehlt an freier Bewegung, an natürlichem Fluss und dadurch hinterlässt das Ganze den Eindruck des Gesuchten. Weit besser gelungen ist das zweite Stück, es ist natürlich empfunden, besitzt Grazie und wird sich in vielen Programmen als dankbare Vortragsnummer erweisen. Ferner hörten wir noch „Kreisleriana" und drei Romanzen op. 28 (b moll, Fis dur und H dur) von Robert Schumann, sowie zwei Stücke aus den „Années de Pelerinage" von Franz Liszt.

Bruno Hinze-Reinhold verstand es, sämtlichen Nummern des Programms eine meisterhafte Gestaltung zu geben, er spielt mit warmer Empfindung; schattiert sehr fein und lässt sich technisch nichts zu schulden kommen.

Besonders loben muss man auch, dass der Künstler frei von jeder Effekthascherei ist und sich lediglich in seine künstlerischen Aufgaben vertieft. Reicher, anhaltender Beifall folgte allen seinen Vorträgen.

Heinrich Pestalozzi gab am 11. Januar im Feurichsaale einen Liederabend; das Programm enthielt Franz Schuberts Lieder-Cyclus „Die schöne Müllerin". Wer es in der heutigen Zeit, wo die Kunstansprüche so hochgeschraubt und oft recht sonderbar sind, unternimmt, dem Publikum zwanzig schlichte Schubertlieder hintereinander vorzusingen, muss gute künstlerische Eigenschaften besitzen, sonst dürfte das Interesse bald erlahmen. Herr Pestalozzi verstand es vortrefflich, die sich gestellte Aufgabe zu lösen; wenn auch sein Tenore baritono nicht gerade viel leuchtende Kraft besitzt und für einen grösseren Konzertsaal kaum ausreichen dürfte, steht er doch kulturell auf guter, solider Stufe. Der Stimmklang ist weich und sympathisch, jeder Ton seiner Skala ist sorgfältig gebildet und strömt warmes Gefühl aus, und da der Künstler neben anderen Vorzügen auch ausgesprochenes Vortragstalent besitzt, war es ihm möglich. die einfachen Lieder, welche gleichwohl einen tüchtigen Sänger für sich beanspruchen, sehr vorteilhaft zu Gehör zu bringen. Dass in den letzten Liedern manche Töne ein wenig versagten und in der unteren Lage nicht ganz rein waren, lag wohl an der grossen physischen Anstrengung, welcher der Sänger unterworfen war. Über die Tempi der Lieder liesse sich noch manches sagen, vor allem durfte die reizende „Ungeduld" nicht so rasend vorgesungen werden. Erich J. Wolff begleitete am Klavier sehr gewandt, mit echt musikalischem Empfinden und legte dem Gesange keinerlei Zwang auf.

Ethel Leginska (Klavier) und Georg Seibt (Gesang) veranstalteten am 13. Januar ein Konzert im Kaufhause. Die junge Dame ist pianistisch sehr begabt, wohl ist ihr Spiel in mancher Hinsicht noch in der Entwicklung begriffen und dürfte hohen Anforderungen, besonders wenn es sich um klassische Musik handelt, nicht genügen, aber es zeigt Temperament und sehr viel Geschick, auch die Technik ist ziemlich glatt und steht bereits auf bemerkenswerter Höhe. Bei weiterem, ernsthaften Studium wird man Frl. Leginska dereinst gewiss zu den besten Pianistinnen zählen dürfen. Für ihren Vortrag hatte sie die A dur-Sonate op. 2 von L. v. Beethoven, ferner die b moll-Sonate op. 35 von Chopin und den mit Arabesken reich geschmückten Donauwalzer von Strauss und Schulz-Erler gewählt. Der Tenorist Georg Seibt sang Lieder von Franz Schubert, Rob. Schumann und Rich. Strauss etc., seine Stimme besitzt Heldentenor-Färbung und man war daher verwundert, dass er dem zarten Liede im Programm soviel Raum gegeben hatte. Es stellte sich jedoch bald heraus, dass die Stimme sehr empfindlich ist und grosse Behutsamkeit und Vorsicht fordert, denn nur in der Höhe besitzt sie widerstandsfähige, kräftige Töne. Herr Seibt versteht aber mit seinem Stimmorgan, welches namentlich im Piano sehr schön klingt, gut umzugehen, er singt auch warm und gefühlvoll, — manchmal nur zu gefühlvoll!

Der Klavierabend von Constantin Igumnow (14. Januar) bot zwar öfter gehörte, aber gediegene Kompositionen, und wenn solche mit so feinem Geschmack und in so meisterlicher Weise vorgeführt werden, wie es bei diesem Künstler der Fall war, muss man gleichwohl seine helle Freude haben. Er spielte die As dur-Sonate op. 110 von L. v. Beethoven, Kreisleriana (acht Fantasiestücke) von Robert Schumann und die h moll-Sonate von Chopin. In der Vorführung dieser Werke erbrachte Igumnow den Beweis, dass er ein reichbeanlagter, sorgfältig gebildeter und ernstdenkender Künstler ist. Schlägt er auch manchen Ton

etwas kühl an, so ist sein Spiel doch ungemein fesselnd, es besitzt geistigen Gehalt, grosse Klarheit und die Technik ist eminent. Die zahlreich erschienene Zuhörerschaft, unter welcher sich anscheinend viele Landsleute des russischen Künstler befanden, zollte stürmischen Beifall. Oscar Köhler.

Keinem Zeitalter fehlt es an gewissen Überraschungen, welche, sei es im Gebiete der Wissenschaft, sei es in dem der Kunst, durch das Auffinden einer Formel, durch das Anwenden derselben auf die mannigfachsten Erscheinungen ungeahnte Erfolge verheissen. Die Tonkunst wurde in letzter Zeit besonders von der Dalcrozeschen Rhythmuslehre und der „Typenlehre" Joseph Rutz berührt. Da beide wesentlich in die Praxis einzugreifen wünschen, muss eine Darlegung derselben vorzüglich praktische Vorführungen berücksichtigen. In richtiger Weise trat dieses Bestreben in dem Vortrage des Herrn Gustav Borchers am 13. Januar im Feurich-Saal zutage, wobei allerdings nur die rein musikalischen, und hier vor allem die gesangstechnischen Fragen hervorgehoben wurden. Rutz geht von dem in unserer Zeit dominierenden psychophysischen Parallelismus aus: jede Gemütsbewegung wirkt auf den Körper ein, der körperliche Zustand beeinflusst das Gemüt. Bei der Sprache, beim Gesang, wie überhaupt bei jedem auf seelischer Bewegung beruhendem Vorgang äussert sich diese Beziehung in veränderter Stellung des Rumpfes, deren es drei charakteristische gibt. Die drei Grundtypen haben einen dunklen-weichen, hellen-weichen oder hellen-harten Klang zur Folge, sie führen die Namen italienischer, deutscher, französischer Typus. Ohne auf die Unterarten dieser Klassen, auf die Unterschiede von kalt und warm, leise und laut, dramatisch usw. näher einzugehen, sei nur das Hauptergebnis mitgeteilt: jeder Mensch, jedes Kunstwerk gehört einem bestimmten Typus an, nur durch das Einstellen in denselben lässt sich eine befriedigende Leistung erzielen. Die Bedeutung für den Gesangsunterricht ergibt sich ohne weiteres. Die Vorführungen unter vortrefflicher Assistenz von Frl. Hedwig Borchers und eines Chores liessen den unterschiedlichen Klangcharakter, die veränderte Wirkung derselben Werke bei verschiedenem Typus deutlich erkennen. Die Bedeutung der Lehre für die Tonkunst schien damit erwiesen.

Man möge sich eines Spruches der Davidsbündler erinnern: „Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, dass er immer drinnen bleibe". Stellt jenes konstruierte Postulat der Rumpfveränderung auf, teilt Tabellen aus, welche dem Geiste alle Ehre machen, zeichnet Dreiecke auf die Brust, nehmt die unglücklichste nationale Bezeichnung für jene Klassen, welche ein Erfinder sich ausdenken konnte, man wird doch jene Tatsache nicht umstossen, dass der künstlerisch empfindende Geist den Körper naiv beherrscht, niemals wird man verhindern, dass alle wahre Kunst im Reiche des Unbewussten liegt, deren Wirkung sich durch verstandesmässige Erörterungen nur photographisch nachbilden lässt. Gewiss können jene Lehren dem Unterrichte wesentliche Dienste leisten und über manche technische Schwierigkeiten hinweghelfen, — das Ziel, welches sie erreichen wollen, überschreitet der echte Künstler bereits mit der ersten brennenden Empfindung, welche ihn dazu drängt, seine Persönlichkeit ganz im Kunstwerk aufzulösen, den Hörer an den heissen Geheimnissen seines Innern teilnehmen zu lassen.

Jani Szantó, der erste Konzertmeister des Winderstein-Orchesters, führte mit seinem Konzerte vom 14. Januar in der Alberthalle seine solistischen Fähigkeiten einem grösseren Publikum vor. Man lernte in ihm einen geschmackvollen, virtuoser Fähigkeiten nicht ermangelnden Künstler in jüngeren Jahren kennen. Leider war das Programm — es verzeichnete als Neuigkeit ein konventionelles Violinkonzert von Peter Stojanowits, das d moll-Konzert von Vieuxtemps, die ungarische Rhapsodie von Auer — nicht so gestellt, dass man auch tiefere künstlerische Qualitäten nach ihm beurteilen könnte. Der Vortrag der genannten Stücke legte jedoch in allem Zeugnis von der gediegenen musikalischen Bildung des Konzertgebers ab. Seine Darbietungen wurden von dem Leipziger Debut eines sehr jugendlichen Pianisten, David Berlino, unterbrochen. Das Programm verzeichnete ihn als „vierzehnjährigen Klaviervirtuosen", ob als Lob oder aus Entschuldigung war hieraus nicht ersichtlich. Wir neigen zur Vereinigung beider Auffassungen, denn liess er es mal naturgemäss an Anschlagskraft, rhythmischer, dynamischer Prägnanz und persönlichem Ausdruck noch erheblich fehlen, so wusste er doch durch sein frisches, gesundes Empfinden und eine nicht unerheblich entwickelte Technik weit über die Sensation seiner Jahre hinaus zu fesseln. Dennoch möchten wir ihm vorerst mal eine Stellung zwischen Konservatorium und Konzertsaal zuweisen, bis reifere Jahre jene Mängel ausgeglichen haben.

Lebte Florestan noch in diesen Blättern, so würde er sicherlich einen Vorfall erwähnt haben, der ihm das Blut in die Wangen triebe. Zwischen den konzertierenden Passagen Vieuxtemps und den magyarischen Rhythmen einer Lisztschen Rhapsodie, dämmerte plötzlich Schumanns „Des Abends" auf. Kalt und frierend zog sich seine Seele angesichts des grossen Raumes in sich zurück und konnte auch durch recht geschmackvolles Werben nicht erweckt werden. Würde sie nicht lieber ganz auf derartige Bevorzugung verzichten wollen, um sich in intimerer Umgebung desto mehr verwöhnen zu lassen?

Dr. Guido Bagier.

Osnabrück.

Die diesjährige Konzertsaison unseres Musikvereins brachte uns zunächst einen Dirigentenwechsel. Mus.-Dir. Robert Wiemann folgte nach 11 jähriger höchst schätzenswerter hiesiger Wirksamkeit einem ihn ehrenden Rufe nach Stettin als Nachfolger von Professor Lorenz. Für die hiesige Dirigentenstelle wurde unter mehr als 60 Bewerbern Herr Carl Hasse, bisher Organist u. Chordirigent in Chemnitz, einstimmig erwählt. Dieser hat dann rechtzeitig die Leitung des Musikvereins, des Lehrergesangvereins und des „Frauenchors von 1901" übernommen und bereits die ersten Proben seiner Dirigententätigkeit durch mehrere Konzerte gegeben. Im 1. Konzert des Musikvereins hörten wir Schumanns „Manfred"-Ouvertüre mit ihrem dunklen Kolorit und Beethovens herrliche c moll-Sinfonie, welche vom Orchester unter der neuen Leitung ganz vorzüglich zum Vortrag gebracht wurden. Der Chor beteiligte sich an diesem Konzert nur durch Brahms „Schicksalslied". Die Solistin des Abends, Frau Meta Geyer-Dierich-Berlin, sang verschiedene Lieder am Klavier von Schumann, Brahms und Beethoven mit bekannter Meisterschaft. — Bei dem 2. Vereinskonzert dagegen war der Chor stärker beteiligt, denn die Aufführung von Händels „Samson" stand auf dem Programm. Abgesehen von einigen zaghaften Einsätzen, bot der Chor im ganzen eine gute Leistung. Unter den Solisten ragten besonders hervor: Alfred Kase-Leipzig mit seinem herrlichen Bass als Manoah, Hans Nietan-Dessau (Samson) mit seinem sympathischen Tenor und Fräulein Johanne Schütz vom hiesigen Stadttheater als Delila mit brillantem Vortrag und einschmeichelnder Stimme. Den Micha sang Frl. Leydhecker-Strassburg mit wohltönendem Organ, während der Harapha des Jan Heithekker von hier unter zu starker Tonentfaltung und etwas Tremolo zu leiden hatte. Das Orchester hielt sich tapfer, am Flügel wirkte G. Knak-Hamburg, an der Orgel Paul Oeser von hier anerkennenswert mit. — Beide Konzerte hatten sich eines sehr starken Besuchs zu erfreuen.

Zum ersten Kammermusikabend des Vereins war das berühmte Brüsseler Quartett gewonnen worden. Die vortrefflichen Künstler spielten mit bekannter Meisterschaft und herrlichem Zusammenklang das liebliche Quartett Nr. 17 in C dur von Mozart, das f moll-Quartett op. 95 von Beethoven und das Es dur-Quartett op. 51 von Dvořák mit durchschlagender Wirkung, wobei ausser der glänzenden Virtuosität im Zusammenspiel die scharfe Rhythmisierung (besonders bei Dvořák) und die Grösse der Auffassung (b. Beethoven) vor allem in die Erscheinung traten.

Auch mit dem Lehrergesangverein gab Karl Hasse bereits einen öffentlichen Liederabend, zu dem dieser ein geschmackvolles Programm aufgestellt hatte, das besonders in kleinen intimen Schlagern, Liedern von Isaak, Hassler, Schein, Schubert und Reger, bestand. Fast hätte man den Liederabend einen Regerabend nennen können, denn die 2. Hälfte des Programmes war nur Max Reger gewidmet. Der Chor sang 2 Lieder von diesem, die vom Reger-Fest in Dortmund her bekannte Frau Fischer-Maretzki-Berlin mehrere Lieder am Klavier mit bekannter Virtuosität und der neue Dirigent, ein Schüler Regers, trug einige Klaviersoli des Meisters vor, in denen er sich als gewandter Interpret seines Lehrers zeigte.

H. Hoffmeister.

Noten am Rande.

* Die am 1. Januar durch die Tagesblätter zur Kenntnis gebrachte Mitteilung, Herr Geheimrat Bachur habe sich entschlossen, infolge geschäftlicher Überbürdung die Leitung des Hamburger Stadttheaters nach Abschluss der Saison 1911/12 niederzulegen, hat begreiflicherweise alle Kunstkreise dieser Stadt

in Erstaunen gesetzt. Das diese Nachricht zu den verschiedenartigsten Gerüchten Anlass gegeben, ist natürlich. Der Plan zu einem neuen Opernhause, das den berechtigten Ansprüchen der zweiten Grossstadt des Reiches als Kulturzentrum des Nordens in allen Anforderungen zu entsprechen vermag, lag schon seit längerer Zeit, nicht nur in den Präliminarien, sondern in bereits fortgeschrittener Weise vor. Trotzdem für das neue Unternehmen schon jetzt 1 Million aus angesehenen Privatkreisen gezeichnet ist, dürfte sich doch, ohne eine höhere Subvention des Staates, dieser schöne Traum nicht verwirklichen können. Ob ein neuer Pächter von der Gesellschaft gewählt, oder der Staat sich entschliessen könnte, das Stadttheater für eigene Rechnung zu übernehmen, sind Fragen die ernster Erwägung bedürfen und zur Zeit noch offen sind.

Der Vorstand der Stadttheater-Gesellschaft nahm sofort zu dem nicht gerade erfreulichen Entschluss des namentlich in bezug auf die geschäftliche Sicherstellung des Stadttheaters höchst verdienstlichen Leiters Stellung, um ihn zu veranlassen, den zum Abschluss kommenden Kontrakt wieder zu erneuern. Wesentliche Momente, die materielle Sicherstellung des Orchesters, eine höhere Besoldung des Chors die exorbianten Ansprüche der ersten Solokräfte, das Freiwerden der den Hauptbestandteil des Repertoires gerade in Hamburg bildenden Wagnerschen Werke etc., werden dem neuen Pächter geschäftlich wie künstlerisch viele Schwierigkeiten bereiten. Die pekuniär ungenügende Besoldung des Chors (die Ferienmonate werden nicht einmal bezahlt) haben das Chorpersonal veranlasst, sich mit einer Eingabe um Aufbesserung ihrer Stellung an den Senat und die Bürgerschaft von Hamburg zu wenden.

Bei den Verhältnissen, wie sie sich bei uns seit Jahren geschäftlich als richtig bewährt, erscheint eine vollständige Übernahme des Theaters von Seiten des Staates ausgeschlossen. Das Beispiel, das andere Städte hierfür gegeben, hat allerdings künstlerische, aber materiell nicht erfreuliche Resultate erzielt und so dürfte es voraussichtlich für längere Zeit noch beim alten bleiben, ob Bachur oder ein anderer Pächter die Leitung übernimmt. Trotzdem sich bereits hervorragende Persönlichkeiten um die fernere Führung beworben, unter Andern, Herr Dr. Hagemann der neue Direktor des Deutschen Schauspielhauses, hofft man, dass der erfahrene sich vielfach als praktischer Theaterkenner bewährte Bachur die Leitung auch ferner übernehmen wird.

Wie wir in letzter Stunde erfahren, sind zur Zeit zielbewusste Verhandlungen im Gang, die eine künftige Subventionierung des Hamburger Stadttheaters und darüber hinaus die Übernahme in eigene Regie erstreben. Die Theaterkommission aus dem Jahre 1906 hat sich wiederum zusammengetan und, wie damals von Geheimrat Bachur und Freiherrn von Berger, vom Leiter des Deutschen Schauspielhauses, Dr. Karl Hagemann, eine gutachtliche Denkschrift erbeten, die sich mit diesen Fragen beschäftigt. Hagemann hat dieses Gutachten bereits abgegeben und sich, wie verlautet, lebhaft für die Übernahme des Theaters in staatliche Regie ausgesprochen. Es scheint die Möglichkeit zu bestehen, dass alsdann Dr. Karl Hagemann die Leitung des Opernhauses übernimmt, so dass also auf diese Art eine Art Fusion der beiden grössten Kunstinstitute Hamburgs zustande kommen wird. K.

* Die von Hugo Schlemüller in Frankfurt a. M. herausgegebenen, unter dem Titel „Konzertprogramme der Gegenwart“ für jeden Musiker unentbehrlich gewordene Programmsammlung enthält in ihrer neuesten Nummer die Programme von ca. 100 Klavierabenden, aus denen jeder Pianist reiches Material für sein Repertoire schöpfen kann.

* Die Konzert-Direktion Jules Sachs, Berlin Lützowpl. 4, bringt soeben zum ersten Male einen Almanach für das Jahr 1911 und das erste Halbjahr 1912 zur Versendung. Das vornehm ausgestattete Werk ist als Taschenbuch für die Interessenten an Konzerten und Vorträgen jeder Art gedacht, und wird auf Wunsch unentgeltlich zur Verfügung gestellt.

* Von Chopin ist kürzlich ein Handschriftenbüchlein ans Tageslicht gekommen, das ein zartes Liebesidyll zwischen Chopin und seiner Landsmännin Maria Wodzinska wiederspiegelt. Das Büchlein enthält neben Klavierstücken und Liedern auch ein bisher unbekannt gebliebenes Lied „Liebeszauber“; alle Eintragungen sind von Chopins Hand in zierlicher und charakteristischer Weise ausgeführt.

* Neue wichtige Briefe Wagners werden in kurzem bei Breitkopf und Härtel (Leipzig) erscheinen: der erste Band eines von W. Altmann herausgegebenen Werkes „Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern“.

* In einem demnächst erscheinenden Autographenkatalog veröffentlicht J. A. Stargardt in Berlin mehrere interessante Richard Wagner-Briefe. In einem aus München 7. 4. 1868 datierten Schreiben an Constantin Frantz spricht der Komponist u. a. vom König Ludwig von Bayern. „Das Einzige“, schreibt er, „was ich ausserdem meinem jungen Wohltäter zu Gefallen tun muss, ist, dass ich meine neuen Werke zuerst auf seinem Theater aufführe. Dies macht mir für jetzt noch die einzigen Nöten . . . Sie haben Recht in allem, was Sie von dem „Sächsischen Wesen“ sagen . . . Mir ist erschienen, dass von allen deutschen Stämmen nur die Gothen und die Sachsen wahre und unvertilgbare Kulturanlage hatten . . . So dünkt es mich auch Hoffnung verheissend, dass die neueste Wendung gerade die alten sächsischen Stämme zu etwas Kraftbewusstsein vereinigt hat, und ich meine fast, Sie sollten es Bismarck verzeihen, dass er dieses vorläufige dynamische Resultat auf seinem imaginärem preussischem Wege zu Stande gebracht hat . . .“ — In einem zweiten Briefe an Frantz (April 1870) sagt Richard Wagner: „Der einzige Mensch, der für mich sorgt, der junge König von Bayern, hat nun wohl ein grosses Recht über mich: So muss ich es ihm auch wohl gestatten, dass er sich durch schlechte Aufführung meiner neuen Werke dafür amüsiert. Das Unglück ist eben, dass er grenzenlos ungeduldig ist . . .“ Ferner: „Ich habe mir nämlich vorgenommen, recht alt zu werden, um, wenn ich mit meinen Werken fertig bin, noch einmal den ganzen Kreislauf meiner Bildung . . . zu durchmessen . . . Aber wirklich baue ich nun für mein Alter hin, da ich nicht nur für mich, sondern auch für das Liebste, was ein Mann haben kann, zu sorgen habe . . .“

* Eine Sensationsnachricht rast durch den deutschen Blätterwald: Richard Wagner hat ein Memoirenwerk hinterlassen, das im Mai d. Js. bei Bruckmann in München erscheinen soll. Dass diese Selbstbiographie vorhanden, wusste man längst, war sie doch auch von Glasenapp in seiner grossen Biographie benutzt. Interessant ist nur das endliche Erscheinen.

Kreuz und Quer.

Bari. Einen furchtbaren Theaterskandal gab es, wie italienische Blätter berichten, am 8. Januar abends bei einer Opernvorstellung. Das Publikum war schon seit längerer Zeit mit der Einförmigkeit des Repertoires unzufrieden. Als nun für Sonntag abend wieder einmal Puccinis „Bohème“ angesetzt war, wusste man bereits am Vormittag, dass es abends im Theater zu einem Skandal kommen werde. Der Kapellmeister zog es deshalb vor, die Leitung der Oper für diesen Abend dem Chordirektor zu übergeben Der erste Akt ging noch ziemlich glatt vorüber, als jedoch der Chordirektor den Taktstock erhob, um den zweiten Akt zu beginnen, ging der Spektakel los. Das Publikum schrie und johlte, während das Orchester aus Leibeskräften blies und geigte, um der Krakeeler Herr zu werden. Bald kam jedoch auch das Orchester in Unordnung, da einige seiner Mitglieder in einen regelrechten Faustkampf mit Besuchern des Parketts geraten waren. Eben ging der Vorhang hoch, als einige Theaterbesucher sich auf den Kapellmeister stürzten, um ihn dadurch aktionsunfähig zu machen, dass sie ihm den Taktstock wegnahmen. Der Kapellmeister erhielt aber Sukkurs durch die Choristen, die in den Orchesterraum hinunterkletterten und sich auf das Publikum stürzten. Längere Zeit kämpften der Kapellmeister, der Chor und das Orchester mit dem Publikum, bis endlich die Polizei die Parteien trennte und das Schlachtfeld räumte. So endete Puccinis „Bohème“ in Bari.

Bayreuth. Die von der Stadt Bamberg in Gold und Silber gestiftete Bürgermedaille ist zum ersten Male verliehen worden. Die ersten Medaillen in Gold erhielten Frau Cosima Wagner und der langjährige Vorsitzende des Verwaltungsrats der Bühnenfestspiele und treue Berater des Hauses Wahnfried, Herr Kommerzienrat A. v. Gross.

Berlin. Das Kunstgenre, das Direktor Gregor in seiner Komischen Oper gepflegt hat, wird mit dem Fortgange Gregors nach Wien nicht aus dem Berliner Theaterleben verschwinden. Oberregisseur Moris, auf dessen Konto ein gut Teil der künstlerischen Erfolge der Komischen Oper zu setzen ist, wird die künstlerische Erbschaft Gregors antreten. Zwischen ihm und dem bekannten Theatergeschäftsmann Epstein ist ein Vertrag zum Abschluss gekommen, nach dem ein von letzterem zu errichtendes Theater unter die Leitung von Maximilian Moris gestellt werden soll, der hier der Komischen Oper ein neues Heim bereiten will.

Berlin. „Das Wunder zu Cöln“ ist der Titel einer neuen Oper, an der Humperdinck jetzt arbeitet.

— „Der Schneider von Malta“ ist der Titel einer neuen komischen Oper, an der Waldemar Wendland, der erfolgreiche Komponist des „Vergessenen Ich“ jetzt arbeitet. Die Dichtung stammt wieder von Richard Schott.

— Am 15. Januar konnte Alexander Moszkowski, der Verfasser so vieler musikparodistischer Erzählungen, seinen 60. Geburtstag feiern.

— Am 15. Januar beging der bekannte Wagnersänger Albert Niemann unter ausserordentlichen Ehrungen seinen 80. Geburtstag.

— Die Pianistin Frl. Emma Koch spielte kürzlich Beethovens drei grösste Klavierkonzerte in cmoll, Gdur und Esdur mit dem Blüthner-Orchester unter Willem Kes aus Coblenz mit grossem, künstlerischem Erfolge.

Bonn. Auf dem diesjährigen Kammermusikfest in der Beethovenhalle Ende Mai wirken mit das Ševčik-, Rosé-, Klingler- und Capet-Quartett, letzteres aus Paris.

Braunschweig. Kapellmeister Rudolf Krasselt von dem Stadttheater in Kiel wurde anstelle des Hofkapellmeisters Hermann Riedel zum 1. Kapellmeister am Hoftheater ernannt.

— Das Konservatorium für Musik von Max Plock veranstaltete am 20. Dezember eine kombinierte Weihnachts- und Carl Reinecke-Gedächtnisfeier, in der Lieder, Klavier-, Violin- und Cellostücke Reineckes zur Aufführung gelangten.

Bremerhaven. Gustav Burchard, der seit 1898 mit kurzen Unterbrechungen Regisseur am Bremer Stadttheater gewesen war, wurde zum Direktor des neuen Stadttheaters gewählt.

Budapest. Die, wie wir kürzlich berichteten, von Jan Kubelik gekaufte Stradivarius stammt von den Brüdern Haddock in Leeds. Diese haben dort eine grosse Musikschule und haben von ihrem Vater Instrumente im Werte von £ 100000 geerbt. Ihr Vater war ein passionierter Sammler von Instrumenten.

Darmstadt. Der 173. Vereinsabend des Richard Wagner-Vereins war ein Frank Limbert-Abend.

Dresden. „Wieland der Schmied“ ist der Titel einer dreiaktigen Oper, die Prof. Kurt Hösel unter Benutzung des von Richard Wagner hinterlassenem Entwurfs soeben vollendet hat.

Eisleben. Händels Oratorium „Jephta“ errang bei der Uraufführung durch den städtischen Singverein, unter Leitung von Dr. Hermann Stephani, einen vollen Erfolg. Die Chöre hatte dieser nach modernen Grundsätzen bearbeitet. Leitung, Chöre und Solopartien standen durchaus auf der Höhe.

Freiburg (Br.). Die Musikdirektoren Adam und Beines erhielten vom Grossherzog von Baden den Zähringer Löwenorden.

Giessen. Man schreibt uns: Der Monat Januar wird für Giessen ein musikalisches Ereignis ersten Ranges bringen. Kammersänger Heinrich Knote, der weltberühmte Münchener Tenor, ist von der hiesigen Ortsgruppe des Alldeutschen Verbandes eingeladen worden, einen Abend zu geben, er wird der Aufforderung Folge leisten. Der Reinertrag des Abends wird den Zwecken (!!!) des Alldeutschen Verbandes (!!!) zugute kommen (!!!). Die Veranstaltung findet Montag, 30 Jan., im Stadttheater statt. *Musik und Politik (!!!).*

Glogau. Die Deutschen Musikfeste zu Ehren des 100. Geburtstages Franz Liszts begannen hier mit einer glanzvollen Aufführung der „Heiligen Elisabeth“ durch die Singakademie unter Dr. Carl Mennicke.

Halle. Humperdinks „Königskinder“ gelangen am 17. Jan. zur Erstaufführung.

— Der ursprüngliche Plan, das Stadttheater in eigene Regie zu nehmen und einen Intendanten mit Fixum und Gewinnbeteiligung zu engagieren, wurde fallen gelassen. Mit Rücksicht auf das Fehlen eines Theaterfundus, der bei eigener Regie nötig wäre, beantragt der Magistrat, das Stadttheater abermals auf drei Jahre an den bisherigen Pächter, Geh. Hofrat Max Richards, zu verpachen. Aus sozialen Rücksichten soll jedoch der Pächter gezwungen werden, seinen monatlichen Gagenetat von 18000 auf 23000 M. zu erhöhen und als Mindestgage an weibliche Mitglieder sowohl des Chores wie des Balletts 120 M. zu zahlen. Aus demselben Grund sollen die Orchestermitglieder auf das ganze Jahr angestellt werden, ihre Zahl soll 52 betragen, statt 36. Der Magistrat zahlt zu diesem Zweck 10000 M. Zuschuss und gesteht dem Pächter das Recht auf eine mässige Erhöhung der Abonnementspreise zu. Nach Ablauf jener drei Jahre will man die städtische Regie einführen und zu diesem Zweck in der Weise die Schaffung eines städtischen Fundus vorbereiten, dass man jedes Jahr 20000 M. in einen besonderen Fonds legt.

— Am 20. Dezember v. Js. konnte der Kgl. Musikdirektor Carl Zehler seinen 70. Geburtstag begehen.

Hamburg. Im 6. Philharmonischen Konzert vom 10. Januar fand die Uraufführung der II. Sinfonie in dmoll des Münchener Komponisten Hermann Bischoff statt. Die neue Sinfonie, die unter der umsichtigen Leitung Siegmund v. Hauseggers eine ausgezeichnete Wiedergabe fand, ist ein interestantes, schwungvolles Werk in vier Sätzen, von denen besonders die drei letzten einen heiteren, lebensfreudigen Charakter tragen. Sie wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

— Im hohen Alter starb Frau Julia Sauer, die Mutter von Professor Emil Sauer.

Jena. Der erste Teil des 4. Akademischen Konzerts vom 16. Januar unter Prof. Fritz Stein gestaltete sich zu einer stimmungsvollen Gedächtnisfeier für den am 15. Dezember 1910 verstorbenen früheren Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Ernst Naumann durch die Aufführung des II. Satzes von Brahms, „Deutschem Requiem“. Naumann hatte von 1860 bis 1906 die akademischen Konzerte ununterbrochen geleitet.

Liegnitz. Am 30. Dezember konnte Kgl. Musikdirektor Wilhelm Rudnick, Organist der Peter-Paulkirche seinen 60. Geburtstag begehen.

London. Prof. Th. Müller-Reuter aus Crefeld dirigiert demnächst eins der Konzerte des Symphony Orchestra.

Lucca. Zu Ehren Giacomo Puccinis sollen hier von der Handels- und Industrie-Gesellschaft im städtischen Theater grosse Feste in Szene gesetzt werden. Zunächst plant man eine Aufführung von „La Fanciulla del West“.

Meiningen. Frau Anna Schobbel-Zoder wirkte kürzlich mit bedeutendem Erfolge in einem Hofkonzert mit.

— Hofkapellmeister Professor Wilhelm Berger starb plötzlich an den Folgen einer Operation. Wir brachten im vorigen Jahrgange eine ausführliche Würdigung seines Schaffens.

München. Am 10. Januar trat das Tonkünstler-Orchester unter Joseph Lassalle eine sechswöchentliche Tournée durch Belgien, Frankreich, Spanien und die Schweiz an. Im Ganzen werden 38 Konzerte veranstaltet, davon 3 zu Paris im Châtelet-Theater. Die Programme enthalten auch die Werke Wagners.

— Für die musikalische Oberleitung des Künstlertheaters wurde Herr Alexander von Zemlinsky, erster Dirigent der Wiener Volksoper, verpflichtet. Herr von Zemlinsky war unter Gustav Mahler Hofkapellmeister an der Wiener Hofoper.

— Zum Gedächtnis Carl Maria v. Webers sind am Hause Sendlingerstrasse 23 zwei Gedenktafeln angebracht worden. Dort wohnte der kurfürstlich-bayrische Kammersänger Johann Walleshauser, genannt Valesi, der Weber den ersten Musikunterricht erteilte. Die eine Gedenktafel vermerkt: „Hier wohnte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts Johannes Walleshauser genannt Valesi, der Mozartsänger und Lehrer Carl Maria von Webers“. Die andere Tafel erzählt: „Hier schrieb der Meister des „Freischütz“ Carl Maria von Weber als Dreizehnjähriger seine erste Oper „Die Macht der Liebe und des Weins“. A. D. 1799“. Beide Tafeln haben die Hauseigentümer anbringen lassen. Vivant sequentes!

— Regisseur Willy Würk von der Hofoper erhielt vom Herzog von Anhalt den Professortitel.

Nürnberg. Am 27. Januar gelangt „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss zur Aufführung.

Rom. Die Internationale Gesellschaft für Ausbreitung der Kammermusik hatte von November bis 16. Januar 5 Kammermusikkonzerte veranstaltet.

Spezia. Zwecks Errichtung eines Richard Wagner-Denkmals am Golf von Spezia, wo der Dichterkomponist, wie aus einem seiner Briefe hervorgeht, die ersten Eindrücke zu seinem „Rheingold“ empfing, hat sich ein Ausschuss gebildet. Die Ausführung des Denkmals soll Angelo del Santo, einem jungen Künstler aus Spezia, übertragen werden.

Strassburg (Elsass). Hans Pfitzners „Armer Heinrich“ errang bei seiner Erstaufführung stürmischen Beifall.

— Dr. F. Ludwig, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität, wurde zum ausserordentlichen Professor ernannt.

Stuttgart. Hier wird vom 25. März bis zum 27. April eine Theaterausstellung (aus den Beständen des hiesigen Hoftheaters) veranstaltet werden. Sie will den Theaterbetrieb in allen seinen Funktionen veranschaulichen, und wird in dieser Absicht durch zahlreiche Vorträge mit Lichtbildern unterstützt werden.

— Am 13. Jan. fand die Aufführung der durch Bernhard Pankok in neues künstlerisches Gewand gehüllten „Entführung“ statt, die mit ihrer fein gediegenen Ausstattung allgemeines Interesse zu erwecken berufen ist. Schillings hat den durch Gerhäuser gesäuberten Dialog als Rezitativ (mit Klavier) komponiert, er ist dabei mit Diskretion verfahren, ohne verhindern zu können. dass ein der Gattung des Singspiels fremdes Element in Mozarts köstliches Werk hineingekommen ist. E.

Vevey. Das diesjährige Tonkünstlerfest der schweizerischen Tonkünstlergesellschaft findet unter Mitwirkung des Orchesters des Münchener Konzertvereins am 19., 20. und 21. Mai hier statt. Die Leitung liegt bei den Herren Gustave Doret und Charles Troyon.

Weimar. Am 10. Januar beging Adelheid von Schorn ihren 70. Geburtstag, bekannt durch ihr Buch „Zwei Menschenalter“, das reich an Erinnerungen und Briefen aus der an die Person Liszts anknüpfenden musikalischen Blütezeit dieser Stadt ist.

— Vor einiger Zeit hiess es bekanntlich das Liszt-Museum solle in ein Deutsches Musik-Museum umgewandelt und u. a. hierzu auch das Wagner-Museum in Eisenach angekauft werden. Dazu wird nun der „Frankfurter Zeitung“ aus Eisenach geschrieben. In der Absicht des provisorischen Komitees, an dessen Spitze der Chef des Welthauses Brockhaus in Leipzig, sowie der Geh. Hofrat v. Haase in Leipzig (i. Fa. Breitkopf & Härtel) stehen, liegt es bekanntlich, alle Andenken an unsere grossen Tondichter zu sammeln und mit dem Liszt-Museum in Weimar zu vereinigen. Wie schon berichtet, plant man dabei auch den Ankauf des ganzen Wagner-Museums in Eisenach. Ob freilich ein solcher Plan durchführbar ist, wird, wie uns der Direktor des Museums, Stadtrat Kühner mitteilt, wesentlich von der Stadtgemeinde Eisenach abhängen. Wenn gesagt wird, es sollen der Stadt Eisenach als Aequivalent die Mittel zur Schaffung eines Reuter-Nationalmuseums gegeben werden, so sind das Angaben, die noch sehr der Erläuterung bedürfen. Es kommt bei der Frage, ob Eisenach, um einem grossen Zweck zu dienen, sein Wagner-Museum — es handelt sich dabei nicht um ein paar Erinnerungen an Wagner, sondern um ein grosses vollständiges Museum — hergeben könnte, zweierlei in Betracht. Zunächst der Umstand, dass die Stadt Eisenach wohl nicht so leichten Herzens ein Institut von der Bedeutung des Wagner-Museums hergeben kann, weiterhin aber die gewichtige Tatsache, dass Eisenach das Wagner-Museum selbst vor nunmehr 17 Jahren für die Summe von 90000 Mark in Wien erworben hat. Der Wert des Wagner-Museums hat sich inzwischen aber nicht allein durch die Jahre gesteigert, sondern auch durch den Umstand, dass das Museum vermehrt, dass seine einzig dastehende Wagner-Bibliothek bis auf den heutigen Tag vervollständigt worden ist und dass weiter alle Wagner-Gegenstände gewaltig im Preise gestiegen sind. Die Verwirklichung des eingangs erwähnten Planes hängt also einmal von der Finanzfrage ab und dann von der Stellung, die die Besitzerin des Wagner-Museums, die Stadt Eisenach, zu dem eventuellen Verkauf einnimmt. Es unterliegt nun wohl kaum einem Zweifel, dass die an der Spitze des Weimarer Projektes stehenden Männer über sehr reiche Mittel verfügen, aber fraglich bleibt es immerhin, ob sie gewillt sind, die Forderung der Stadt Eisenach, die weit über 100000 Mark hinausgehen würde, zu bewilligen. Eisenach würde durch den Verkauf des Wagner-Museum um eine starke Attraktion ärmer werden, ein Verlust, der lediglich durch den Ausbau des Reuter-Museums zu einem Reuter-National-Museum ausgeglichen werden kann. Der Stadt Eisenach liegt es fern, hier ein „Geschäft“ zu machen; dass sie aber aus einem eventuellen Verkauf des Wagner-Museums die Mittel zur Schaffung eines nationalen Instituts, wie es das Reuter-National-Museum sein würde, gewinnen will, kann man ihr wohl kaum verdenken.

— Im 47. Lebensjahre starb hier am 13. Januar der Organist O. H. Goepfart, ein Bruder von Karl Goepfart. Er hatte einige Vokalkompositionen herausgegeben.

Wien. Arthur Nikisch wird im nächsten Winter ein ausserordentliches Konzert des Tonkünstler-Orchesters dirigieren.

— Am 11. Januar starb der Komponist, Musikschriftsteller und Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde, Richard v. Perger. Perger war am 10. Januar 1854 in Wien geboren, studierte Musik, machte 1878 den bosnischen Feldzug mit, vollendete mit Hilfe eines Staatsstipendiums seine Studien (seit 1880 bei Brahms) und wurde 1890 als Gernsheims Nachfolger Dirigent der Rotterdamer Abteilung der „Maatschappij tot Bevordering van Toonkunst“. 1895 ging er als Leiter der Gesellschaftskonzerte nach Wien, übernahm 1897 auch den Dirigentenposten des Wiener Männergesangvereins und wurde 1899 Direktor des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde, worauf er seine Dirigentenstellungen niederlegte. Als schaffender Musiker war Perger wesentlich von Brahms beeinflusst; er hat ausser einem Streichquartett und Serenaden auch eine komische Oper „Der Richter von Granada“, ein Singspiel „Die zwölf Nothelfer“ und ein dramatisches Tonmärchen „Das stählerne Schloss“ geschrieben.

— Dr. Ralph Benatzky hat ein musikalisches Lustspiel „Liebe im Schnee“ vollendet, dessen Text von Willi Prager herrührt.

Rezensionen.

Polleri, G., Morceaux Choisis, pour Violon et Piano No. 71 „Contemplation“. Largo. Mailand, Carisch & Jänichen. Pr. M. 1.60.

Der 1855 in Genua geborene, produktive Komponist, dessen grössere Werke, weltlichen wie kirchlichen Inhalts, mehrfach preisgekrönt wurden, ist ein durchaus gediegener Künstler, wie dies auch seine vielen der Kleinkunst geltenden Tonwerke, unter denen sich eine grosse Zahl Violinstücke befinden, beweisen. Sein Contemplation benanntes Largo ist melodisch anziehend und dankbar für den Geigenpart. Die äussere Fassung des der gehaltvollen Hausmusik angehörenden Largo bietet, wenn auch nichts Neues, doch manches Interessante z. B. im bewegten Zwischensatz „Piu Moso“. Nicht nur der gebildete Kunstliebhaber, vielmehr auch der Musiker wird die Komposition mit Erfolg seinem Repertoire einfügen.

Tarenghi, Mario, Op. 52 No. 1. Petite Valse de Salon, No. 2. Promenade Amoureuse. Pr. à M. 1.30.
—, Op. 53 No. 1. Canzone, No. 2. Fantasticando, No. 3. Improvviso. Mailand, Carisch & Jänichen. Pr. à M. 1.30.

Von den zwei Opera des geschätzten Salonkomponisten ist das letzte das Bedeutendere, und hier ist es zunächst No. 2, das durch die Beibehaltung des Motivs in der linken Hand interessiert. No. 3 desselben Opus ist als Studie von besonderem Nutzen. Dem Kunstliebhaber wird überdies die Komposition nach Überwindung der äusseren Schwierigkeiten Anregung bereiten und wohlverdienten Beifall eintragen. Op. 52 No. 1 und 2 klingen recht niedlich und eignen sich für das Album der klavierspielenden Damen.

Frontini, F. P., Morceaux pour Piano, Ve. Serie No. 41 bis 50. Mailand, Carisch & Jänichen. Pr. à M. 1.30.
—, Esquisses Musicales, ebendort. Pr. M. 1.30.

Wieder eine grosse Zahl leicht spielbarer, angenehm klingender Klavierstücke des fruchtbaren, von steter Schaffensfreudigkeit beseelten Komponisten. Die den früheren Kompositionen Frontinis beschiedene rege Verbreitung motiviert das Erscheinen einer neuen Folge. Das Durchspielen dieser, in Stil und Haltung sich wenig voneinander unterscheidenden Bagatellen befestigt die Überzeugung, dass Frontini ein entschiedenes Talent für die Kleinkunst besitzt. Besonderen Vorzug haben aus der vorliegenden Serie V das niedliche „Mandolinen Ständchen“ (No. 44), der breit angelegte „Marschtriumphal“ (No. 45) und namentlich die den antiken Stil geschickt imitierende „Sarabande“ (No. 46). Die Sarabande beginnt auf dem Orgelpunkt E und bringt im weiteren Verlaufe eine dem Laien nutzbringende, geschickt gemachte Oktavenübung. Neben den technischen Studien dürften diese Kompositionen dem Kunstjünger Abwechselung und Aufmunterung bereiten.

Sena, G. de, Op. 104. Pezzi Lirici per Pianoforte. Mailand Carisch & Jänichen. Pr. M. 3.—.

Vier amüsante, dem Laien willkommene Salonstücke von recht mässiger Schwierigkeit. — No. 1 „Dialogo“ erscheint als das Beste, denn die Tonsprache bleibt hier frei von den sogenannten Gemeinplätzen. Dass sich Sena in allen vier Stücken auf der Heerstrasse des Oftdagewesenen, teils sentimental und sogar stellenweise trivial ergeht, darf man dem Komponisten nicht verübeln, wenn man bedenkt, dass die

Kompositionen nicht für den gediegenen Musiker, sondern für den nach hübsch klingender Melodik durstenden Dilettanten bestimmt sind. Recht gewöhnlich ist der Zwischensatz in No. 2 „Nostalgia“. In der „Romanza“ No. 3 ist der Zwischensatz besser gelungen. Viele Freunde wird sich No. 4 „Caccia“ erwerben, umsomehr, da es dankbar für den Interpreten gehalten ist.

Urbach, Otto, Op. 32. „Blütenmärchen“. Pr. M. 1.—. Op. 33. „Aus dem stillen Tal“. Pr. M. 1.—. Op. 34 „Auf der Jugend Pfaden“. Pr. M. 1.—. Leichte und mittelschwere Klavierstücke. Leipzig, C. A. Klemm.

Der routinierte Klavierpädagoge (geb. 1871 in Eisenach) weiss den Lernenden in den vorgenannten Bagatellen manches Interessante auf der Grundlage zweckmässiger Behandlung seines Instruments zu sagen. Ein leiser Vorwurf trifft jedoch die Kompositionen in bezug auf die angegebene „Leichte und mittelschwere“ Ausführung. Für beides setzt der Komponist ein zu grosses Können voraus. Den einzelnen Teilen des „Blütenmärchen“ hat Urbach recht passende Überschriften, die zur Übung anregen, gegeben. Aus Op. 33 sei besonders „Rautendelein“ und „Reigen“ hervorgehoben; weniger gelungen ist dagegen „Zwiegespräch“. Eine kleine Perle ist das reizend klingende Klavierstück aus Op. 34 „Müllerskinder“, ebenso die charakteristische „Schalmei“. Interessant durch den Taktwechsel ist die „Heiderhapsodie“; als vorzügliche Studie ist das Klavierstück „Jugendstreiche“ zu bezeichnen.

Prof. Emil Krause.

Bleyle, Karl. Op. 16. Gnomentanz für grosses Orchester. Leipzig, Fr. Kistner. Partitur M. 16.—.

Rehfeld, Fabian. Op. 99. Vier Stücke für Violine und Pianoforte. (1. Canzonetta. 2. Adagietto. 3. Andante cantabile. 4. Intermezzo.) Berlin-Gross-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. Preis à M. 1.20. Violinstimme M. —.25.

Kaun, Hugo. Op. 76, No. 2. Notturno. Ausgabe für Violine und Klavier (auch für Viola oder Cello und Klavier) von Prof. Aug. Gentz. Ebendort. Pr. M. 2.—.

Als ein Werk voller Esprit und Übermut gibt sich Karl Bleyles „Gnomentanz“. Den Alten lernte er die Form, den Modernen die Gewandtheit in modern harmonischer Ausdrucksweise ab. Auch ihm hat es Debussy angetan. Doch lässt man sich dessen Ganztonleitern ebenso wie leichthinhuschende Sekundenparallelen in der humoristischen Musik noch am ehesten gefallen, bringt es sogar über sich, in solchem Falle die kritische Brille hoch auf die Stirn zu schieben und über diesen Unfug dank seiner charakteristisch-komischen Wirkung auch mit zu lachen. Obgleich der thematische Gehalt des Werkes nicht bedeutend ist, so wird es doch, glaube ich, gerade wegen seiner Komik seinen Weg machen. Die Instrumentation verrät eine feinsinnige Hand.

Fabian Rehfelds „Vier Stücke“ sind Produkte eines an die Spieler weder technisch noch geistig hohe Anforderungen stellenden Komponisten. Sie eignen sich ebenso für den Unterricht als für den Vortrag im Haus und sind zu diesem Zwecke als dem guten Geschmack ungefährliche Musik sogar zu empfehlen.

Ein ganz anderer ist Hugo Kaun, auf dessen erste Nummer des obigen 76. Opus ich unlängst in diesen Blättern aufmerksam machen konnte. Das vorliegende Notturno verleugnet zwar seinen Komponisten, der gern mit herben Modulationen und Dissonanzen arbeitet, ebensowenig wie jenes Werk, nur sind diese letzteren in einer Komposition von ganz ruhigem Zeitmass dem Ohr weniger überraschend und der Genuss einer solchen wird unmittelbarer. Das sehr aparte Werk, dessen Begleitung von Aug. Gentz aus der Partitur klaviergerecht gesetzt wurde, verdient das Interesse der geigenden Welt.

Max Unger.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 21. Januar 1911, Nachmittag $^{1}/_{2}$2 Uhr.

J. S. Bach: Toccata, Adagio und Fuge (Cdur) für Orgel. J. S. Bach: „Jesu meine Freude“ (I. Teil). Kittau: „Nimm mich in deine Vaterhut“

Kirchenmusik in der Thomaskirche.

Sonntag, den 22. Jan. 1911, Vormittag $^{1}/_{2}$10 Uhr.

F. Schubert: „Gloria aus der Esdur Messe.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter. (E.-V.)

Laut Beschluss der Versammlung am 21. Dezember 1910 setzt sich der Vorstand des Verbandes aus nachbenannten Herren zusammen:

Kgl. Generalmusikdirektor Professor Max Schillings, Stuttgart. Ehrenvorsitzender.
Hofkapellmeister Ferd. Meister, Nürnberg. Vorsitzender.
Heinrich Sauer, Städt. Kapellmeister, Bonn. Schriftführer.
Max Kämpfert, Kapellmeister, Frankfurt a. Main. Schatzmeister.
Kgl. Musikdirektor Georg Hüttner, Dortmund, Beisitzer.
Kgl. und Städt. Musikdirektor Josef Krug-Waldsee, Magdeburg. Beisitzer.
Kgl. Hofkapellmeister Prof. Franz Mannstädt, Wiesbaden. Beisitzer.
Kgl. Professor und Städt. Musikdirektor Th. Müller-Reuter, Crefeld. Beisitzer.
Kgl. Professor Siegfried Ochs, Berlin. Beisitzer.
Hofkapellmeister, Professor Richard Sahla, Bückeburg. Beisitzer.

Verbandsanwalt: Rechtsanwalt Carl Cahn, Frankfurt a. Main.

Von den zu beratenden Punkten der Tagesordnung wurde Folgendes beschlossen:

Der Mitgliedsbeitrag wurde auf einen Mindestbeitrag von 12 M. festgesetzt. Eintrittsgeld wird ferner nicht erhoben.

Die Zusendung des Verbandsorganes erfolgt kostenlos und wird von einem weiteren Versenden der Programmhefte abgesehen.

Alle Einsendungen für das Verbandsorgan überwacht der Vorsitzende, bei besonderen Fällen hat er die gewählten Mitglieder der Pressekommission Herrn Kapellmeister Hermann Abendroth und Herrn Professor Hans Winderstein zu Rate zu ziehen.

Die Fertigstellung des Normalvertrages wird Herrn Rechtsanwalt C. Cahn übertragen, und der Vorsitzende soll, nach Verständigung mit dem Deutschen Orchesterbunde, den Vertrag sämtlichen Mitgliedern zur Benutzung nahelegen.

Wegen dienstfreier Tage, Stellung der Notenbibliotheken und Gegenzeichnung der Musikerkontrakte hat sich der Vorsitzende mit dem Vorsitzenden des Deutschen Bäderverbandes in Verbindung zu setzen.

Die Rechnungsablage des Schatzmeisters, das Mitgliedsverzeichnis und die geänderten Statuten sind den Mitgliedern nach Fertigstellung mit den Mitgliedskarten einzusenden.

Durch Schatzmeister Kämpfert gingen weiter für den Witwen- und Waisen-Fonds 570,93 M. ein.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 26. Januar. Inserate müssen bis spätestens Montag den 23. Januar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 4. 26. Januar 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Volksmusik.

Von **Edwin Janetschek.**

„Zu welchem Zweck ward uns Musik gegeben?
Ist's nicht, des Menschen Seele zu erfrischen
Nach ernstem Studium und der Arbeit Müh'?"
Shakespeare.

Mehr als je macht sich in letzter Zeit auf dem Gebiete der Musik das Streben nach Popularisierung ihrer edlen Schöpfungen geltend, eine Erscheinung, die sich bei genauerem Zusehen als moralische, logische Gegenwehr darstellt gegen den sich dreister als bisher im Volke breitmachenden Gassenhauer und die durch ihn erstandene schlecht-volkstümliche Richtung.

Als ich im Mai 1910 in einer grossen Tageszeitung meiner Vaterstadt Prag anlässlich der beginnenden Sommersaison eine kurze, musikästhetische Betrachtung über „unsere Gartenkonzerte" veröffentlichte und darin im wesentlichsten die Hauptforderung nach mehr Stileinheit und Stilreinheit der Programme stellte, da ich sie als den fast einzigen Boden musikalischer Volkserziehung bezeichnete, erfuhr ich eine gar wundersame Erwiderung durch eine interessierte Leserin, die um so origineller anmuten musste, als sie aus der Feder einer musikalisch gar gründlich und tüchtig gebildeten Dame kam. Der Kern dieser war die Behauptung, dass für die Erziehung und Bildung des Volkes durch die Musik anderweitig und hinlänglich gesorgt sei, dass also die Gartenkonzerte lediglich ihrem rein vergnüglichen Zweck nachzukommen hätten, sonach das Verlangen nach deren Stilreinheit und kunstveredelnder Absicht im Sinne und Interesse eines kunstbedürftigen Volkes ungerechtfertigt sei. Den Beweis dieser Behauptung freilich, die Nennung jener musikalischen Volksbildungsquellen blieb jene Entgegnung völlig schuldig. Sonach lag für mich durch die Unhaltbarkeit jener Erwiderung an sich kein Grund vor, näher auf sie einzugehen. In einer ihrer Ansichten aber würde die Schreiberin jener Zeilen sofort aus eigenster Anschauung und Erfahrung ad absurdum geführt worden. Wenn sie nämlich sagt, dass gerade das stillbehagliche Hinträumen bei jenen Unterhaltungsmusikstücken, das vergnügte, wohlbefriedigte Mitsummen dieser eben den besonderen Reiz der Garten-(Unterhaltungs-) Konzerte bilde. Nun sind jene „Gartenkonzerte" durch die Macht der Jahreszeit aus den grünen Gärten in die Säle und geschlossenen Räume verbannt worden. Da rate ich nun jener Dame, einmal Sonntag nachmittags oder abends in eines jener den Gartenkonzerten so gleichartigen Promenaden-Konzerte zu gehen und das faschingserinnerungsselige Mitsummen eines Walzers zu versuchen. Kaum, dass die Musik unverständlich und verworren unter dem Tellergeklapper, Gläsergeklirr und dem Lärm der sich möglichst laut unterhaltenden Besucher an ein besonders begünstigtes Plätzchen des Saales dringt; um sich allgemein verständlich zu machen, müsste die Musikkapelle wohl durchgehends mit Jerichos Trompeten besetzt sein.

Jedenfalls danke ich jener Erwiderung die Anregung, dass ich nun selbst untersuchen will, auf welche Weise im gewöhnlichen Falle für die musikalische Erziehung des Volkes gesorgt ist oder besser nicht gesorgt ist.

Hauptforderung bleibt bei Volkserziehungsmitteln, sowohl musikalischen als andern, dass sie keine oder dem geringen Volke auch wirklich unschwer zu erschwingende Geldopfer kosten, und dass sie nur das Beste und Auserwählteste bringen, um dadurch tatsächlich ihren edlen Zweck zu erfüllen, nämlich zu erziehen und zu bilden zu Geschmack und Kunstverstand. Also der Kapellmeister soll durchaus nicht gezwungen sein, die Programme seinem Publikum entsprechend zusammenzuwürfeln, um unbedingt jedem, dem ernsten wie dem vergnüglichen Musiker etwas zu bringen, sondern er soll um der Kunst und des Bildungsprinzipes willen auf künstlerische Einheit und Stil sehen. Denn die Abhängigkeit und Wechselbeziehung zwischen Publikum und Künstler ist doch wohl Erziehungssache; erziehen aber und bilden im edlen Sinne des Wortes zu Geschmack und Kunstverstand sollen die Künstler das Publikum, nicht aber umgekehrt.

Welches sind nun für gewöhnlich die Volksbildungselemente der Grossstadt, wenn man die öffentlichen Promenaden- und Vergnügungs-Konzerte als solche nicht gelten lassen will? Welches sind die edlen, musikalischen Erholungsstätten, die dem von der Tagesarbeit müden Geiste unseres Volkes die so notwendige Erfrischung bieten?

Im Winter, das ist in der eigentlichen Konzertsaison, einige vereinsamte „populäre" Sinfonie-Konzerte, die gewöhnlich Sonntag nachmittags ein zahlreiches, andächtiges Auditorium versammeln, und besondere Konzertabende bei Tischen in verschiedenen Restaurationssälen; im Sommer ab und zu einmal ebensolche Garten-Sinfonie-Konzerte. Und dabei können selbst jene populären Winterkonzerte vor Sesselreihen nicht als Volks-Sinfonie-Konzerte im wahren Sinne des Wortes angesehen werden, da der Eintrittspreis zu ihnen immer noch verhältnismässig zu hoch

ist. Hierzu kommen in besonders günstigen Fällen noch alljährlich einige wenige Opernvorstellungen Sonntag nachmittags oder abends, die als „Arbeiter"- oder „volkstümliche" Vorstellungen der Volksbildung dienen wollen.

Was die Gesangvereine bieten, kommt, als nur einer beschränkten, geladenen Gesellschaftsklasse zugänglich, als Volksbildungsmittel der Allgemeinheit nicht in Betracht, obwohl gerade die Gesangvereine in dieser Hinsicht segensreich wirken könnten. Versuche in diesem Sinne durch Abhaltung allgemein gegen billiges Eintrittsgeld zugänglicher, populärer Gartenkonzerte haben stets Erfolg und Anklang gefunden. Hiermit sind aber auch die gewöhnlichen musikalischen Volksbildungsquellen erschöpft und jeder wird leicht einsehen und zugeben müssen, dass diese für eine Grossstadt so gut wie nichts bedeuten und völlig unzulänglich sind. Denn das ungesunde, kunstunwürdige Musikertum unserer Nachtkaffees, Vergnügungskneipen und dergleichen fragwürdiger Lokale, deren jedes seine eigene „Salonkapelle" oder sogar „Künstlerkapelle" zur Anlockung und Kurzweil der Gäste besitzt, wird man doch nicht als musikalische Bildungs- und Erziehungswege des Volkes ansehen, wenn man nicht einmal jene grossen öffentlichen Promenaden- und Vergnügungskonzerte gelten lassen will.

Man vergleiche nur, was einzelne Grossstädte dem Volke zur musikalischen Erziehung und Bildung bieten! Berlin hat eine Unzahl popolärer Konzerte: dreimal wöchentlich sorgt allein das philharmonische Orchester für die musikalische Nahrung des Volkes und das Blüthner-Orchester sowie das neue Konzerthaus „Clou" wirken in gleicher Weise für das Volk; eigene Volksunterhaltungsvereine bieten allsonntäglich für ganz niedriges Entgelt auserlesene, beste Musik, und der rühmlichst bekannte Berliner „Volkschor" wird ebenfalls seinem Namen in hervorragender Weise gerecht. Und doch genügt den Berlinern diese Volksnahrung auf musikalischem Gebiete nicht und sie verlangen nachdrücklich die Schaffung eines städtischen Orchesters, eines modernen, grossen Orchesters, das die städtische Verwaltung aus städtischen Mitteln zu erhalten und neben andern Zwecken hauptsächlich der Volksbildung zuzuwenden hätte. Denn der Beispiele derartiger städtischer Instrumentalkörper, ja sogar eigener städtischer Musikhallen sind selbst in kleineren Städten, denen die musikalische Erziehung auch ihrer unbemittelten Einwohner am Herzen liegt, vorhanden. Oder nehmen wir den Fall einer der Einwohnerzahl nach geringeren deutschen Stadt an: Wie sorgt München für die Bildung und Erziehung des Volkes. Wöchentlich fast gibt es Volks-Sinfonie-Konzerte und „populäre" Konzerte (der Titel Verschiedenheit birgt nur einen künstlerischen Unterschied des äusseren Arrangements) mit denkbar niedrigsten Preisen zweier hervorragend guter Orchesterkörper, des „Konzertvereins-Orchesters" und des „Tonkünstler-Orchesters", die das in Scharen zuströmende Publikum mit sämtlichen bedeutenden klassischen und modernen Werken der Musikgeschichte bekannt machen; häufig erhalten diese sogar erläuternde musikgeschichtliche Vorträge, und auch die Programme dieser Konzerte vermitteln stets Lehrreiches und Wissenswertes über die zur Aufführung gelangenden Werke. Dass in München aber auch private Musikkapellen ansehnlicher Grösse und Güte sowie die Militärkapellen volkstümliche Sinfonie-Konzerte in den Festsälen der grossen Brauhäuser geben und dadurch ganz vorzügliche, schätzenswerte musikalische Volksbildungsmittel darstellen, nur nebenbei.

Kommen wir also wieder auf die gewöhnlichen Durchschnittsverhältnisse zurück, so ergibt sich die Lehre und der notwendige Schluss, dass wir doch auf die allgemeinen, öffentlichen Unterhaltungskonzerte angewiesen sind für die Volksbildung, solange nicht andere, reichere Quellen dafür fliessen, und dass wir infolgedessen auch ein gewisses erzieherisches, künstlerisches Bild von ihnen verlangen müssen.

Ich will bei Hervorhebung dieser Notwendigkeit auch verraten, warum die Erziehung des Volkes durch die öffentlichen, billigen Promenaden- und Vergnügungs-Konzerte öffentlicher Wirtschaftslokale und Säle meist untunlich erscheint: Weil unser liebes Publikum im höchsten Masse kunstunwert und kunstunerzogen, sowie egoistisch ist. Ist es doch selbst in ganz kunsternsten Veranstaltungen — ich weise nur auf die kunstwerten Liederabende und gleichen Veranstaltungen beispielsweise der Gesangvereine hin, — nur schwer zu beschwichtigen, der Stimmung des Abends treu zu bleiben und die wenigen Minuten während der Vorträge die Ruhe zu wahren, denn anderswo kommt dergleichen nicht vor; und wenn es vereinzelt geschieht, dass der eine oder der andere, des Zuhörens müde, der gebotenen Ruhe vergisst, dann schafft sich das kunstsinnige und kunstbedürftige Publikum ganz energisch Ruhe. Man höre sich nur einmal, um einen prägnanten Fall zu nennen, eines der populären Konzerte im Münchener Löwenbräukeller an, die ebenfalls vor einem aus dem Volke im wahrsten Sinne des Wortes bestehenden Publikum und vor Tischen stattfinden; wie erzogen dort die bedienenden Organe sind, wie kunstwürdig anderseits das Publikum die Ruhe und Stimmung bei kunsternsten Vorträgen wahrt.

Also nicht um das Publikum zu verlästern, sondern nur um der Musik als Volksbildungsmittel zum Rechte zu verhelfen; denn wie sehr uns Musik vonnöten ist zur Erziehung als edle Menschen, erhellt schon aus des alten Aristoteles Worten, der da sagt: „Die Musik vermag unseren Charakter zu bilden. Ist dem aber so, so ist klar, dass wir unsere jungen Leute darin unterrichten müssen." Musikerziehung aber und Musikunterricht sind kostspielige Dinge und für das Volk darum meist unerschwinglich; daher die um so berechtigtere Forderung nach Bildung des Volkes für unverschuldet versäumte, musikalische Erziehung. Die Gelegenheit dazu ist da, wenn sie nicht einfach egoistisch von der Hand gewiesen wird, auch in jenen öffentlichen Vergnügungs-Konzerten; darum wollen wir ihre künstlerische Höherstellung und Einrichtung, um auch dem kunstbedürftigen Volke Gelegenheit zu geben, nicht nur einer durch die Würze der Musik besser schmeckenden Pause oder eines unter Musikbegleitung mit doppeltem Behagen verzehrten Nachtmahles teilhaftig zu werden, sondern auch auf billige und bequeme Weise musikalische Bildung und Erziehung zu erlangen und nachzuholen. Ob aber dann die Tempi oder die Vortragsweise der gespielten Werke richtig sind oder nicht, wird sich in keinem Falle egal bleiben. Denn der ehrliche Musiker hat immer dem Grundsatze zu folgen, dass er um der Kunst willen Musiker ist, hat also nicht darauf zu sehen, bei welcher Veranlassung und vor welchem Publikum er spielt, er hat mit einem Worte stets gleich gut zu spielen; darum lehren schon Robert Schumanns musikalische Haus- und Lebensregeln (Musik und Musiker, III. Bd.): „Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört". Und was für den einzelnen Künstler gilt, hat wohl noch zwingendere Kraft für einen aus Künstlern (Musikern) zusammengesetzten Orchesterkörper.

Im übrigen aber ist für die Erziehung und Bildung des Volkes das Beste gerade gut genug.



Mozarts „Entführung“ in der Stuttgarter Bearbeitung.

Von **Alexander Eisenmann.**

Es wird wohl immer zweierlei Ansichten über die Frage geben, ob der gesprochene Dialog in der älteren Oper beizubehalten sei oder nicht. Durch die von Max Schillings zur Entführung komponierten Rezitative wird diese Frage ohne Zweifel aufs neue aufgerollt werden. Geht man an die nähere Untersuchung der strittigen Sache, so wird, wer sich nicht von vornherein auf den radikalen Standpunkt des Altertumsfreundes stellt, dem auch das leichteste Antasten eines Mozartwerkes als Sakrileg gilt, ohne weiteres zugeben, dass der Dialog in der Urgestalt dem Publikum heutzutage nicht mehr zugemutet werden kann. Hätte Mozart die Wahl gehabt zwischen einem besseren Text zur „Entführung“ und dem von ihm in Musik gesetzten, so hätte er mit seinem Feingefühl für Reinheit der Sprache und mit seinem scharfen Bühnenblick das Stephanie-Bretznersche Buch liegen gelassen. Er hat es aber nun komponiert und wir haben die Pflicht, sein Werk in würdiger Gestalt aufzuführen. Dazu gehört die Säuberung des Textes. Über die Notwendigkeit einer solchen Änderung lässt sich kein Wort verlieren. Anders ist es mit den Rezitativen. So, wie sie Schillings gesetzt hat, sind sie ganz vortrefflich, nur sind sie weniger Seccorezitative der komischen Oper als begleitete Rezitative (mit Klavier). Nicht zu leugnen ist, dass gewisse Gefühlsstellen durch die musikalische Behandlung nur gewinnen; an Stelle des trockenen Wortes tritt der gehobene Sprechton, der fast zum Gesang wird, namentlich bei unseren deutschen Sängern, denen der Plauderton des (italienischen) Rezitativs nicht sehr gut gelingt. Dazu kommt die konsonantenreiche deutsche Sprache. Alles dies zusammengenommen bringt eine gewisse Schwere in das Singspiel herein an Stelle des Flusses, der ein Hauptmerkmal Mozartscher Kunst. Bei Gelegenheit der „Freischütz“-Aufführung in Paris hat Wagner in ausführlicher Weise über die grundlegenden Unterschiede zwischen der leichter gearteten und der grossen Oper sich ausgesprochen. Er kommt dabei zu dem Schlusse, dass Berlioz' Rezitative prinzipiell (nicht weil sie etwa schlecht ausgefallen wären) abzulehnen seien. Und wie steht es mit dem „Fidelio“, wie mit Lortzing usw.? Wenn unser künstlerisches Gewissen die Verbannung des gesprochenen Wortes bei Mozart verlangt, so darf es logischerweise auch bei Beethoven nicht schweigen. Und wer wollte hier Hand anlegen! „Stilistische Einheit“ ist jetzt ein Schlagwort geworden, gewiss gibt es aber viele Musikfreunde, deren Gefühl weniger durch einen gut gesprochenen Dialog als durch Mängel in der gesanglichen Ausführung bei Mozart verletzt wird. Schillings hat sich seiner (vom Fachmusiker gar nicht zu überschätzenden) Arbeit mit pietätvollster Sorgfalt gewidmet, er konnte aber keine Kopie liefern, er wollte dies gewiss auch nicht, seine Rezitative müssen daher notwendigerweise als ein aus der Umgebung von geschlossenen Arien und Chören traditioneller Form herausfallendes Element erscheinen. Damit haben wir uns auf den Standpunkt derer gestellt, die für Beibehaltung des Dialogs stimmen, ohne deshalb die gegenteiligen Gründe als durchaus falsch oder gar indiskutabel erklären zu wollen. Das Zweite, was der Stuttgarter Aufführung ihren besonderen Stempel aufdrückte, war die neue Ausstattung. Wir verdanken sie der bildnerischen Hand Pankoks. Das sind prächtige farbenglühende Bilder, geschaut von einem Künstler mit reichster Fantasie. Nichts Theatralisches, aber auch nichts, was auf Umsturzgelüste hindeutete. Die Übereinstimmung aller, selbst der kleinsten zu dekorativer, szenischer Aufmachung und zu den Kostümen gehörenden Teile, sodann deren gediegene Ausführung scheint mir das hervorragendste an der Pankokschen Arbeit zu sein. Nur die Architektonik liesse sich noch luftiger denken, wenn auch von der Kahlheit, die sich im „Don Juan“ bemerkbar machte, nichts mehr zu verspüren ist. Alles in allem beweist die neue Gestalt der „Entführung“, die wir in der Hauptsache Max Schillings, Emil Gerhaeuser und Bernhard Pankok verdanken, dass unsere Bühne über Männer verfügt, welche den Drang zu künstlerischen Taten verspüren. „Auf die Initiative kommt es beim Theater vor allem anderen an“, äusserte sich einmal Liszt. Wenn dann auch hier oder dort nicht alles auf Anhieb gelingt, so ist doch Leben zu verspüren und das Bestreben, dem herkömmlichen Betrieb ein Ende zu machen. — Die Aufführung wurde von Max Schillings geleitet, die Hauptpartien waren in den Händen von Ida Hanger (Constanze), Marga Burchard (Blondchen), Karl Erb (Belmonte), Emil Holm (Osmin) und Georg Meader (Pedzillo).



Londoner Spaziergänge.

Die Londoner Opernfreunde haben durch Mr. Thomas Beecham eine dreimonatliche Opernkur verschrieben erhalten, die ihre Wirkung total verfehlte. Unsere Opernverhältnisse sind noch immer krank und der Wunderdoktor, der sie heilen soll, wird aus Amerika erwartet. Mr. Beecham, der mutige Mann mit mächtigen Mitteln, hatte gute Absichen, die er jedoch nicht zu realisieren vermochte. Ein kleines Vermögen, selbst nach englischen Begriffen — man spricht von sechzigtausend Pfund Sterling — wurde geopfert, um einen neuerlichen Versuch zu machen, grosse Oper für London im Winter prosperieren zu sehen. Doch, wo die Erfahrung und das Verständnis durch persönlichen Ehrgeiz verdrängt werden soll, dort gibt es keinen guten Klang; dort lauert stets der Dämon Fiasko im Hintergrunde, der sich am zufriedensten zeigt, wenn je mehr Dummheiten begangen werden. Selbst die Macht seiner Mittel konnten es nicht verhindern, Mr. Beecham heute als den Bedauernswerten hingestellt zu sehen. Opernroutine ist ein langer Prozess, und nur diejenigen, die Talent aufzuweisen vermochten, sind mit den Jahren siegreich hervorgegangen. Opernleiter, die mit Erfolg „operieren“, sind in ganz Europa selbst an den Fingern herzuzählen.

Wer die Opern und klimatischen Verhältnisse der englischen Metropole kennt, der wird sich hüten, irgend eine Grosse Oper zu gestrenger Winterszeit in London zu produzieren. Allerdings, behauptet eine kleine Gemeinde von Opernenthusiasten, fänden sich Mittel und Wege, um die winterliche bittere Opernpille dem hauptstädtischen Publikum dennoch einigermassen zu versüssen. In dieser rauhen, nebeligen Jahreszeit schmeichelt man dem englischen Geschmack am sichersten, wenn man Opern hervorsucht, die dem Auge sowohl wie dem Ohre gleichmässig entgegenkommen. Opern beispielsweise wie „Undine“, „Zauberflöte“, „Freischütz“, „Armida“ usw. mit populären Preisen und erstklassigen Kräften besetzt, würden ein permanentes und grosses Publikum heranziehen. Dieses Prinzip einer erspriesslichen Opernpolitik will auch der gewaltige Oscar Hammerstein adoptieren, um seinem eben im Bau begriffenen grossen Opernhause: The London Opera House den Erfolg zu sichern. Beecham scheint gegangen zu sein, um Hammerstein Platz zu machen. So musste es auch kommen!

Die überaus rege Londoner Konzert-Direktion Schulz-Curtins and Powell hat jüngsthin eine ganz famose Idee lanziert. — Die Erfahrung — diese unbarmherzige Lehrmeisterin —, hat gelehrt, dass selbst in London Virtuosen-Konzerte finanziell höchst betrübende Resultate aufweisen. Die erwähnte Konzert-Direktion hat nun ein Konzert annonciert, in welchem sie die ihrer künstlerischen Obhut unterstehenden Virtuosen zu gleicher Zeit auftreten lässt. Die Künstler waren: Kubelik und Backhaus und die grosse Queens Hall war im Verlaufe weniger Stunden nach Ankündigung dieses Ereignisses „sold out“ oder zu deutsch: ausverkauft. Beide Künstler haben sich auf einer mehrwöchentlichen englischen Provinzial-Tournee

tüchtig eingespielt und die Kreutzer-Sonate kam herrlich zur Geltung. Trotzdem sie so ganz anders aufgefasst und wiedergegeben war, wie vor einiger Zeit von Ysaye und Busoni, so erfreute man sich dennoch an dieser Klassik, wenngleich ihr auch etwas Schminke aufgetragen zu sein schien. Kubelik und Backhaus sind ungemein populäre Namen in London, und wenn sie zusammen wirken, da feiert die Kunst und die Kasse einen gerechten Triumph.

Professor Petschnikoff spielte das Violinkonzert von Tschaikowsky mit dem New Symphony Orchestra unter Leitung von Landon Ronald, mit ungemein grosser Verve und Eleganz. Sein Ton ist wohl nicht gross, doch sitzt alles bei ihm so felsenfest. Er phrasiert herrlich, und die Süsse seiner Kantilene macht niemals einen falschen Appell an seinen Hörer. Die grosse Sicherheit seines Passagenspiels, das Vornehme in seiner Auffassung erweckte stürmische Beifallsbezeugung. Petschnikoff wird noch lange von sich reden machen. S. K. Kordy.



Westfälischer Organisten-Verein.

Die 7. Tagung des Westfälischen Organisten-Vereins fand am 1. und 2. Jan. in Dortmund statt. Eingeleitet wurde sie durch eine Kirchenmusik, veranstaltet von Herrn Musikdirektor Holtschneider unter Mitwirkung mehrerer Vokalsolisten, zweier Violinisten, des Reinoldikirchenchores und eines Knabenchores. Am 2. Januar morgens 10 Uhr führte Herr F. Schröder, Organist an St. Marien, unter Zuziehung einer Konzertsängerin, den Vereinsmitgliedern die von der Firma Walcker-Ludwigsburg erbaute Orgel der Marienkirche vor. In der sich anschliessenden Generalversammlung nahm nach Begrüssung der Mitglieder seitens des 1. Vorsitzenden Herrn Holtschneider und nach erfolgtem Kassenbericht des Herrn Herrmann, Herr Orgelbaumeister Schneider-Düsseldorf das Wort zu einem Vortrage über die „Geschichte des Orgelbaues, speziell der neueren Zeit“. Das von Herrn Walter Fischer-Berlin s. Z. auf dem Regerfest in Dortmund gehaltene Referat über „Reger, seine Orgelkompositionen und deren Wiedergabe“ lag in Buchformat vor und ist im Buchhandel für 50 Pfg. zu haben. Einen breiten Raum nahm die Besprechung der Gehaltsfrage ein. Mit Freuden nahm die Versammlung Kenntnis von den in jüngster Zeit erfolgten Gehaltsaufbesserungen; einige Presbyterien hätten sogar das Gehalt ihrer Organisten pensionsberechtigt gemacht, was allgemein zur Nacheiferung empfohlen wurde. Nächstens soll noch einmal ein Fragebogen an die Mitglieder betreffend Gehaltsverhältnisse versandt werden, damit man auf Grund dieses Materials geeignete Schritte zur materiellen Hebung des Organistenstandes unternehmen könne. Die nächste Vereinstagung soll in Witten abgehalten werden. Nachdem Herr Holtschneider noch allen Beteiligten, die zum guten Gelingen dieser Tagung beigetragen hatten, den Dank des Vereins ausgesprochen, wurde die Versammlung geschlossen. Zum Schluss wurde noch Gelegenheit geboten, in der Josephskirche eine neue Vorrichtung am Gebläse betr. Stromersparnis zu besichtigen. Felix Schneider.

Rundschau.

Oper.

Berlin.

„Liebelei“.

Oper in drei Akten von Franz Neumann. Text nach dem gleichnamigen Schauspiel von Arthur Schnitzler. Erstaufführung an der Komischen Oper.

Die Epidemie der Schauspielopern greift immer mehr um sich. Wir werden womöglich noch erleben, dass Goethes „Faust“ wörtlich von A bis Z in Musik gesetzt wird, und es frägt sich nur, ob wir in dieser höchst eigenartigen Tatsache ein Übergangssymptom oder einen Rückgang zu ersehen haben. Vielleicht spricht sich in dieser Zuflucht zum literarisch wohl akkreditierten Originalschauspiel statt eines Librettos der Überdruss unseres Opernpublikums an minderwertigen Textbüchern aus, vielleicht aber äussert sich darin auch ein Überdruss an der Oper überhaupt; jedenfalls ist es höchste Zeit, dass die Dichter sich einmal energisch zu dieser Kardinalfrage äussern, und dass eine „Veroperung“ (ich finde beim besten Willen keinen glimpflicheren Ausdruck für derartige ziemlich skrupellose Arbeiten, wie es die „Liebelei“ vom stilistischen Standpunkt darstellt!) erfolgreicher Schauspiele nicht mehr ohne gewisse zu erfüllende Grundbedingungen, die der Dichter und der Komponist zu stellen haben, stattfinden kann. Was Neumanns „Liebelei“ anbetrifft, so lässt sich der erste Aufzug noch ganz gut an: das Wiener Lebemannsmilieu ist in dem pikant raunenden Konversationston des Orchesters gut getroffen, und auch das Wienertum des Stoffes ist in der Musik nicht ohne Geist und Geschmack in verfeinerter Art beibehalten; aber schon in diesem ersten Akt stört — bei dem Auftreten des beleidigten Gatten — ein typisches italienisierendes Pathos, das grell von dem Genrecharakter dieses Aktes absticht und im Verlauf der Oper leider immer mehr den Ton angibt, so dass man sich des Schnitzlerschen Charakters der zugrunde liegenden Dichtung nur schwer bewusst wird. Dass Neumann ein geschickter und auch ein geschmackvoller Musiker ist, der eine schulgerechte Fuge schreiben und witzig instrumental pointieren kann, dies darf uns nicht hindern, ihm seine stilistischen Irrtümer um so dringlicher zu Gemüte zu führen. Muss denn durchaus jeder begabte Musiker sein komisches Talent verbergen, nur damit eine gewisse Gattung des snobistischen Publikums ihn für „voller“ nimmt? . . Die Aufführung der Oper bedeutete die letzte Berliner Ruhmestat des scheidenden Direktors Hans Gregor, der noch einmal zeigte, welchen Geschmack er hat und über wie tüchtige Mitarbeiter — Regisseur Morris und Kapellmeister von Reznicek — er verfügte. Frl. Labia machte aus Schnitzlers süssem Mädel die Opernsentimentale und Opernprimadonna, die ihr der Komponist aufzwingt; es wäre unbillig, ihr diesen Stilirrtum des Tondichters zum Vorwurf zu machen. Recht mässig sang und spielte Herr Nadolovitch den „liebelnden“ Fritz, gewandter und eleganter Herr Wissiak den lebensfrohen Weaner Theodor; gerufen wurde übrigens der Komponist mit einem Feuereifer, als handle es sich um ein Meisterwerk; aber die Beifallsrufer meinten wohl mehr den scheidenden Gregor als den — — kommenden Neumann. Dr. Arthur Neisser.

Chemnitz.

„Tess“.

Musikdrama in vier Aufzügen von Frédéric d'Erlanger. Deutsche Uraufführung im Stadttheater. Sonntag, den 15. Januar 1911.

Ein internationales Kuriosum: der Text nach einer englischen Vorlage (Thomas Hardys Novelle „Tess of the d'Urbervilles“) von einem Italiener verfertigt (Ludovico Illica), ins Deutsche übertragen von einem Ungarn (Peter Somogyi), und die auf den italienischen Text komponierte Musik von einem Franzosen, Frédéric d'Erlanger. D'Erlanger hat schon mehrere Opern produziert, auch eine sinfonische Suite und ein Violinkonzert mit ausgesprochen Wagnerschen Farben komponiert. Die „Tess“ des 42jährigen Autors, zunächst für Italien geschaffen, kam 1906 in Neapel zur Uraufführung, fand aber auch in London Beifall. So international die äussere Geschichte des Werkes ist, so international ist auch die Musik des Herrn Erlanger. Eine Allerweltsmusik. Nicht in dem Sinne, als ob alle Welt sie liebe und hege; nein, aus aller Herren Länder zusammen „gehört“, eine ganz einzige Verquickung aller Nationalitäten, eine ganz seltsame Hintanstellung alles persönlichen Empfindens zugunsten einer (vom Komponisten ausgesprochen) objektiven internationalen Auslese. Kein heute in der vorderen Reihe stehender Komponist, der hier nicht vertreten wäre; wiederum natürlich Wagner, an dessen Walkürenensemble sich direkt anlehnt im Orchesterpart die Schilderung des lebhaften Treibens auf der Molkerei (3. Akt); mehr noch aber Puccini, dem ganze melodische Phrasen nachgebaut und dissonierende Extravaganzen abgelauscht sind; dazu in Einzelheiten auch eine Dosis Mascagni und bei der Illustrierung heiterer Szenen Messager; in der Gesamtanlage des Textes aber guckt überall die Ähnlichkeit mit d'Alberts „Tiefland“ hervor. An Erlangers Werk bleibt namentlich eins zu bewundern: nämlich, wie fein diese verschiedenartigen musikalischen Elemente ineinandergeschoben, vereinigt sind, so raffiniert zusammengeschweisst, dass das Laienohr es gar nicht merkt. Musikalische Intelligenz

ist wenig bemerkbar; zeigt sich in einer Szene ein heiteres Moment, gut, so wird die ganze Szene, ohne Rücksicht auf ihre Vorgängerin, heiter gehalten: Oberflächenmusik, der Charakterisierungskraft fehlt; horizontaler Kantilenenfluss voll unechter Süsse, voller Düfte, „voller Hauche; nirgends ein Hinabsteigen in Gefühlstiefen. Überall Glätte, Ausfeilung in formaler Hinsicht; effektreiche Instrumentierung, sinnlicher Orchesterklang; im Lärm eine Vortäuschung dramatischer Gestaltungskraft, die jedoch ein hohles Pathos fortdauernd lähmt. Indessen, es hat wenig Interesse, den speziellen Schwächen der Oper weiter nachzugehen; ihre musikalische Sprache ist eben das Resultat einer internationalen musikalischen Schulung des Komponisten, der wohl im Technischen begabt ist, aber kein Stück Eigenes hat. Man kann das feststellen, ohne doch zu verkennen, dass sich die Oper im ganzen nicht aufdringlich, aufgebläht, sondern liebenswürdig und gefällig gibt. Das Vorspiel zum 3. Akt ist namentlich nicht ohne klanglichen Reiz. Und wie die Instrumentation, so steht auch der Chorsatz auf respektabler Höhe. Das hinter der Szene gesungene Maienlied hat sogar aparte Harmonien des 17. Jahrhunderts.

Der Text ist, schlecht verdeutscht, im ganzen böses Theater. Das Landmädchen Tess wird von einem Grafen mit Gewalt verführt, findet aber die Liebe ihres einstigen ländlichen Liebhabers wieder, der, ihr angetraut, nichts von ihrem früheren, von einem Ruchlosen herbeigeführten Falle weiss. Als er es am Hochzeitstage erfährt, verstösst er die Geliebte, und sie stürzt sich in den See.

Die Aufführung machte der Chemnitzer Oper alle Ehre. Ausgezeichnet war das Orchester unter dem städtischen Kapellmeister Oskar Malata, exakt und doch schwungvoll. Die Regie (Herr Diener) hatte trefflich ihres Amtes gewaltet und ein paar gute szenische Bilder gestellt. Die Darstellung war wohl ein wenig konventionell und nicht scharf genug in der Herausarbeitung der Charaktere; immerhin konnten die Damen Schildorfer, Merkel (ein reizvolles Stimmchen!), Schreiber und die Herren Herwart, Zeitzschel, Kuhlmann und Miler ihre teilweise ansehnlichen gesanglichen Fähigkeiten aufweisen. Der Chor sang sicher und tonrein. Das ausverkaufte Haus feierte den anwesenden Komponisten mit zahlreichen Hervorrufen, denen auch Herr Kapellmeister Malata, mit Lorbeer geschmückt, Folge leisten musste.

Dr. Georg Kaiser.

Dessau.

Der Opernspielplan umfasste im Monat Dezember Mozarts „Bastien und Bastienne“, Bizets „Carmen“, Gounods „Margarethe“, neueinstudiert Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung“ und D'Alberts „Tiefland“. Als Erstaufführung erschien am ersten Weihnachtstag Puccinis „Madame Butterfly“ in prächtigster, äusserer Ausstattung und trefflicher Rollenbesetzung. Für die Titelpartie war die Dresdener Kammersängerin Minnie Nast gewonnen worden. Rein äusserlich schon durch die Zierlichkeit ihres Körperbaus wie durch ihre muntere Beweglichkeit für die Darstellung der kleinen japanischen Geisha hervorragend prädestiniert, offenbarte sie im Singen und Spielen hochentwickelte Kunst in wundervollem Feinschliff. Aus unscheinbar kleinen Anfängen entwickelte sich eine künstlerische Gesamtleistung, die in stetiger Steigerung am Schlusse des Werkes zu der bezwingenden Gewalt tragischer Grösse anwuchs. Neben der Gastin bewährten sich unsere einheimischen Darsteller auf das beste. In erster Linie Herr Nietan als Linkerton, dann Herr Ullmann (Sharpless), Frau Herking (Fuzuki) usw. Künstlerisch Hochbedeutsames vermittelte das Orchester, aus dem Herr Hofkapellmeister Mikorey, der zielsichere, temperamentvolle Leiter der gesamten Aufführung, den exotischen Duft der Butterfly-Musik emporsteigen und den Reichtum der Orchesterfarben in voller Schönheit und Leuchtkraft sich entfalten liess. Wundervoll gab sich die äussere Ausstattung. Hans Frahms (München) neue Dekorationen, das japanische Haus bei Nagasaki mit Terrasse und Garten und dem Ausblick auf den Hafen und das Meer, sowie das Innere des Butterfly-Hauses, durch dessen geöffnete Pforten die schimmernde Blütenpracht der japanischen Flora hereinleuchtete, wirkten ebenso stimmungsvoll wie die prächtigen echten Kostüme aus dem Japanhause von Seelig & Co. in Hannover.

Ernst Hamann.

Graz.

Geraume Zeit ist seit meinem letzten Berichte an die „Neue Zeitschrift für Musik“ verstrichen, und ich muss daher noch auf einige Ereignisse der verflossenen Spielzeit zurückgreifen, um die Leser über die wichtigsten musikalischen Geschehnisse in unserem Stadttheater auf dem laufenden zu erhalten. Der heimische Komponist Wilhelm Kienzl, dessen jüngste Oper überall mit Spannung erwartet wird, hatte sein erstes Bühnenwerk, die Märchendichtung „Urvasi“ einer gründlichen Umarbeitung unterzogen, und dem Grazer Theater zur Neuaufführung vorgelegt. Das Werk hat bekanntlich 1886 in Dresden eine ziemlich erfolgreiche Uraufführung erlebt. „Urvasi“ trägt die Schwächen und Vorzüge einer Jugendarbeit an sich: Überschwang, Breite, aber auch Farbenpracht und Lebhaftigkeit. Die Neubearbeitung, die der Tondichter nunmehr vorgenommen hat, besteht vor allem in umfangreichen Kürzungen. Es handelt sich um liebevolle Korrekturen, die der reife Mann dem Jüngling machte. Die Kürzungen beziehen sich auf Stellen, die jugendlicher Überschwang diktierte, sowohl auf Streichungen einzelner wiederholter Phrasen, die oft nur ein paar Takte umfassen, als auch auf Weglassung grösserer Partien, wie das Spielen und Tanzen der Apsaren im ersten Akt. Einzelne Längen besonders im zweiten Akt, sind stehen geblieben. Das Werk war nie ein Drama, sondern eine erzählende Dichtung, und ist auch durch die Umarbeitung kein Drama geworden. Es fehlen auch heute noch Konflikte und Verwicklungen, die die handelnden Personen aus sich selbst heraus zu lösen imstande sind; und daher empfindet der Zuhörer nicht jene unmittelbare Anteilnahme, die ihn ganz in Bann zieht und rein epische Längen wie von selbst überbrückt. Die Musik ist dabei abwechslungs- und melodienreich. Das Tonmalerische im Orchester feiert ehrliche Triumphe, denn Kienzl versteht es vor allem, zu instrumentieren. Die Singstimmen sind durchaus angemessen behandelt und manche Stücke (das Duett im 2., das grosse Terzett im 3. Akt sind von mitreissender Schönheit)! Die Ausstattung des Werkes war, wie jedesmal, wenn Heinrich Hagins feine Künstlerhand die Leitung führt, von feenhafter Pracht. Die Träger der Hauptpartien Borgmann (König) Frl. Jovanovic (Urvasi) und Frl. Bengell (Tschitralekha) waren, wie Kapellmeister Rudolf Gross, ganz am Platze. Den Schluss des letzten Spieljahres machte ein grosser Gastspielzyklus, bei dem Heinrich Knote, Margarethe Preuse-Matzenauer und Sigrid Arnoldson in erster Linie rühmenswerte Anerkennung errangen.

Auch die neue Spielzeit 1910/11 stand bis jetzt sehr im Zeichen der Gastspiele. Karl Jörn, dessen Stern leider zu bleichen beginnt, gab als Siegmund (!) eine Probe von dem, was er jetzt nicht kann und als Georges Browne von dem, was er einst gekonnt hat. Gemma Bellincioni feierte dank ihrer unerreichbaren Darstellungskunst als Mimi, Santuzza, Carmen Triumphe. Wagners Werke sind an allen Bühnen Deutschlands und der ganzen Welt oft und gern gehört. Wir leiden heuer in dieser Beziehung empfindlich Mangel, da die dramatische Sängerin in keiner Weise den Anforderungen entspricht, die man an eine Wagnersängerin stellen kann. Dafür gab es einige interessante Erstaufführungen älterer und neuerer Werke. Ich nenne in erster Linie „Götz“ „Der Widerspenstigen Zähmung“, das durch einen wahrhaft idealen Petrucchio, Theo A. Werner, und ein rassiges Kätchen, Frl. Jovanovic, unter Selbergs vorzüglicher Leistung starke Anerkennung fand. Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis“ gefiel hier weniger, wenngleich die graziöse, feinsinnige Musik füglich alle Anerkennung verdient, geradeso wie die treffliche Grazer Inszenierung. Humperdincks „Hänsel und Gretel“ jedoch fand, nach langjähriger Pause, sehr grossen Beifall. Den Schluss in der Reihe der Neuheiten machte die Sensationsoper „Quo vadis?“ Über die künstlerischen Qualitäten dieses Werkes weiss ich mich vollständig einig mit den Ansichten, die anlässlich der Wiener Erstaufführung auf Seite 325 ff vorigen Jahrganges dieses Blattes ausgesprochen wurden. Ich möchte nur hinzufügen, dass die Singstimmen mit Ausnahmen der Apostelpartie möglichst unpraktisch behandelt sind und dass diese Art von Musik im allgemeinen recht wohl zu dem Textbuch, das ich den Schauermären beizählen möchte, passt. Der durchschlagende Erfolg, den das Werk errang, war also ausschliesslich ein Erfolg der äusseren Aufmachung. Heinrich Hagin hat sich als Regisseur diesmal selbst übertroffen. Die Natürlichkeit in der Bewegung der Massenszenen war glänzend. Während in Wien der Zirkusprospekt mit dem gemalten Publikum einen nicht eben günstigen Eindruck machte, war hier ein plastischer Aufbau, voll besetzt mit einer schaulustigen, trunkenen, rasend gestikulierenden Menge zu sehen, der geschickt einen Ausschnitt des Circus maximus zwischen Kaiserloge und Stadion zeigte, daher die Phantasie des Zuschauers den Raum unwillkürlich selbst ins Ungemessene vergrösserte und den wirklichen Zuschauerraum des Theaters mit dem Aufbau gleichsam in Eins verwachsen liess, sodass man wähnte, man sässe selbst mitten unter den römischen Quiriten. Nicht minder imposant

war der Brand von Rom und ein Meisterstück echt künstlerischen Farbensinnes der Stimmungszauber, der über der Villa des Petronius (5. Akt) ausgebreitet war. Hagin, der Schöpfer und Anreger des Ganzen, wurde lebhaft gefeiert. Nicht minder Kapellmeister Selberg, der das Werk weise gekürzt und vorzüglich einstudiert hatte. Die beste Leistung des Abends war Theo A. Werners Chilon, ein Meisterstück der Charakterisierungskunst nicht minder, als eine Leistung der Stimme. Ausgezeichnet war Jean Stern, ein junger Sänger, der mit dem Petrus seine erste grössere Partie mit vorzüglichem Gelingen in jeder Hinsicht sang. Jovanovic (Lygia), Martinovska (Poppaea), Rösner (Vinicius), Renner (Petronius), Heim (Eunike) haben ebenfalls teils vollendete, teils recht gute Leistungen geboten. Die nächste Zeit soll neben einer Reihe interessanter GastspieleErstaufführungen von Rochlitzers „Frater Carolus“, R. Strauss' „Rosenkavalier“ und die Uraufführung einer Oper von Sepp Rosegger — dem Sohne des weitbekannten Dichters Peter Rosegger — bringen, die sich „Der schwarze Doktor“ betitelt. Hagins Direktionstätigkeit läuft mit diesem Spieljahre ab. Er kündigte seinen Posten, da er nicht mehr Lust hat, die zabllosen Angriffe die man auf ihn, wie auf alle seine Vorgänger richtete, auszuhalten. Noch kein Theaterdirektor ist von Graz in Frieden weggegangen. Wir verlieren an ihm einen Regisseur, der unersetzlich bleiben wird, wenn auch an seiner Direktionsführung manches auszusetzen war, und wir verlieren mit ihm ein vorzüglich eingespieltes Ensemble von fast ausnahmslos hervorragenden Kräften. Sein Nachfolger ist Jules Grevenberg, dem als Direktor kein Ruf vorausgehen kann, weil er nie Direktor war. Es wäre nicht vornehm, schon heute gegen ihn Stimmung machen zu wollen, ehe er sagen kann: „Seht meine Taten.“ Aber der Chronist ist verpflichtet zu melden, was er an Tatsachen weiss. Herr Grevenberg scheint sich nämlich über die Anforderungen der Grazer Bühne nicht recht im klaren zu sein, denn die bisherigen Engagements, die authentisch bestätigt sind, sind Engagements von — eben flügge gewordenen Gesangschülern und von bewährten Kräften, aber — aus Kattowitz, Salzburg, Klagenfurt, Marburg a. d. Drau. Wer diese Bühnen kennt, weiss genug. Kein Wunder, dass man mit gemischten Gefühlen dem Unausbleiblichen entgegen sieht. Dr. Otto Hödel.

Osnabrück.

Mit wahrem Feuereifer gab sich die Leitung unseres neuen Stadttheaters mit Beginn der dieswinterlichen Saison der Pflege der Oper hin. Mit einer geradezu glänzenden „Lohengrin“-Aufführung begann die Spielzeit am 2. Oktober, und während des nunmehr abgelaufenen I. Quartals hat dieser Eifer in der Opernpflege nicht nachgelassen. Nachdem bereits in der vorigen Saison die beiden ersten Teile vom „Ring des Nibelungen“, „Rheingold“ und „Walküre“, recht gut zur Aufführung kamen, folgte im abgelaufenen Vierteljahre der „Siegfried“ in sehr guter Darstellung, und für das gegenwärtige Quartal steht die „Götterdämmerung“ in Aussicht, so dass unser Theater dann den ganzen „Ring“ an vier aufeinanderfolgenden Abenden aufführen kann. Wahrlich keine kleine Leistung für eine Provinzstadt mit kaum 70000 Einwohnern! Leider scheidet mit Schluss der Spielzeit unser bisheriger Heldentenor Büttner aus dem guten Ensemble, um nach Barmen zu gehen. — Besonders gute Aufführungen fanden ferner noch die Opern: „Freischütz“ „Figaros Hochzeit“ „Fra Diavolo“, „Tosca“ „Tiefland“ „Postillon“ „Hänsel und Gretel“ und „Czar und Zimmermann“. Leider ist zu konstatieren, dass die „leichtgeschürzten“ Operetten: „Försterchristel“, „Fledermaus“ u. a. vollere Häuser aufwiesen, als die Opern und klassischen Schauspiele zu erreichen vermochten.
H. Hoffmeister.

Posen.

Unser neues Stadttheater, das auf dem ehemaligen Wallgelände nach den Plänen des Professors Littmann (München) errichtet ist, wurde am 30. September mit einer Festvorstellung von Mozarts „Zauberflöte“ eröffnet. Das mit allen technischen Neuerungen versehene Theater enthält 1002 Sitzplätze, die sich auf 2 Ränge, Parkett und einen im Hintergrunde des II. Ranges amphitheatralisch aufsteigenden III. Rang verteilen. Die innere Anordnung entspricht etwa dem Weimarer Hoftheater, es ist eine kleine seitliche Hofloge mit anstossendem Salon vorhanden, ausserdem sind Vorkehrungen getroffen, den ganzen Mittelraum des I. Ranges bei einer Anwesenheit des Kaiserlichen Hofes — Posen ist jetzt Kgl. Residenzstadt — zu einer grossen Hofloge umzugestalten. Das tiefliegende Orchester ist nach dem Zuschauerraume durch einen Schalldeckel abgeschlossen, der bei Schauspielvorstellungen versenkt wird, um den Orchesterraum überbauen zu können. Die Ausstattung ist in einfachen gediegenen Formen gehalten, helle Farben geben dem Theater ein ungemein anheimelndes Aussehen. Die Baukosten für das Theater mit Restaurationsflügel und grosser Terrassenanlage haben 1830000 M. betragen, hierzu hat der Staat einen Zuschuss von 880000 M. in Aussicht gestellt. Der ganze imposante Bau ist von der Firma Heilmann & Littmann in Generalentreprise errichtet.

Das Theater ist an den bekannten Theaterdirektor Franz Gottscheid verpachtet, der verpflichtet ist einen bestimmten monatlichen Gagenetat einzuhalten und das Chorpersonal für das ganze Jahr zu engagieren. Die Spielzeit ist 8 Monate, doch ist das Theater für den Sommer 1911 mit Rücksicht auf die grosse ostdeutsche Industrieausstellung ebenfalls bereits dem Herrn Gottscheid zur Verfügung gestellt worden.

Für den Orchesterpart hat Herr Gottscheid die Posener Orchestervereinigung gewonnen, die aus den Kapellen des 5. Fussartillerie- und 47. Infant.-Regiments besteht. Die Regie führt meist der Direktor selbst, er hat dabei durch stimmungsvolle Inszenierungen bedeutende Erfolge erzielt. Die Dekorationen liefert zwar die Stadt, sie sind aber nach Angaben des Direktors hergestellt und entsprechen den modernsten Anforderungen. Besonders hervorzuheben sind die Inszenierungen der „Zauberflöte“, des „Freischütz“, der gegen alle Gewohnheiten sogar fünf volle Häuser erzielte, des „Tannhäuser“ und eine prächtige „Carmen“-Inszenierung. Als Kapellmeister fungieren Dr. Fritz Stiedry, der mit Wagnerschen Werken, „Freischütz“ und „Carmen“ sich als begabter und vornehmer Dirigent eingeführt hat und eine anerkennenswerte „Figaro“-Aufführung zustande brachte, ferner Ludwig Seitz, der mit der „Zauberflöte“ und Spielopern seine Befähigung bewies. Das Repertoire brachte ausser den bereits genannten Opern „Martha“, „Fliegender Holländer“, „Troubadour“, „Mignon“, „Cavalleria“, „Bajazzo“ und einige Operetten, die der Kapellmeister Letowsky leitete.

Die hervorstechenste Persönlichkeit aus dem zahlreichen Sängerpersonal ist die dramatische Sängerin Elisabeth Wagner, die besonders Wagners Frauengestalten glänzend verkörpert. Die ersten Wochen litten darunter, dass der Heldentenor und Heldenbariton den Ansprüchen nicht genügten, Gastspiele mussten häufig darüber hinweghelfen, bis in der Person des Rigaer Heldentenors Pacal eine vollwertige künstlerische Kraft gewonnen war und das Repertoire nun an Mannigfaltigkeit und künstlerischer Abrundung der einzelnen Aufführungen zunimmt. Inzwischen hat sich auch der sehr strebsame Heldenbariton Ormanns in sein Fach besser hineingefunden, und da man auch bei dem übrigen Personal immer der persönlichen Begabung Rechnung trägt, werden die Darbietungen von Fall zu Fall besser, nicht zum mindestens dadurch, dass Kapellmeister und Regisseur einen grossen Wert auf die Gesamtleistung in Ensemble legen. Erwähnenswert sind noch der lyrische Tenor Arensen, die dramatische Sängerin Susanna Stolz, die ein bedeutendes Material besitzt, aber in der Tongebung nicht immer befriedigt, und der seriöse Bass Emil Fischer. In der Operette dominieren Olga Lenk und Karl Gottfried. A. Huch.

Stettin.

Die rührige Direktion des Stadttheaters hat mit Beginn dieser Saison gleich eine umfassende Tätigkeit entwickelt. Begonnen wurde mit der Operette „Das Musikantenmädel“ von Jarno, in der die treffliche Darstellerin, Frau Dir. Claire Illing charakteristisch die Rosel spielte. Einen kunsternsteren Abend gab es zweimal mit Sigrid Arnoldson in „Mignon“ und in „Carmen“. Feingeschliffene Leistungen, elegantes Spiel, treffliche Stimmschulung, die allein die Leistung hochhält, denn die Stimme selbst ist „ein Schatten der Maria“. Am 25. Oktober hörten wir Puccinis „Tosca“ mit unserer trefflichen Primadonna, Frau Pfeilschneider in der Titelrolle. Gesanglich und szenisch bietet Frau Pfeilschneider eine eminente Leistung in dieser überaus schwierigen Partie. Es ist nunmehr festliegend, dass Stettin seine erste Sängerin an Hamburg wird abgeben müssen. So sehr das zu bedauern, so schwer hier ein Ersatz zu schaffen sein wird, ist Frau Pfeilschneider zu dem so günstigen Engagement nicht allein aus materiellen, sondern auch aus künstlerisch-sozialen Rücksichten nur zu beglückwünschen. Den Maler sang Färbach gut; Schenk hätte in der Scarpia-Rolle dämonischer sein können. Das Orchester bewältigte seine kolossale Aufgabe lobenswert unter Wohllebes Leitung. Die Direktion des Stadttheaters führte auch einen Mozart-Zyklus mit wechselndem Glück auf. Unsere

modernen Sänger lernen zu rasch, als dass die Stimme gehörig festsitzen könnte; sie lernen Vielerlei und zu Vieles, um überall auch den Stil sich anzueignen. Dazu gehören: Fleiss, Zeit und Musse. Als Mozart-Sänger muss man voll ausgereift sein. Die „Reichen Mädchen“ von Joh. Strauss (opus posthumum) sind herzlich schwach und waren des Ausgrabens nicht wert. Eine schöne Opernaufführung war die von „Samson und Dalila“ (Saint-Saëns). Mit Em. Voss und Ottilie Fellwock in den Hauptrollen. — In Fr. Fellwock hat das Stadttheater eine vorzügliche Altistin mit echtem Theaterblut erhalten. Im neueinstudierten „Rienzi“ haben Voss, Gunther, Fellwock, Ziekow die Hauptrollen; die Ausstattung ist bemerkenswert, die Spielleitung (Dr. Lange) intelligent.

Victor Em. von Mussa.

Strassburg i. Els.

Der vorvorige Sonntag (8. Jan.) brachte dem hiesigen Publikum zum ersten Male das mit Spannung erwartete Musikdrama „Der arme Heinrich“ von Hans Pfitzner. Ich habe mich dem von seinem persönlichen Standpunkte aus total ablehnenden Urteil Ihres Referenten gelegentlich der vorjährigen Leipziger Aufführung dieses Werkes nicht so völlig anschliessen können und in meiner sehr ausführlichen Besprechung des Musikdramas in der hiesigen „Bürger-Zeitung“ ausgeführt, dass ich die durch James Grun verfasste Umdichtung der Legende Hartmanns von der Aue dahinauslege, dass der am Aussatz leidende Ritter Heinrich nur als ein „durch Sündenschuld“ schwer Kranker hingestellt wurde, und dass dieser nicht selbst, sondern dass Dieterich, der Vasall, um Hilfe zu suchen, nach Salerno gesandt wird, und dass der Ritter im Schlussakt mit Dietrich, Hilden und Agnes dahin ziehen, woselbst Heinrich im entscheidenden Moment durch ein Wunder Kraft und Gesundheit wiedererlangt; in der szenischen Darbietung, wie sie Grun gibt, aber für einen nicht so üblen Ausweg gegenüber der krassen Leidensdarstellung der Hartmannschen Legende halte. Pfitzners Musik muss in Anbetracht des Umstandes, dass sie als das Erstlingswerk eines 23jährigen eben „fertig“ gewordenen Konservatoriumsabsolventen, der Pfitzner damals war, bereits damals mit rücksichtsloser Kühnheit eine den „späteren“ Strauss und Reger vorausnehmende Harmonik und frappierende Modulationsweise benützt, sowie eine für einen „Anfänger“ verblüffende Orchestertechnik entwickelt, zunächst als eine Talentprobe seltener Art bezeichnet werden. Als Mängel aber, die ihr jegliches Bühnenleben von Dauer unterbinden, sind ihre Einseitigkeit in der Festhaltung düsterer schmerzlicher Stimmungen, denen nirgends irgendwelche Lichtpunkte gegenüberstehen, die Unsanglichkeit und melodienlose Behandlung der Singstimmen zu bezeichnen, wofür weder die für einen so jungen Komponisten bemerkenswerte Orchesterbehandlung noch die im wesentlichen sinfonische undramatische, wenn auch meist feinsinnige Tonsprache ein genügendes Äquivalent bieten. Drei Stunden schwerlastender, bedrückender Musik, in „grau in grau“ gemalter Stimmung gehalten, das wirkt auf die Dauer lähmend und wird selbst ein gewähltes feinfühliges Musikpublikum nie für sich gewinnen, geschweige ein aus verschiedenen Elementen zusammengesetztes Theaterpublikum. Die Aufführung war vorzüglich vorbereitet; Pfitzner dirigierte und inszenierte sein Werk persönlich. Neue malerisch wirkende Dekorationen, von Professor Daubner gemalt, historisch treue Kostüme nach Angaben des Malers Leo Schnug angefertigt, erhöhten den Reiz schöner Bühnenbilder. Heinrich wurde von Theodor Wilke gesanglich und darstellerisch gut gegeben, von Manoff war als Dieterich im Gesang und in schauspielerischer Wiedergabe ganz vorzüglich, die Agnes fand in Frl. Erna Croissant eine geradezu ideale Vertreterin, deren Gesang ebenso wie ihre den kindlichen wie den ekstatischen Charakter der Rolle unfehlbar treffende Gestaltung allseitige Anerkennung erzielte. Recht gut waren auch Frl. Gärtner als Hilde und Wissiak als Arzt. Vom Text wurde (mit Ausnahme Manoffs und Wissiaks) selten etwas verstanden! Das Orchester spielte unter Pfitzner ausserordentlich tonschön und zuverlässig. Der „Premierenerfolg“, der mit vielen Lorbeerkränzen und Hervorrufen seinen äusseren Ausdruck fand, dürfte auch hier von keiner Dauer sein.

Stanisl. Schlesinger.

Stuttgart.

Vor allem hat der Chronist über den „Armen Heinrich“ zu berichten, dem unsere Bühne ein Heim bereitet hat. Es ist nicht daran zu zweifeln, dass Pfitzners Erstlingsoper nur wenige Aufführungen erleben wird, aber die Gründe hierfür sind für den Komponisten die ehrenvollsten. Das Legendenhafte, das Weltfremde, das Gemütvolle dieses auf dem Boden echt deutschen Empfindungslebens entstandenen Werkes ist nicht dazu angetan, das Bedürfnis des modernen Opernpublikums zu befriedigen, das nach ganz anderer Kost verlangt, entweder nach Unterhaltung oder nach Sensationellem, Nervenaufpeitschendem. Daher ist zu fürchten, dass den zwei Aufführungen nicht mehr viele Wiederholungen folgen werden, was jeder bedauern wird, der die Schönheiten bei Pfitzners Drama zu würdigen weiss. Die Erstaufführung hatte Schillings geleitet, bei der Wiederholung nahm der Komponist im zweiten Akt selbst den Taktstock in die Hand. Gerhäuser sorgte für stimmungsvolle Bilder, Frl. Croissant sang gastierend das opferfreudige Mägdlein, Frau Brügelmann und Hermann Weil gaben das Elternpaar der kindlichen Heldin, den kranken Ritter sang Karl Erb. — Als weiteres Ereignis ist noch die Wiederaufnahme des „Barbiers von Sevilla“ zu nennen, der in der Herlacherschen Bearbeitung und den Originalrezitativen mit der Löwenfeldschen im Geiste des Rokoko gehaltenen oder ihm wenigstens stilistisch verwandten Inszenierung gegeben wird. (Dirigent: Hofkapellm. Band). Fehlte auch der überlegene, feine Witz einigen Hauptdarstellern, so war es doch ein vorzüglicher Abend, der jedem Zuhörer in angenehmer Erinnerung bleiben wird.

Alexander Eisenmann.

Weimar.

Das Hoftheater eröffnete die Saison mit wohlgelungenen Aufführungen von „Mignon“ und „Waffenschmied“. Damit wurde den neu gewonnenen Mitgliedern Gelegenheit geboten, sich vorteilhaft einzuführen. Frl. Musil verfügt über eine sympathische Koloraturstimme, die nur in den unteren Lagen matt klingt und in der Höhe manchmal zu scharf gebildet ist. Herrn Bergmanns Bariton ist nasal dunkel und etwas unbiegsam; der Künstler singt aber routiniert und vornehm. Herr Stauffert bewährt sich als tüchtiger Spieltenor, für grössere Partien dürfte seine Stimme freilich zu flach sein. — Die Aufführung des „Hans Heiling“ (Strathmann in der Titelrolle) hinterliess, bis auf szenische Mängel, einen günstigen Eindruck. — In „Hoffmanns Erzählungen“ hatte man namentlich den Prolog durch Kürzungen reichlich unklar gemacht; es ist anderseits so manches eingefügt worden im Laufe der Zeit, dass Offenbachs glänzende Gaben wenigstens unangetastet bleiben sollten. Frl. Musil versagte als Antonia, sang aber als Puppe, bis auf willkürlich geänderte Koloraturen, sehr hübsch. — Ausgezeichnet verlief „Der Barbier von Sevilla“. Dass man Herrn Gmür, trotz stimmlicher Ermattung, den bedeutendsten, vielleicht einzigen Künstler unseres Instituts nennen muss, bewies sein Bartolo aufs neue. Dagegen fiel mir wieder auf, dass Herrn Haberls schöner Tenorstimme doch die letzte Ausbildung mangelt. Die Rezitative von Mahler wirkten langweilig. — Als Fidelio und Brünnhilde gastierte Franziska Kessler aus Dresden auf Engagement. Sie verfügt über eine stattliche Erscheinung, ihr Sopran ist in der Mittellage kräftig, wird aber nach der Höhe zu flach und unausgeglichen. Ich glaube nicht, dass sie, als Anfängerin, für das wichtige Fach ausreichen wird. — Wagner beherrscht den Spielplan wieder ausgiebig. „Rienzi“ wurde neu einstudiert, man hatte aber manche sinnlose Striche für gut befunden. So fehlte der beziehungsreiche Schluss der Pantomime, der sie erst verständlich macht. Es ist nötig, dass Rienzi die Königswürde ausschlägt; auch sollte die Leiche des Colonna gebracht werden, um Adrianos Wandlung zu motivieren. Die Regie hätte bei diesem auf Äusserlichkeiten berechneten, nur noch historisch geniessbaren Werke viel glänzendere Bilder schaffen müssen. Herrn Zellers Tenor klang wieder ziemlich ermüdet; Frl. Uckos Mittellage war zu matt. — Dass der „Bajazzo“ und die „Sizilianische Bauernehre“ noch Beifall ernteten, beweist die Wahrheit von Goethes Ausspruch, dass es lange dauern wird, bis die Deutschen aufhören Barbaren zu sein. Für Frl. Gjertsen kann ich mich noch immer nicht erwärmen. — Schliesslich möge noch das Gastspiel der Maria Labia als Marta in d'Alberts „Tiefland“ erwähnt werden. Sch—g.

Konzerte.

Berlin.

Das sechste Philharmonische Konzert unter Arthur Nikischs Leitung fand am 16. Januar in der Philharmonie statt. Eingeleitet mit der Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit“ brachte der Abend weiterhin an rein orchestralen Darbietungen

Frederic Delius' englische Rhapsodie „Brigg fair" und Berlioz' „Harald-Sinfonie". Das Deliussche Werk wurde hier zum ersten Male gehört; ein stimmungsvolles Stück, — in Anlehnung an ein altenglisches Volkslied soll die Musik die wechselnden Stimmungen eines Jünglings schildern, „der an einem herrlichen Sommermorgen durch Feld und Wald zur Kirchweih geht. Liebesgedanken, Sehnsucht, Freude an dem schönen Sommertag ziehen durch seine Gedanken, wie er so dahinwandert, bis er endlich das Glockengeläute der Kirchweih hört" —, fein in der Arbeit (freie Variationenform), sehr geschickt instrumentiert. Die idyllische Einleitung, die erste Variationenreihe und der träumerisch poetische Schluss des Werkes spannten die Aufmerksamkeit am stärksten. Als Solisten des Abends waren die Herren Sergei Kussewitzky (Kontrabass) und Henri Casadesus (Viola d'amore) mit dem Vortrag des A dur-Konzerts für Kontrabass (nach dem 1774 in Salzburg komponierten Fagott-Konzert B dur bearbeitet von Kussewitzky) von Mozart und der reizvollen Sinfonie concertante D dur für Viola d'amore, Kontrabass und Orchester von Bernardo Lorenziti (1764—1813) beteiligt.

Das Waldemar Meyer-Quartett spielte an seinem vierten Kammermusikabend in der Singakademie das selten gehörte d moll-Quartett von Hugo Wolf, dessen wundervollem Andante und scherzoartigem dritten Satz eine besonders schöne Ausführung zuteil ward. Das d moll-Trio von Mendelssohn — mit Herrn Severin Eisenberger als trefflichen Vertreter des Klavierparts — und C. Saint-Saëns' bekanntes Trompeten-Septett vervollständigten das gediegene Programm.

Der russische Geiger Johannes Nalbandian, dessen Konzert mit dem Philharmonischen Orchester ich am folgenden Abend besuchte, hat gute Technik und tragfähigen Ton. Leider trübte er den Eindruck seiner Leistungen durch vielfach unreine Intonation. Er spielte das a moll-Konzert (No. V op. 37) von Vieuxtemps, Bruchs „Schottische Fantasie" und kleinere Werke von C. Cui und J. Wihtol, bei deren Wiedergabe ihn das von Herrn Dr. Kunwald sicher geleitete Philharmonische Orchester bestens unterstützte.

Im Blüthnersaal gab tags darauf die Sängerin Elfriede Goethe erfreuliche Proben natürlicher Begabung und erworbenen Könnens. Die Stimme, ein umfänglicher, klanglich ausgiebiger Sopran, ist schön, der Klangcharakter besonders in den höheren Lagen und im piano sehr sympathisch. Mit aller Deutlichkeit sprach Frl. Goethe den Text und befleissigte sich einer möglichst sauberen Intonation, wie schliesslich der Vortrag Intelligenz und warmes Mitempfinden erkennen liess. Mit Kompositionen von Schubert (Das Rosenband, Der Einsame, Des Fischers Liebesglück) und Brahms (Liebestreu, An die Nachtigall) machte die Konzertgeberin einen durchaus sympathischen Eindruck.

Die Pianistin Frl. Eleanor Spencer, die in einem im Beethovensaal mit dem Philharmonischen Orchester gegebenen Konzert auftrat, spielte die Klavierkonzerte in c moll von Beethoven und a moll von Schumann und Chopins Andante und Polonaise Es dur (instrumentiert von X. Scharwenka). Sie besitzt eine behende, glatte Technik; ihr Ton muss freilich noch modulationsfähiger und der Ausdruck wesentlich wärmer werden. Ihr Spiel klingt vorerst noch mehr erlernt, wohl erzogen als erlebt.

Eine gewaltige Aufgabe hat sich Henri Marteau gestellt. Mit Unterstützung des Blüthner-Orchesters unter Leitung von Hofkapellmeister Prof. Rich. Sahla beabsichtigt der ausgezeichnete Künstler an sechs Abenden 18 Violinkonzerte der klassischen und modernen Literatur vorzutragen. In dem Programm ist Bach mit zwei Konzerten (E dur und a moll), Mozart mit fünf (D dur No. 2, G dur No. 3, D dur No. 4, B dur No. 1 und A dur No. 5), ferner Brahms, Th. Dubois (D dur), Sinding (A dur No. 1), J. Dalcroze (c moll op. 50), Dvořák, Lauber (D moll), Bruch (g moll No. 1), F. Gernsheim (D dur op. 42), Mendelssohn, Leander Schlegel (h moll) und Beethoven vertreten. Am ersten Abend (Blüthner-Saal — 17. Jan.) spielte der Künstler die Konzerte in E dur von Bach, D dur No. 2 von Mozart und das Brahmssche, drei Werke, in denen seine ausserordentliche Virtuosität und seine hohe musikalische Intelligenz in vollem Masse zur Geltung kommen konnten. Den besten Eindruck erzielte der Künstler mit der Wiedergabe des köstlichen Mozartschen Werkes; das Andante namentlich gab so recht Veranlassung, sich an der Innigkeit und Reinheit des Tones, wie an dem echt Mozartschen Geiste, welcher die Darstellung durchwehte, zu erfreuen. Der Künstler wurde sehr gefeiert. Das Blüthner-Orchester begleitete unter Herrn Prof. Sahlas sicherer Führung sehr aufmerksam und anschmiegsam.

Der dritte (letzte) Kammermusik-Abend der Kammermusik-Vereinigung der Kgl. Kapelle brachte als Neuheit neben Mozarts Es dur-Trio für Klavier, Klarinette und Viola und Beethovens Septett eine Serenade (Nonett für zwei Violinen, Viola, Cello, Bass, Flöte, Oboe, Fagott und Horn von Ernst Naumann, ein Werk, das durch seine Frische sehr für sich einnahm. Es ist viersätzig, in allen Sätzen knapp und übersichtlich geformt, gefällig in der Erfindung, flüssig im Tonsatz. Mit Geschick und Geschmack sind die instrumentalen Mittel verwertet. Als besonders fein gearbeitet und auch dem musikalischen Gehalt nach wertvoll stellten sich namentlich die Mittelsätze „Andante con moto" (Romanze) und „Menuetto" dar. Die Wiedergabe war infolge sorgfältiger Vorbereitung ausgezeichnet; bei den Zuhörern weckte das liebeswürdige Werk lebhaften Beifall.

Adolf Schultze.

Helene Staegemann-Sigwart gab am 13. Januar im Blüthnersaal den ersten ihrer drei populären Liederabende. Das Programm umfasste deutsche, skandinavische und französische Volkslieder, die sie vollendet, mit dem ihr eigenen Charme wiedergab. Das zahlreiche Publikum spendete der Künstlerin, namentlich nach den hinreissend vorgetragenen heiteren Liedern, lebhaften Beifall. Am Klavier wurde sie von Dr. Botho Sigwart verständnisvoll und gewandt begleitet.

Marianne Geyer sang am 15. Januar im Klindworth-Scharwenka-Saal Lieder zur Laute. Sie hatte ein abwechslungsreiches Programm aufgestellt. Ihre Art des Vortrags ist gewinnend und sehr charakteristisch. Ganz reizend gelangen ihr zwei französische Lieder und zwei „Niggersongs". Ausser Volksliedern sang sie auch noch Lauten-Lieder von Paul Ertel, Carl Henze und Marianne Geyer, alle mit ausgesprochenem Erfolge.

Die Pianistin Erna Klein spielte am nächsten Abend unter Mitwirkung von Irma Saenger-Sethe (Violine) Sonaten von Beethoven op. 30 No. 3 und Grieg op. 45. Das Zusammenspiel der beiden Künstlerinnen war erfreulich, da es namentlich nach der Seite des Musikalischen hin eingehend und liebevoll durchgearbeitet war. Erna Klein verfügt über eine leichtfliessende Technik und einen nuancenreichen Anschlag. Sie spielte ausser der h moll-Rhapsodie von Brahms eine überraschend melodiöse „Abaresque" von Debussy und drei stimmungsvolle Klavierstücke, Nocturne op. 16, Abendstimmung op. 107 und Phantasiestück op. 97 von Ph. Scharwenka.

Einen ungetrübten Genuss gewährte der Liederabend von Agnes Fridrichowicz (Singakademie — 17. Jan.). Das sympathische, reiche Organ der Sängerin ist in allen Lagen gut ausgeglichen. Für ihren erlesenen Geschmack spricht die Wahl vierer Lieder von P. Cornelius, welche sie mit einer Hingabe sang, die einen tiefen Eindruck auf die Hörer machte. Mit gleicher Vollendung gab sie Lieder von Brahms, Wolf und R. Strauss wieder. Von Brahms sang sie u. a. zwei Lieder mit Bratsche, „Geistliches Wiegenlied" und „Gestillte Sehnsucht". Den Bratschenpart spielte F. Rückwart sehr klangvoll. Die Begleitung lag in den bewährten Händen von C. V. Bos.

Walter Dahms.

Die Reise von Triest nach Berlin ist lang. Die ausgezeichneten Leistungen aber, die das Triester Quartett am 13. Januar im Choralion-Saal bot, rechtfertigen es, dass die Vereinigung sich zu den vielen schon bekannten gesellt. Durch ihre frische, temperamentvolle Art, ihr fein ausgearbeitetes Zusammenspiel und ihr verständnisvolles Erfassen klassischer und moderner Musik bereiteten sie den leider nicht sehr zahlreich erschienenen Zuhörern einen ungetrübten Genuss.

Beethovens Es dur-Quartett op. 127 war, trotzdem es ihrer Wesensart wohl nicht so sehr entgegenkommen mag, doch eine höchst anerkennenswerte Leistung. So recht in ihrem Element waren die Künstler in dem F dur-Quartett von Dvořák.

Die Literatur für Violoncello ist leider recht begrenzt. Das Konzert von Romberg, dessen ersten Satz Henry Bramsen am 18. Januar im Bechstein-Saal auf sein Programm gesetzt hatte, gehört in seiner herzlich flachen und faden Art eigentlich heute nicht mehr in den Konzertsaal. Herr Bramsen spielte es im übrigen sehr virtuos, manchmal vielleicht etwas zu wuchtig. In der darauffolgenden E dur-Sonate von Valentini bot der Konzertgeber mit Herrn Bake am Flügel eine rhythmisch und musikalisch vortreffliche Leistung. Ausgezeichnet brachten dann Herr Bramsen und Herr Thornberg, Konzertmeister vom Philharmonischen Orchester, die Passacaglia von Händel-Halvorsen zu Gehör.

Siegfried Eberhardt.

Leipzig.

13. Gewandhaus-Konzert (19. Januar). (C. M. v. Weber, Ouvertüre zum „Freischütz“; A. Corelli, Concerto grosso No. 8, gmoll, für 2 konzertiende Violinen und Cello mit Streichorchester und Orgel; Fr. Liszt, „Les Préludes“, sinfonische Dichtung; L. v. Beethoven, Violinkonzert op. 61, Ddur; Robert Schumann, Ouvertüre, Scherzo und Finale. Solisten: Eugène Ysaye, Hugo Hamann, Max Kiesling, Prof. Karl Straube.) Ysaye der vornehme Geiger, erinnert in Bezug auf seine Gestalt und Haltung lebhaft an August Wilhelmj, auch die Lebendigkeit und der frische Zug in seinem Spiel, war jenem grossen Geiger eigen. Der Künstler dirigierte die Einleitung des Corelli-Konzertes selbst, die Solopartien begleitete alsdann das stark-besetzte Streichorchester ohne Direktion, hierunter litt vor allem das Zusammenspiel sehr, und man sah, dass bei diesem so wertvollen und polyphoniereichen Werke, wobei doch auch dem Solisten in keiner Weise die Freiheit genommen werden darf, die waltende Hand des umsichtigen Dirigenten sehr notwendig ist. Die solistische Wiedergabe dieses ungemein klangschönen und gediegenen Werkes, war in jeder Beziehung rühmenswert und verhalf dem Künstler zu grossem Erfolge. Wahrhaft entzückend spielte er auch das Beethoven-Konzert, vermöge seiner ganz hervorragenden Technik meisterte er die schwierigsten Partien mit grösster Leichtigkeit, und wenn er den II. Satz auch nicht mit dem grossen, warmen Ton eines Joachim spielte, besitzt er doch ohne jeden Zweifel grössere technische Sicherheit und wird in dieser Beziehung seinem berühmten Lehrer Vieuxtemps kaum nachstehen. Ganz vorzüglich war auch die Orchesterbegleitung zu dem Violin-Konzert, die oft recht heiklen Einsätze der Bläser kamen sehr sicher und sauber heraus. Auch die Werke von Liszt und Schumann wurden vom Orchester unter der belebenden Führung von Prof. Nikisch in tadelloser Weise wiedergegeben.

Oscar Köhler.

An der Spitze des 6. Philharmonischen Konzerts (2. Januar — Albertballe) stand Händels Concerto grosso Cdur in der Mottlschen Bearbeitung, in seiner ruhigen, erhabenen Grösse von dem Orchester unter Leitung von Prof. Hans Winderstein vortrefflich zum Vortrag gebracht. Besonders sind noch die Solostimmen, beide gleich gut in ihrer Führung, hervorzuheben. Beethovens „Fünfte“ erfuhr eine ebensolche liebevolle Herausarbeitung in ihren einzelnen Teilen. Als drittes Orchesterwerk wurde Edv. Griegs Lyrische Suite aus op. 54 gespendet, die ihrer ganzen Farbenpracht und herben nordischen Klangschönheit vor unseren Ohren vorüberzog. Auch die letztgenannten beiden Orchesterwerke waren von Prof. Winderstein mit Sorgfalt einstudiert und wiedergegeben. Solistin des Abends war Frau Margarethe Preuse-Matzenauer, eine der bedeutendsten der jetzt lebenden Bühnensängerinnen. Mit ihren grossartigen Stimmitteln, ihrer wundervollen Gestaltungskunst erweckt sie die Gesänge zum vollsten Leben. Ihr bestes gab sie unstreitig in der Adriano-Arie aus „Rienzi“, die kaum hinreissender vorgetragen werden dürfte. Doch auch die Sextus-Arie aus Mozarts „Titus“ brachte sie zu hervorragender Wiedergabe. Am wenigsten wollten mir die Brahmsschen Lieder gefallen, denen der poetische Zauber fehlte. Brahms verträgt keinen heroischen Vortrag.

Das Ševčik-Quartett veranstaltete am 8. Januar im Kaufhaus seinen 3. Kammermusikabend unter Mitwirkung von Gertrude Steuer und Theodore Byard. Den Anfang bildete eine Novität für uns, Jean Sibelius' Streichquartett dmoll op. 56 „Voces intimae“. Das Werk besteht aus 5 Sätzen, von denen m. E. der erste am wenigsten zu sagen hat. Er macht den Eindruck, als ob sich der Komponist hier erst noch darauf besinnt, was er schreiben soll, auch die beiden letzten Sätze sind recht gedankenarm. Bleiben der 2. und 3. Satz, in die Sibelius sein ganzes Denken und Fühlen hineinlegte, und worin er die ganze rauhe Naturfrischheit seines Volkes zum Ausdruck brachte. Trotzdem wollte sich auch bei mir keine vox intima bemerkbar machen. Die Wiedergabe war eine ganz ausgezeichnete. Weniger sagte mir der Vortrag von Schumanns sonst selten gehörtem, aber in letzter Zeit merkwürdigerweise die Konzertsäle durcheilenden Klavierquintett op. 44 zu, dieser konnte lebhafter, feuriger sein. Gertrude Steuer zeigte sich in ihrem Klavierpart als eine Künstlerin von guter Technik und musikalischem Verständnis. Theodore Byard trug Lieder von Schumann, Tschaikowsky und Grieg von H. Erich J. Wolff am „Feurich“ vorzüglich begleitet, — der Künstler ist meiner Ansicht nach einer unserer besten Konzertbegleiter — mit viel Wärme, viel Gestaltungskunst, aber keinem grossen Ton vor.

Der 3. Kammermusikabend der „Böhmen“ litt an einer unglaublichen Länge des Programms. Das war denn doch etwas zuviel des Guten, an einem Abend zwei Quartette, ein Quintett und acht Gesänge vorzusetzen. Auch hier hörten wir Schumanns Klavierquintett, mit Bruno Hinze-Reinhold als Partner am Klavier, ferner Haydns Kaiserquartett op. 76 No. 3 und Beethovens Quartett op. 135. Es ist kaum nötig, über die Interpretation der Werke durch die „Böhmen“ noch ein Wort zu verlieren, wir müssten hundertmal Gesagtes wiederholen, sie war einfach ideal schön. Ein kleines Künstlerfest! Dr. Ludwig Wüllner erfreute seine recht zahlreich erschienenen Anhänger in Gesängen Schuberts und Brahms' durch seine ausgezeichnete Gestaltungskunst, seinen beseelten, ein Miterleben in sich einschliessenden Vortrag. Man vergisst bei derartigen Leistungen gern den Mangel an Stimmitteln. Sein Partner Edwin Fischer zeigte wenig Gewandtheit im Begleiten.

Am 17. Januar gab die Pianistin Paula Koenig unter Assistenz ihres Lehrers Prof. Carl Friedberg mit dem Winderstein-Orchester ein Konzert im Städt. Kaufhaus. Sie spielte Chopins emoll-Konzert op. 11 und César Francks Variations symphoniques. Die Dame zeigte sich als eine Pianistin von gediegener musikalischer Bildung, vortrefflicher Technik und feinem rhythmischen Empfinden. Wenn auch in dem Chopinschen Konzerte manches nicht glücken wollte, so ist dies wohl einer kleinen, im Anfang bestehenden Nervosität zuzuschreiben, desto tadelloser gelangen nachher die Franckschen Variationen. Prof. Friedberg, der sich schon vorher mit dem Orchester als ein recht tüchtiger Führer erwiesen hatte, brachte auch noch eine Neuheit zur Uraufführung mit: „Tanzfantasien“ des in Freiburg lebenden, geschätzten Komponisten Julius Weismann. Geschickt erfunden sitzt ihnen überall der Schalk im Nacken; sie sind reizvoll instrumentiert, nur durch viele Wiederholungen etwas zu langatmig. Ich würde sie lieber „Tanz-Aphorismen“ genannt haben. Die Wiedergabe durch das Orchester war eine sehr gute.

Nach ihrem recht erfolgreichen ersten Konzert im Oktober vorigen Jahres kehrte Edith von Voigtländer zu einem 2. Konzert am 18. Januar ins Kaufhaus zurück, musste aber diesmal vor einem schmählich leeren Saale spielen. Die Kunst einer Voigtländer verdiente dies wahrlich nicht, jedenfalls wirkte es sichtlich deprimierend auf ihr Spiel ein. Sie trug Bruchs gmoll-Konzert op. 26, Regers Violinsonate Adur op. 42 No. 2 und kleinere Sachen von Beethoven, Tor Aulin und Sarasate vor. Über ihr Spiel kann ich nur eben das wie beim ersten Konzert wiederholen. Ich schrieb damals: „sie verstand durch ihre fabelhafte Technik, ihr weiches, beseeltes und ausdrucksvolles Spiel alle Herzen im Sturm zu erobern“. Herrn Fritz Fuhrmeister habe ich schon besser begleiten hören.

Ein Schüler von Prof. Julius Klengel, Bogumil Sykora aus Prag, führte sich am 20. Januar im Kaufhaus recht vorteilhaft ein. Im Anfang litt sein Spiel allerdings noch sichtlich unter einer gewissen Befangenheit, bald aber, je mehr er sich eingespielt hatte, erfreute er durch seinen beseelten, weichen Ton und eine gut entwickelte, wenn auch noch nicht ganz schlackenlose Technik. Die höheren Töne liessen nur noch manchmal zu wünschen übrig. Seine eigene Komposition op. 1 Variationen Ddur erwiesen sich als ein reines Virtuosenstück, das anscheinend das Leben der Vogelwelt in Wiese, Flur und Feld veranschaulichen sollte. Wir möchten dem jungen Künstler den wohlgemeinten Rat geben, dieses Gebiet nicht weiter zu bebauen. Eine Romanze op. 2 erweckte schon grössere Hoffnungen. Ausserdem spielte er noch von seinem Lehrer Wiegenlied op. 26, Scherzo op. 6, amoll-Variationen op. 19 und mit ihm zusammen dessen emoll-Konzert für zwei Violoncelli aus dem Manuskript, eine formvollendete, melodienreiche Komposition. Herr Max Wünsche war ein recht aufmerksamer Begleiter.

Mit der 3. Trio-Matinee (22. Jan. — Kaufhaus) schloss Fritz von Bose seinen dieswinterlichen Zyklus. Er brachte Brahms' Sonate für Pianoforte und Violine Adur op. 100, Reineckes Trio für Klavier, Oboe und Horn amoll op. 188 und Schumanns Faschingsschwank. Letzterer war im allgemeinen zwar klar herausgearbeitet, wurde aber zu kräftig angepackt, seine Wiedergabe hätte etwas poetischer sein können. Die Sonate von Brahms hingegen, in der Frl. von Pászthory den Violinpart übernommen hatte, hätte eine noch klarere Herausarbeitung vertragen. Reineckes selten gehörtes, melodienreiches Trio gelangte mit den Herren Gleissberg und Rudolph zum Vortrag, doch trat trotz der tadellosen Wiedergabe die Oboe auf Kosten des Klaviers zu sehr zurück.

L. Frankenstein.

Die Sängerin Elisabeth Gutzmann und der Pianist Georg Zscherneck, gaben am 20. Januar ein Konzert im Feurichsaale. Herr Zscherneck liess auch diesmal wieder den soliden

und gutgebildeten Pianisten erkennen. Dass ihm noch manches fehlt, um hohen Ansprüchen zu genügen, wird er selbst empfinden. Vor allem vermisste man noch ein tieferes Eindringen in die musikalischen Aufgaben, auch in technischer Hinsicht war nicht alles in Ordnung, aber bei seinem hübschen Talent und musikalischem Geschick, wird es ihm möglich sein, höhere Ziele zu erreichen. Das Programm enthielt Fantasie und Fuge in amoll von W. Fr. Bach-Stradal, ein frisch konzipiertes, wohlklingendes Charakterstück „La Cascade“ von Walter Niemann, ferner zwei modern geprägte Stücke — Intermezzo und Ballade — von Herm. Barge und die fmoll-Fantasie von Chopin. Die Sängerin Frl. Gutzmann litt augenscheinlich unter grosser Befangenheit, die Stimme wollte nicht recht herauskommen und man hatte den Eindruck, dass sie ihre Lieder intra privatos pa ietes am besten singt. Einiges in ihren Vorträgen gelang ihr ja recht gut, man bemerkte hie und da auch, dass ihre Stimme weiche und reine Töne besitzt; in der Arie aus „Josua“ von Händel, zeigte sich sogar recht hübsch entwickelte Koloratur; aber eine wirklich gute Sängerin muss künstlerisch auch anders ausgestattet sein. Herr A. Nestler begleitete am Klavier mit gutem Geschick.

Oscar Köhler.

7. Philharmonisches Konzert (16. Januar — Alberthalle). Die Hauptneuheit des Abends, eine Sinfonie in Gdur von Ewald Strässer, op. 22, hatte man mit Recht in Anbetracht ihrer komplizierten Faktur an den Anfang des Programmes gestellt. Der in Cöln lebende Tondichter erscheint hier als der absolute Musiker, welchen fern von allen dichterischen oder begrifflichen Einflüssen das musikalische Erlebnis einzig und allein in seinem Schaffen zu bestimmen scheint. Die Form ist klar und meidet jeden Abweg, die Melodik innig und ungesucht, voll eines liebenswürdigen, schwärmerischen Lebens, kontrapunktische Künste sind mit jener selbstverständlichen Leichtigkeit eingestreut, welche den abgeklärten Geist des echten Musikers verrät, eine gewisse Verwandtschaft mit Brahms fällt eher angenehm als störend auf, nichts klingt gewaltsam oder unausgereift, eine geschmackvolle Instrumentation verteilt sachkundig Licht und Schatten. Dennoch wollte man dieser unzweifelhaften Vorzüge nicht recht froh werden. Alle erfreulichen Eindrücke vermochten einen Mangel nicht zu beheben: den Mangel einer wirklich zwingenden, hinreissenden Erfindung. Der Kopf blieb kühl, das Gemüt erlebte nicht jene Momente, wo das rein ästhetische Gefallen, von Dionysos entzündet, sich seiner Unzulänglichkeit bewusst wird und jenem allein die Herrschaft überlässt. Der formvollendete erste Satz vermittelte bei weitem den stärksten Eindruck. In den Mittelsätzen überwiegt die Arbeit, während das Finale einen recht unbehaglichen Schwung entfaltet. Die Interpretation unter Prof. Winderstein's Leitung war vortrefflich. Jedenfalls dürfte das freundlich aufgenommene Werk überall regem Interesse begegnen.

Das Spiel des spanischen Geigers Joan de Manèn liess jene akademische Luft dem gefühlvollen Wehen einer ausgesprochen lyrischen Natur weichen. Der Genuss, den nur erste Künstler seiner Art gewähren, ist so subtil, dass man sich fürchtet, ihn kühl zu analysieren, er gewährt dieses gewisse ‚Je ne sais quoi‘, welches uns über unser Ich hinaushebt und Persönlichkeit, Ton, Melodie, uns selbst in eins zusammenfliessen lässt. Allerdings galt dies nur für das Bruchsche Konzert, nicht für die artistischen Spielereien, mit welchen der Künstler das Publikum flattierte.

Das Programm verzeichnete ferner die bekannte geistreiche und dankbare Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel von Paul Scheinpflug und zum Beschluss als Neuheit einen Militärmarsch „Pomp and circonstance“ für grosses Orchester von Edward Elgar. Wäre jede Steigerung durch Anhäufung von einfachsten Rhythmen und lärmenden Effekten gewährleistet, so müsste man jenem Werke unbedingt den Preis zuerkennen.

Jene Abende, welche ganz einem Komponisten gewidmet sind, besitzen einen eigenen Reiz. Nichts ist angenehmer, als sich völlig dem Einflusse einer grossen Persönlichkeit hingeben zu können, und hierin weder durch innere noch äussere Umstände gestört zu werden. Die Kirche ist der rechte Ort, in dem sich diese Harmonie zu entfalten vermag, Bach die Individualität, diese in erhabener Weise zu erwecken. Das erste Konzert des Weimarer Organisten Arno Landmann (20. Januar — Thomaskirche) zeigte eine geschickte Auswahl Bachscher Orgelwerke, ein Unterfangen, dessen Gelingen meist nur grossen Künstlern zuteil wird. Doppelt erschwert wird dieses noch durch ein fremdes Instrument, dessen Kenntnis allein schon eine komplizierte Kunst darstellt. Berücksichtigt man diese Punkte, so muss man gestehen, dass sich der noch jugendliche Konzertgeber recht gut mit seiner Aufgabe abgefunden hat. Eine beträchtliche Technik vereinigte sich mit Geschmack und Stilbewusstsein zu oft ganz vortrefflichen Eindrücken. Die Interpretation von tieferen Orgelwerken hat zweierlei zu bieten: vorerst muss der Grundriss des Werkes klar herausgearbeitet werden, die grossen Linienzüge und Konturen sollen plastisch und charakteristisch hervortreten. Auf diese Weise wird gewissermassen die erste Konzeption des Tondichters reproduziert. Hierzu tritt als zweites die Feilung und sorgfältige Behandlung des Details, individuelle Einfälle können in das Ganze harmonisch verwoben werden und das Interesse immer neu beleben, den feingebildeten Geist des Künstlers in tausend Lichtern spielend wiedergeben. In den Darbietungen des Konzertgebers überwogen bei weiten die grossen Linien, während die Kleinarbeit oft zurückstehen musste. So kam es, dass die intimen Werte der Orgelchoräle und Choralvorspiele zu kurz angebunden erschienen, nicht hinreichend ausklingen konnten, während die grossen Werke und namentlich die Fugen stärker einwirkten. Doch ist auch trotz dieser Einschränkung die gebotene Leistung recht achtunggebietend zu nennen. Ein umfassendes Urteil wird sich erst nach den modernen Werken des zweiten Abends ermöglichen lassen.

Susanne Dessoir veranstaltete am 21. Januar im Kaufhaus einen populären Liederabend. Über ihre Kunst ist an dieser Stelle schon oft berichtet worden. Ihre Hauptfähigkeit besteht in dem sicheren Instinkt, mit dem sie die jeweilige Stimmung mit den rechten Mitteln am rechten Orte zu skizzieren weiss. Auch diesmal sang sie vor allem Volks- und Kinderlieder. Am Eingange stand eine Reihe von schottischen und wallisischen Volksweisen in der bekannten Bearbeitung von Beethoven, solche aus Schweden recht geschickt bearbeitet von Emil Krause mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncello. Die Herren Prof. Julius Klengel und Prof. Dr. Paul Klengel vereinigten sich mit Bruno Hinze-Reinhold am Flügel zu einem begleitenden Trio von ganz ausgezeichneter Wirkung. Es war erfreulich zu sehen, wie unmittelbar die dem natürlichen warmen Volksempfinden entstammenden Weisen auf das Gemüt einer begeisterten Zuhörerschar einwirkten, wie sorglos und freudig sich diese dem so garnicht komplizierten und doch immer künstlerischen Genusse hingab, ein Zeichen, dass diese Art Kunst selbst in den breitesten Massen stets dankbare Anerkennung finden wird.

Eine ausgeprägte Persönlichkeit, die manchmal die Gefahr zur Manier zu werden nicht umgeht, pflegt allgemein als eine vorzügliche Eigenschaft erster Künstler bezeichnet zu werden. Vereinigen sich diese auf dem Gebiete der Kammermusik zu gemeinsamer Ausübung, so liegt der Schluss nahe, dass leicht die künstlerischen Darbietungen unter einer störenden Unruhe, unter einem Aufeinanderstossen entgegengesetzter Auffassungen leiden, dass auf diese Weise der Geist des Kunstwerkes ein ganz anderer wird, ein anderer meist zu seinem Schaden. Bei einer musikalischen Vereinigung, wie sie die Herren Pugno und Ysaye (4. Gewandhaus-Kammermusik — 22. Jan.) gewähren, schwindet diese Besorgnis ohne weiteres, sie scheint zur Bestätigung jener Regel eine Ausnahme idealster Art geschaffen zu haben. Hier ist der Vorwurf schlecht am Platze, sie habe zu viel Intellekt, um Herz zu haben, gleich jenem häufigeren, dass das Herz den Intellekt überwiege, welcher meist die Tonkunst und ihre Geschmacklosigkeiten angeht. Eine edlere Art, eine Bachsche Figur zu interpretieren, wie Herr Ysaye, eine grössere Fähigkeit, den Flügel wahrhaft „cantabel“ zu behandeln, als jene Herrn Pugnos lässt sich kaum erdenken. Störte bei dieser Komposition vielleicht noch ein leiser, ins Elegante hinüberspielender romanischer Einschlag, so erhob sich der Vortrag der beiden Herren im Verein mit Herrn Prof. Julius Klengel im Bdur-Trio, endlich in der cmoll-Sonate von Beethoven zu wahrhaft imponierender Höhe. Hier stimmte derart eins in das andere, dass man unwillkürlich, die Ausführenden vergessend, nur die Empfindung eines Wesens, der grossen Persönlichkeit Beethovens hatte. Bei solcher Einwirkung auf technische Fragen einzugehen, hiesse den Geist der Tonkunst verletzen, sie kommt doch nur zustande, wenn die irdische Schwere vollkommen überwunden ist. Eines nun möge erwähnt werden: jene meisterhafte Art, mit der es Herr Pugno verstand, den starren Klavierton so zu schattieren, dass er sich ebenbürtig neben den Klang der Streichinstrumente stellte und jenen störenden Gegensatz überwand, den das Klavier meist in der Kammermusik hervorruft. Dass Kunst von Können stammt, dass sie aber auch tiefstes Wissen ist, wurde an jenem Abend wieder einmal eindringlichst dargelegt.

Dr. Guido Bagier.

Noten am Rande.

* Unser **Londoner K-Korrespondent** schreibt: Noch um eine Nuance mehr wie London, ist New-York empfänglich für moderne Kakophonien. Zur Illustration des modernsten kakophonischen Fortschrittes in New-York, erzählt Victor Herbert, der geniale Operettenkomponist Amerikas, das folgende Histörchen: Bei einem Ohrenspezialisten meldet sich ein Patient. „Gehen Sie doch in ein Konzert oder in die Oper, wo recht lärmende Musik gemacht wird, und trachten Sie in der nächsten Nähe der Trombons und des Schlagwerkes zu sitzen. Ich habe vielen Patienten mit fast incurablen Fällen geholfen und sehe nicht ein, warum Ihnen nicht auch geholfen werden könnte". — Der Patient acceptiert gerührt des Spezialisten Kurmethode und ladet ihn ein, mit ihm zusammen zu gehen. Die beiden Männer sitzen ruhig neben einander. Da, nach ungefähr einer halben Stunde als der Orchesterlärm am lautesten wurde, neigte sich der Patient dem Ohre des Doktors mit grosser Vehemenz zu, indem er hineinrief: „Doktor, o Doktor ich kann hören"! Allein der Doktor nahm hiervon nicht die geringste Notiz. „Doktor Sie haben mich gerettet", wiederholte der glückstrahlende Patient, „Ich kann ganz gut hören"! doch der Doktor sass kalt und interesselos da. Er ist plötzlich taub geworden.

* Die Direktionskrisis am Hamburger Stadt-Theater hat nun ihr Ende gefunden: die Stadt-Theater-Gesellschaft hat zum Leiter des Hamburger Stadt-Theaters vom Herbst 1912 ab Herrn Dr. Hans Loewenfeld, bisher „Leiter der Leipziger Oper mit den Funktionen eines Oberregisseurs" gewählt. Herr Dr. Loewenfeld hat die Wahl angenommen und befindet sich bereits in Hamburg, um die ersten dienstlichen Angelegenheiten seiner neuen Tätigkeit zu ordnen. Der Ausgang der ganzen Theateraktion hat freilich weder überraschen noch enttäuschen können. Der Fall war längst nicht mehr Systemfrage, sondern Personalfrage geworden, nachdem feststand, dass zu einer durchgreifenden Hilfsaktion, die ein neues, Hamburgs würdiges Opernhaus, ein nach künstlerischen Grundsätzen geleitetes Bildungsinstitut, dessen Herr die Kunst nicht als milchende Kuh zu behandeln genötigt ist, wenig oder gar keine Neigung vorhanden war. Die schliessliche Lösung dieser Personalfrage, die, wie man mit ziemlicher Sicherheit voraussagen kann, nichts Wesentliches und nichts Entscheidendes an den bestehenden Verhältnissen ändern wird, da eben der neue Pächter, der in den unveränderten Bachurschen Vertrag eintritt, mit denselben Schwierigkeiten der zu hohen Pachtsumme, der ungenügenden Subvention und vor allem mit den mehr als fatalen Mängeln des veralteten, annährend unbrauchbaren Bühnenhauses zu kämpfen haben wird — auch die Lösung dieser Personalfrage hat keine sonderliche Überraschung gebracht.

Für Herrn Dr. Loewenfeld sprach sehr viel: gute Empfehlungen, sehr ansehnliche künstlerische Antezedenzien und eine genaue Kenntnis der lokalen Verhältnisse von Jugend an. Dr. Hans Loewenfeld ist, was ihn überdies für den Posten besonders geeignet erscheinen lässt, Mann der Oper, und zwar hat er sowohl Praxis als Opernregisseur, wie tiefere Einsicht in die Funktionen eines Opernkapellmeisters. Vor Jahren gehörte Dr. Loewenfeld als Kapellmeister-Volontär der Hamburger Oper an. In dieser Tätigkeit kam er natürlich nur wenig mit der Öffentlichkeit in Berührung, aber für seinen künstlerischen Entwicklungsgang waren diese Jahre, die ihn mit dem vertraut machten, was zur musikalischen Fundamentierung eines Opernhauses gehört, sicherlich sehr wertvoll. Namentlich ist anzunehmen, dass die Mitglieder des Chors und des Orchesters, deren aufreibende Tätigkeit Herr Dr. Loewenfeld nicht nur als Direktor, sondern auch als Kollege beurteilen kann, in ihm auch einen Förderer ihrer wirtschaftlichen Interessen haben werden. Von Hamburg kam Herr Dr. Loewenfeld im Jahre 1902 als Oberregisseur der Oper nach Magdeburg, 1905 als Nachfolger Harlachers als Oberregisseur an die Stuttgarter Hofoper. In diesen Stellungen bewährte er sich als produktiv schaffender Leiter der Szene, als Künstler von umfassender Bildung und vielseitigem Interesse so sehr, dass ihn Direktor Volkner in Leipzig, als er seinen Oberregisseur Wymétal an Wien abgeben musste, 1908 als Leiter der Oper zu sich berief. Auch in Leipzig hat sich, bei grösseren Machtbefugnissen und im grösseren Wirkungskreis, Dr. Loewenfeld Verdienste erworben, die seinem Namen einen guten Klang in der Theaterwelt eingetragen haben. Insbesondere rühmt man alles das, was er zur Pflege der Spieloper in Leipzig getan hat. Das Produktive seines Wesens ist auch bei dieser Gelegenheit mehrfach dabei zum Durchbruch gekommen, indem Dr. Loewenfeld Meisterwerke der französischen Spieloper, u. a. „Die weisse Dame", „Der schwarze Domino", in Neubearbeitungen herausbrachte, denen man Geschmack und Feinsinn nachrühmt. In Paris hat Dr. Loewenfeld seinerzeit mit Richard Strauss die „Salome" inszeniert. Als Komponist ist Herr Dr. Loewenfeld vor einigen Jahren mit einem Ballett: „Susanne im Bade", hervorgetreten.

Inzwischen hat sich Dr. Loewenfeld entschlossen auch die Leitung des Altonaer Stadttheaters zu übernehmen.

(Hamburger Fremdenblatt.)

* Dr. Friedrich Cowen, einer der vornehmsten englischen Komponisten und Dirigenten, erzählt folgende Episode aus seinen jungen Jahren. Ich reiste als pianistischer Wunderknabe mit dem damals berühmten Bassisten Signor Foli. Zu jener Zeit empfand ich meine höchste Freude in der Vollführung eines Scherzes. Da, — es war in Edinburg — bemerkte ich in einem Schaufenster einen grossen Zettel, auf dem da stand: „Ein junger Bursche wird gesucht, der hauptsächlich Geschäftswege zur Zufriedenheit machen kann". „Dieser Zettel hat seine Wirksamkeit auf mich nicht verfehlt. Ich ging nach Hause und suchte meine abgebrauchteste Reisetoilette hervor, lud Signor Foli ein, meinen Vater zu spielen, und ging nun schnurstraks in den Spezereiladen. Nachdem „mein Vater" mir das denkbar beste mündliche Zeugnis ausstellte, wurde ich noch gefragt, ob ich auch grosse Schaufenster tadellos reinigen könne, was ich natürlich sofort mit freudigem Kopfschütteln bejahte. Nur noch einige minder wichtige Fragen wurden gestellt, und endlich wurde ich mit 2 shillings and six pence per Woche engagiert und hätte nächsten Morgen um 7 Uhr erscheinen sollen. Am Abend desselben Tages spielte ich das Mendelssohn-Konzert in gmoll mit Begleitung des Schottischen Orchesters. Nach dem ersten Satze war der Applaus so stürmisch, dass ich mich von meinem Sitze erheben musste, um für die Ovation zu danken. Da, zu meiner grössten Überraschung, bemerkte ich einen Mann der mich ganz kolossal anstarrte. Es war mein Spezereiwarenhändler"!

* Wie weit man noch in den kleinern Städten Russlands auf musikalischem Gebiete zurück ist, beweist folgende Begebenheit, die ein junger Violinvirtuose jüngsthin erzählte: Das russische Spektakelsteuer-Gesetz, macht es jedem Konzertunternehmer zur Pflicht, das Programm behufs Gutheissung oder Zensurierung der Präfektur einzusenden. Unser Programm wurde natürlich auch ordnungsgemäss eingeschickt, und es stand unter andern Kompositionen auch die „Kreutzer-Sonate" darauf. Das Programm wird unserem Impresario retourniert und unter der „Kreutzer-Sonate" die Worte: „Tolstoy verboten" mit blauem Stift vermerkt. Natürlich spielten wir dennoch die Kreutzer-Sonate, da wir anzunehmen berechtigt waren, dass sich der „kleine Irrtum" inzwischen aufklären wird. Doch kam es anders. Unser Impresario wird zur Polizei zitiert. „Wie haben Sie so unverschämt sein können, mein Verbot derart zu missachten!" „Um Vergebung, aber unsere Kreutzer-Sonate ist von Beethoven". „Jeder Mensch kennt Tolstoy, aber wer kennt denn Ihren Beethoven hier?" der Polizei-Kommissar telegraphierte sofort an den Minister Stolypin den Fall, der nun eine ebenso beruhigende wie aufklärende Antwort gab. Von unserem edlen Polizei-Kommissar hörten wir seitdem nichts mehr.

* Gluck-Anekdoten erzählt anlässlich der in Bologna erfolgten Aufführung einer Gluckschen Oper die Zeitung „Il Resto del Carlino": Als der Ritter Gluck im Jahre 1763 von Wien nach Bologna kam, um der ersten Aufführung seiner Oper „Clelias Triumph" beizuwohnen, liess er sich von dem Violinisten Karl Ditters von Dittersdorf begleiten. Dittersdorf, der später durch seine komische Oper „Doktor und Apotheker" berühmt geworden ist, war damals erst 22 Jahre alt und noch ziemlich unbekannt. Es erregte daher nicht geringe Verwunderung, als man ihn ersuchte, in der Paulskirche zu Bologna ein Konzert zu geben, zu einer Zeit, in welcher in der durch und durch musikalischen Hochschulstadt zwei weltberühmte italienische Geiger, Spagnoletti aus Cremona und Luchini aus Mailand, durch ihr Spiel alles zur Begeisterung hinrissen. Kurz vor dem Konzert hatte Gluck zufällig die Unterhaltung zweier Musikkenner mit angehört: beide hatten dem jungen Dittersdorf ein glänzendes Fiasko prophezeit. Als dann das Konzert stattfand, stellte sich Gluck in der Kirche dicht neben die beiden kunstverständigen Herren und konnte aus ihren Gesprächen entnehmen, dass sie aus dem Staunen über die Leistungen des deutschen Geigenkünstlers gar nicht herauskamen. „Man sollte es gar nicht für möglich halten", sagte der eine von ihnen, „dass eine deutsche Schildkröte so vollendet spielen kann." Hier mischte sich Gluck ins Gespräch. „Entschuldigen Sie, meine Herren", sagte er, „auch ich bin eine deutsche Schildkröte. Trotzdem habe ich die Ehre, für die

Wiedereröffnung Ihres Theaters die neue Oper zu schreiben." Übrigens fiel die Oper mit Pauken und Trompeten durch und Gluck war darüber so aufgebracht, dass er rasch die 900 Scudi Tantiemen, die ihm versprochen worden waren, einzog und Bologna verliess.

* In Heft 2 des VII. Bandes der von Dr. W. Bode herausgegebenen „Stunden mit Goethe" findet sich ein wertvoller Beitrag aus der Feder des Herausgebers über „Goethes Tonsetzer vor 100 Jahren". In eingehender Weise berichtet Bode darin über die Beziehungen Goethes zu seinen zeitgenössigen Komponisten, insbesondere fesseln die Abschnitte über Beethoven und Schubert.

* Der bedeutende französische Komiker Edmond Got veröffentlicht im soeben erschienenen 2. Bande seiner Memoiren folgende Auslassung über die erste „Tannhäuser" Aufführung in der Pariser Grossen Oper im Jahre 1861: „Gestern war in der Oper ein recht dummer Skandal; unter dem Vorwande, dass die Metternich und die Kaiserin die Sache beschützt haben, wurde der „Tannhäuser" in ungastlicher Weise ausgepfiffen. Ich liebe Richard Wagner, einen plumpen Pedanten, nicht besonders, den ich manchmal in Gesellschaft der Murger, Champfleury, Courbet usw. in einem finsteren Restaurant der Jakobstrasse getroffen habe, und ich begreife schwer seine Wiedergeburt des Orchesters. Aber er ist ein ganz bedeutender Mann; ich verabscheue die Beleidigungen seiner Gedankenarbeit, und das Pfeifen ist auf alle Fälle eine dümmere Musik als die seinige".

Kreuz und Quer.

Berlin. Anlässlich seines 80. Geburtstages erhielt Albert Niemann vom Kaiser den Kronenorden 2. Klasse.

— Prof. Felix Schmidt, der bewährte Führer des Lehrergesangvereins, ist zum Vorsteher der Gesangsklassen der königl. Hochschule für Musik ernannt worden. Bisher hatte Professor Adolf Schultze das Amt inne.

— Der Königl. Musikdirektor Prof. Franz Wagner in Grunewald, dessen neuestes Werk „Kinderweihnacht" am 3. Weihnachtsfeiertag im Beethovensaal unter starkem Beifall zur Erstaufführung gelangte, erhielt vom König von Schweden den Wasaorden.

— „Das Moselgretchen", eine komische Oper in 3 Akten, hat Max Burkhardt, der Komponist des „König Drosselbart", soeben beendet. Das Libretto stammt von Walter Bloem. Die Oper spielt in der Biedermeierzeit in einem kleinen Örtchen an der Mosel und behandelt in humorvoller Weise eine Liebes- und Weinpansch-Geschichte, die mit einer Doppelheirat schliesst. Der Komponist unterhandelt bereits mit einem Hoftheater und einer grossen westdeutschen Bühne, doch steht noch nicht fest, wann und wo die Uraufführung stattfinden wird.

— Die Vorführung eines noch ungedruckten Werkes von Felix Mendelssohn-Bartholdy wird für das Kubelik-Konzert am 27. Januar unter Leitung des Herrn Albert Randegger angekündigt. Es handelt sich um das orchestrale Arrangement des Scherzos gmoll aus dem Oktett op. 20, das einen Teil der ungedruckten Sinfonie bildet, deren Originalmanuskript Mendelssohn im Jahre 1829 der Londoner Philharmonie gewidmet hatte. Das Druckrecht hat vor kurzem die Firma Novello & Cie. in London mit allen Rechten erworben.

— Als in der letzten Generalprobe zum Sinfonieabend der Königlichen Kapelle im Königlichen Opernhause mehrere Besucher vor dem letzten Satz von Haydns XII. Sinfonie das Theater in störender Weise verliessen, wandte sich Richard Strauss an das Publikum und sagte, *dass hierdurch eine grosse Rücksichtslosigkeit begangen werde, und es auf die drei Minuten doch nicht ankäme.* Stürmischer Beifall folgte diesem speech. — Auch wir können hierzu nur *Bravo!* rufen, denn leider ist es in Leipzig in Konzert und Theater ebenso. *Jeder fürchtet seine Garderobe zu spät zu erhalten. Auf den geniessenden Mitmenschen nimmt man nie Rücksicht.*

— Das Russische Trio der Frau Maurina Press und der beiden Brüder Press, das kürzlich in einem Hofkonzert in Gera spielte, wurde vom regierenden Erbprinzen Reuss j. L. durch drei goldene Medaillen für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

— Der Gesangspädagoge Adolf Philipsohn ist als Lehrer an die Königl. akademische Hochschule für Musik berufen worden.

Berlin. Anlässlich des Ordensfestes erhielten Professor Ernst von Dohnányi und Prof. Ed. Taubert den Roten Aderorden 4. Klasse, Professor Franz Schulz, Lehrer an der Hochschule für Musik, den Kronenorden 3. Klasse.

Bonn. Der Verein Beethovenhaus will vom 8. — 30. April eine Reihe von Festen mit einem Orchester von 100 Mann und einem Chor von 400 Personen unter Leitung von Henri Viotta, Willem Kes und Siegmund von Hausegger veranstalten. Zur Aufführung sollen Beethovens 9 Sinfonien, die 5 Klavierkonzerte, das Violinkonzert, sämtliche Trios, Quartette, die „Missa solemnis" und „Fidelio" gelangen.

Braunschweig. Zum Intendanten des Hoftheaters wurde der frühere Coburger Intendant von Frankenberg und Ludwigsdorf berufen, der sich durch das Buch „Die geistigen Grundlagen der Theaterkunst" in jüngster Zeit weiteren Kreisen bekannt gemacht hat.

— Das Abschiedsgesuch des Operndirektors Hans Frederigk wurde vom Herzog-Regenten nicht genehmigt.

Budapest. Wie verlautet, steht der Kapellmeister der Wiener Hofoper Bruno Walter in vertraulichen Verhandlungen mit der Budapester Königlichen Oper wegen Übernahme der dort freiwerdenden Kapellmeisterstelle.

Coburg. Im Hoftheater fand die erste Aufführung der Oper „Lobetanz" von Thuille unter der musikalischen Leitung des Hofkapellmeisters Lorenz statt.

Cöln. Im „Tageblatt" findet sich ein sehr warm geschriebener, eingehender Artikel über unseren geschätzten Mitarbeiter Fritz Fleck als Komponisten.

— Herr von Othegraven, der erste Vorsitzende des Rheinischen Sängerbundes, hat wegen hohen Alters den Vorsitz niedergelegt.

— Der Verein für Festspiele veranstaltet auch im Juni d. J. im Opernhaus eine Reihe von Opernaufführungen und zwar werden folgende Werke zur Aufführung gelangen: „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg", „Carmen", „Der Rosenkavalier", „Die Fledermaus". „Carmen" wird vom Ensemble des Théâtre de la Monnaie (Brüssel) vorgeführt werden, „Die Fledermaus" von einem Wiener Ensemble, zu dem auch Girardi als Frosch gehören wird. Die Regie der Strauss'schen Operette hat Direktor Rainer Simons (Wien) übernommen, dirigiert wird sie von Kapellmeister v. Zemlinsky (Wien). Als Dirigenten sind ausserdem verpflichet die Herren Lohse (Cöln), Mottl (München), Schilligs (Stuttgart). Eine Aufführung seines „Rosenkavaliers" wird voraussichtlich Richard Strauss selbst leiten.

Dresden. Der frühere zweite Kapellmeister des herzoglichen Hoftheaters in Altenburg, Theodor Blumer, der dem Verbande des Hoftheaters vier Jahre lang bis Ende der Spielzeit angehörte, hat seine neue Vaudeville-Oper „Der Fünfuhrtee" dem Grafen von Seebach und Musikdirektor Geheimrat von Schuch vorgespielt. Das höchst melodiöse und prickelnde Werk hat eine derart günstige Aufnahme erfahren, dass die Generaldirektion es zur Uraufführung für das Königliche Theater angenommen hat.

Essen. Der Konzertsänger Ernst Everts sprang in einer Aufführung der „Jahreszeiten" unter Witte im letzten Augenblick für Prof. Messchaërt ein und hatte grossen Frfolg.

Halle. Humperdinks „Königskinder" erzielten im Stadttheater in Anwesenheit des Komponisten einen unbestrittenen Erfolg.

Hamburg. Der Tonkünstler-Verein veröffentlicht seinen 43. Jahresbericht. Danach bestand der Verein aus 3 Ehren-, 217 ordentlichen und 20 ausserordentlichen Mitgliedern. Es fanden 13 Vereinsabende statt.

— Anstelle des nach Leipzig berufenen Hofkonzertmeisters Gustav Havemann ist Jan Gesterkamp, der bisherige Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, zum Konzertmeister des Vereins Hamburgischer Musikfreunde erwählt worden. Der Verein hat nun im ganzen 3 Konzertmeister: Heinrich Bandler, Jan Gesterkamp und Karl Grötsch.

Hamilton (Canada). Im Opernhaus brach während eines orientalischen Tanzes die Klinge eines Schwertes, das ein Sänger schwang, flog ins Parkett und durchbohrte einem Zuschauer den Kopf. Eine Panik wurde nur dadurch verhütet, dass das Orchester weiterspielte.

Hannover. Am 24. Januar erfolgte die örtliche Erstaufführung von Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis".

Heidelberg. Am 13. ds. feierte Frl. Elise Ritzhaupt, die Tochter des in den dreissiger und vierziger Jahren in Heidelberg tätig gewesenen ersten Bürgermeisters, ihren 90. Geburtstag. Frl. Ritzhaupt erfreut sich einer erstaunlichen Geistesfrische und verfügt über interessante Erinnerungen aus Heidelbergs Vergangenheit, sowie besonders auch aus Robert Schumanns Leben. Schumann wohnte als Student von Michaelis 1829 bis Michaelis 1830 bei den Eltern der Dame und hat vielfach den Klavierunterricht der jungen Elise Ritzhaupt überwacht. Die betagte Dame ist auch eine Augenzeugin des denkwürdigen Besuches der Jenny Lind in Heidelberg. Ein Bruder Elises, der in Karlsruhe verstorbene Geh. Regierungsrat Dr. Ritzhaupt, war mit Schumann eng befreundet.

Herne. Mit einem recht erfolgreichen a cappella-Konzert führte sich der neue Chor der Konzertgesellschaft in seinem 2. Abonnementskonzert sehr vorteilhaft ein. Prof. Willy Rehberg wirkte in diesem Konzert mit.

Jena. Im 4. akademischen Konzert gelangte Karl Hasses Serenade für Streichorchester op. 5 unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Karlsbad. Die Statthalterei in Prag erteilte dem Syndikus des Karlsbader Festspielunternehmens Rechtsanwalt Dr. Stettner und Herrn Norbert Salter in Berlin die Vorkonzession für den Bau und Betrieb des Kaiser-Franz-Joseph-Festspielhauses. Für die künstlerische Leitung ist Felix Weingartner in Aussicht genommen.

Leipzig. Am 30. Januar findet eine Aufführung von „Quo vadis?“ von Nowowiejski im Beisein der Komponisten seitens des philharmonischen Chores unter Leitung von Richard Hagel statt. Das Werk gelangt noch in dieser Saison auch in Innsbruck, Görlitz, Glatz, Stralsund, Pirmasens, Bremerhaven, Kreuzburg und Bamberg zur Aufführung.

— Vor wenigen Tagen starb die einzige Tochter Otto Schelpers die ehemalige Sängerin Frl. Else Schelper, die in Bremen, Coblenz, Stralsund, Zittau, Detmold und Berlin (Lortzingtheater) tätig war.

Lüdenscheid. Felix Woyrschs Chorballade „Da lachte Schön-Sigrid“ wird Ende Februar durch den Städtischen Gesangverein (Musikdirektor Louwerse) zur Erstaufführung kommen.

Mailand. Cimarosas Oper „Die heimliche Ehe“, die seit vierzig Jahren aus dem Programm des Scalatheaters verschwunden war, hatte bei ihrer Wiederaufführung in diesem Theater einen grossen Erfolg. Die spanische Sängerin Bor und der österreichische Bassist Ludikar, den Dresdnern von der Hofoper bekannt, wurden mit anderen Sängern und Sängerinnen wiederholt durch stürmischen Beifall ausgezeichnet.

— „Foscarina“ ist der Titel eines neuen Bühnenwerks von Leoncavallo, eines Mitteldings zwischen Operette und komischer Oper, an dem der Künstler augenblicklich arbeitet. Die Heldin des Stückes, dessen Text die Herren Nessi und Machi verfasst haben, ist eine schöne Sängerin des Teatro Fenice in Venedig, wo sich auch die Handlung abspielt.

— Bisher war Italien von der nördlich der Alpen so gern geübten Unsittlichkeitsschnüffelei, wie sie Ludwig Thoma in seinem Lustspiel „Moral“ geisselt, so ziemlich verschont geblieben. Erst in letzter Zeit ist auch hierzulande die aus den glücklichen Zeiten der Renaissance ererbte, frei-naive Anschauung in sittlichen Dingen zurückgedrängt worden, indem sich zwei Vereinigungen gebildet haben: Die Gesellschaft für die öffentliche Sittlichkeit und der Bund der Familienväter, die es sich zur Aufgabe gestellt haben, die Unsittlichkeit, wo immer sie anzutreffen wäre, zu verfolgen und der Moral zum Siege zu verhelfen. Die Tätigkeit dieser beiden Vereinigungen scheint sich bisher in beschaulicher Stille abgespielt zu haben, wenigstens hatte man nicht ein einziges Mal ihr Hervortreten in die Öffentlichkeit bemerkt. Das neue Ballett „Kleopatra“, das seit einigen Tagen im Scala-Theater aufgeführt wird, hat die italienischen Sittlichkeitskämpfer und Familienväter aus ihrer Ruhe aufgestört und sie zu einem geharnischten Protest gegen die Verderbtheit auf der Bühne entflammt. In dem genannten Ballett verliebt sich nämlich Ägyptens Königin in den jugendlichen Bogenschützen Amun so leidenschaftlich, dass sie ihn in ihr Zelt zu einem Schäferstündchen einlädt. Nachdem er das Liebesglück genossen hat, lässt ihm die grausam-wollüstige Frau den Giftbecher reichen, und Amun stirbt zu ihren Füssen. Diese Szene musste nun infolge obrigkeitlichen Befehls geändert werden. Kleopatra und Amun dürfen das Zelt nicht mehr betreten, sondern sich nur *coram publico* küssen und kosen, während das Gefolge der Königin wild-bacchantische Tänze aufführt. So ist also die Moral wieder einmal gerettet worden. (Cölnische Zeitung.)

Mannheim. Frau Fanny Kothe, die Gattin des bekannten Münchner Lautensängers Robert Kothe, ist am 8. d. M. in einem von der Stadtverwaltung veranstalteten Volkskonzerte zum ersten Male als Violoncellistin und Viola-di-Gamba-Spielerin mit glücklichem Gelingen vor die Öffentlichkeit getreten. Besonderes Interesse erregten die von dem Künstlerpaar gemeinsam vorgetragenen alten Gesänge für Singstimme, Viola di Gamba und Laute und die von dem Freiburger Komponisten Julius Weismann für diese Besetzung komponierten Lieder nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn“.

— Der Cellovirtuose Fritz Philipp wirkte vor kurzem sehr erfolgreich in einem Konzerte des „Sängerkreis“ mit. Auch in Saarbrücken verstand er durch sein beseeltes Spiel zu fesseln.

München. Prof. Willy Wirk wurde von der Generalintendanz lebenslänglich für die Hofbühne verpflichtet. Er ist einer der besten deutschen Opernregisseure.

New York. Bonci will eine National Opera Company unter seiner Leitung gründen, die nur im Osten Amerikas Vorstellungen geben soll.

— Es sind keine kleinen Summen, die von den Millionären für die Metropolitan-Oper geopfert werden, damit die Oper „the biggest in the world“ sei. Seit Conrieds Regime, also in den letzten sieben Jahren, ist für Dekorationen und Kostüme eine Million Dollars ausgegeben worden. Mehr als 21 Opern wurden in vollständig neuer Ausstattung gegeben. Die Ausgaben für Neueinstudierungen beliefen sich im vorigen Jahre auf 200000 Dollars. Die Kostüme für die deutschen, französischen und italienischen Opern werden in der Regel in den betreffenden Ländern angefertigt. Die Spielzeit dauert sieben Wochen. Man hat berechnet, dass die Vorausgaben wöchentlich 10000 Dollars übersteigen, ehe noch ein Ton gesungen worden ist. In der letzten Zeit ist das Orchester verdoppelt worden, es besteht jetzt aus 160 Mann, während der Chor auf 185 Sänger gebracht worden ist. Die fabelhaften Gagen der Solisten sind bekannt; so z. B. erhält Caruso für jeden Abend 2000 Dollars. Die vornehmsten Sopransängerinnen, wie Emmy Destinn, die Fernstad, Geraldine Farrar und Johanna Tauscher-Gadski bekommen 7000 Dollars die Woche. Das ganze Wochenbudget für die Solisten beträgt 40000 Dollars. Die Totalausgaben für ein Opernspiel der Metropolitan-Company belaufen sich wöchentlich im Durchschnitt auf nicht weniger als 80000 Dollars. Diesen Ausgaben steht eine Einnahme von 10000 Dollars für jedes volle Haus oder 60000 Dollars die Woche gegenüber. Doch halten sich die Einnahmen nicht immer auf dieser Höhe, so dass die Spielzeit gewöhnlich mit einem Defizit abschliesst.

Paris. Die berühmte Sängerin Nellie Melba ist infolge einer Erkältung erkrankt. Die Ärzte halten eine mehrmonatliche Schonzeit für notwendig.

— Die Grosse Oper will in diesem Jahre noch „Die Meistersinger“, „Gwendoline“, „Siberia“ von Giordano, „Le Cobzar“ von Ferrari, „Déjanire“ von Saint-Saëns, Massenets „Cid“ und im Juni dreimal den „Ring“; im Jahre 1912 „Fervaal“ von Vincent d'Indy, je eine Oper von Salvayre und Massenet, „Pénélope“ von Fauré, „Scemo“ von Bachelet, und Lucien Lamberts Ballett „Roussalka“ herausbringen.

— Die 10 ersten Vorstellungen von Strauss „Salome“ im vorigen Jahre erzielten die noch nie dagewesene Einnahmeziffer von 224829 Franken, d. h. für die Vorstellung ungefähr 22500 Franken.

Pilsen. Im deutschen Theater gelangte die Oper „Der Halling“ von Anton Eberhardt (Frankfurt a. M.) unter grossem Erfolg zur Uraufführung. Das Textbuch von dem verstorbenen Schriftsteller Dr. Gustav Weinberg, behandelt ein Liebesdrama aus der nordischen Vorzeit.

Prag. Die 90jährige Schwester Smetanas, des Komponisten der „Verkauften Braut“, lebt in äusserst dürftigen Verhältnissen. Ihre jährlichen Einkünfte belaufen sich auf kaum 300 Kronen. Ein Aufruf fordert daher zur Unterstützung der greisen Schwester des grossen verstorbenen Tonkünstlers auf, um sie von den drückenden Sorgen des Alters zu befreien.

— Als Nachfolger des verstorbenen Angelo Neumann wurde vom Landesausschuss der Chefredakteur des Prager Tageblattes, Heinrich Teweles, mit der zeitweiligen Leitung des Deutschen Landestheater betraut. Die Führung des Theaters erfolgt vorerst zugunsten der Erben Neumanns.

Rotterdam. In den hier stattfindenden Maifestspielen werden „Die Meistersinger von Nürnberg“ „Die Walküre“, „Don Juan“, „Die Hochzeit des Figaro“, „Fidelio“ und „Hans Heiling“ zur Aufführung gelangen. Die Vorstellungen sollen von Wilhelm Kes und Dr. Schreiber geleitet werden.

Strassburg. Hans Pfitzner wurde von der philosophischen Fakultät der Universität zum Ehrendoktor ernannt.

Stuttgart. Am 8. Januar feierte das Kgl. Konservatorium für Musik die Einweihung seines neuen Anstaltsgebäudes am Urbansplatze No. 2. Das altehrwürdige, 1493 erbaute Haus in der Langestrasse, das dem Konservatorium fünfzig Jahre lang Unterkunft gewährt hatte, wird nun städtischen Kanzleien seine Zimmer öffnen. Das neue Gebäude, ursprünglich ein vornehmes Privathaus, enthält in drei Stockwerken 36 Zimmer, die freie Lage, die ganze innere Ausstattung, machen das Kgl. Konservatorium, das jetzt in nächster Nähe des im kommenden Jahre zu eröffnenden Opern- und Schauspielhauses, sowie der Akademie der bildenden Künste sich erhebt, zu einem der schönsten Schulgebäude Deutschlands. Im Herbst wird der Konzertsaal mit Orgel fertiggestellt sein, mit dessen Umbau baldigst begonnen wird. Der Eröffnungsfeier wohnten die Königin von Württemberg, Mitglieder des kgl. Hofes, sowie zahlreiche hervorragende Persönlichkeiten aus der Künstlerwelt bei. E.

Weimar. Im Anschluss an die in voriger Nummer veröffentlichte Absicht, das Eisenacher Wagner-Museum zur Umgestaltung des Liszt-Museums zu einem Deutschen Tonsetzer-Museum anzukaufen, veröffentlicht die „Frankfurter Zeitung“ folgende Zuschrift von Dr. Rudolf Götze, dem Geschäftsführer des ehemaligen Komitees zum Ankauf des Oesterleinschen Richard Wagner-Museums. Herr Götze erklärt:

„I. Das Oesterleinsche Richard Wagner-Museum, damals in Wien, ist nicht von der Stadt Eisenach käuflich erworben worden, sondern von dem genannten Komitee, und zwar für 85000 Mark. Die Sammlungen des Komitees haben insgesamt über 91000 Mark ergeben, von denen über 6000 Mark als Spesen verwendet wurden.

II. Die Stadtgemeinde Eisenach hat zu dieser Summe nur 3000 Mark beigetragen.

III. Das Museum ist der Stadt Eisenach in der 5. Generalversammlung des Komitees am 17. März 1895 zum Eigentum überwiesen worden, nachdem die bei weitem überwiegende Mehrheit der Tausendmark-Spender hierfür gestimmt hatte.

IV. Die Stadt Eisenach hat sich dagegen zu folgendem verpflichtet:

1. Zur Unveräusserlichkeit der Sammlungen für alle Zeiten.
2. Zur Verwaltung derselben in geeigneten Räumlichkeiten sowie zu ihrer Fortführung.
3. Zur Zugänglichmachung der Sammlungen für die Öffentlichkeit.
4. Zur Einrichtung des Museums für Studienzwecke.

Hiernach ist ein Verkauf des Richard Wagner-Museums überhaupt ausgeschlossen. Soll das Richard Wagner-Museum mit dem Liszt-Museum in Weimar vereinigt werden, so kann dies unter gewissen Vorbehalten geschehen. Keinesfalls aber ist die Stadt Eisenach in der Lage — hiergegen müsste namens der Spender Einspruch erhoben werden — aus dem ihr seinerzeit sozusagen geschenkten Richard Wagner-Museum Geldmittel für irgend einen andern, wenn auch noch so lobenswerten, Zweck zu gewinnen.“

Sollte Herr Kühner dies alles nicht gewusst haben?

Wien. Das k. k. Konservatorium hat eine Schülerin an die „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus E. Jaques-Dalcroze“ nach Hellerau gesandt, um sie als Lehrerin der Methode für das Konservatorium ausbilden zu lassen.

— Julius Bittner arbeitet bereits an einer neuen Oper „Der Abenteurer“.

— In der Volksoper trat Gemma Bellincioni in der „Salome“ auf und errang mit dem Schleiertanz einen ausserordentlichen Erfolg. Die Künstlerin hatte durch die ganz hervorragende Gestaltung der Rolle das Publikum in ihrem Bann.

Wiesbaden. Felix Weingartner's Dritte Symphonie hat am 12. Januar die erste Aufführung in Deutschland erlebt. Die Aufnahme war glänzend.

Rezensionen.

Bach, C. Ph. E., Sonata a II Violini e Basso. Herausgegeben und bearbeitet von Georg Schumann. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Pr. M. 3.—.

Ruthardt, Adolf, Op. 56. Pedal-Studien. 8 Vortragsstücke für Pianoforte. Leipzig, Robert Forberg. 2 Hefte à M. 3.—.

Ertel, Paul, Op. 26. Suite in d für Pianoforte. (No. 1. Präludium. No. 2. Air à M. 1.25. No. 3. Scherzo fantastique. No. 4. Passacaglia. à M. 1.50.) Ebendort.

Georg Schumanns Neudruck einer von ihm in der Bibliothek der Berliner Singakademie im Manuskript und altem Druck aufgefundenen Triosonate (B dur) von C. Ph. E. Bach bedeutet einen wertvollen Beitrag zu unserer modernen musikalischen Renaissancebewegung. Das recht gehaltvolle und lebensfähige Werk hat von dem Herausgeber eine sorgliche Bearbeitung erfahren. Die Aussetzung des Generalbasses ist geschmackvoll und mit besonderer Rücksicht auf den Hauptzweck des Cembalos als des harmonie-füllenden Instruments vorgenommen, während jegliche motivische Überladung darin vermieden worden ist.

Ein Opus von wirklich verdienstvoller Art sind Ad. Ruthardts Pedal-Studien op. 56, in denen der geschätzte Leipziger Klavierprofessor, der bekannte Bearbeiter von Eschmanns „Führer durch die Klavierliteratur“, seinen Ruf als Komponist, im besonderen als solcher instruktiver Klaviermusik, weiterhin befestigt. Feinsinnige pädagogische Fingerzeige sind es, die er jeder Studie hinsichtlich der Pedalbehandlung beigibt, deren verschiedenste Gesichtspunkte (vom einfachsten Verbinden der Harmonien bis zu den visionären Wirkungen des nachträglichen stummen Niederdrückens von Tönen) berücksichtigt sind. Nach der Seite des musikalischen Gehaltes genügt es zu bemerken, dass sie Zeugnis ablegen von einem modernen Empfinden, das mit einem selten geklärten Geschmack gepaart ist. Als wahre Perlen, die keiner nur vorübergehenden Beachtung würdig sind, mögen unmassgeblich die folgenden Nummern besondern hervorgehoben werden: „Tanz und Glanz“ (ein brillanter, aber von unserer Dutzendware so gar verschiedener Salonwalzer), „Des Helden letzte Heimfahrt“ (ein Trauermarsch von bezwingendem echten Pathos und rührender Eindringlichkeit) und — last not least — die „Einkehr im Münster“ (ein mit bestem Glück der mächtigen Wirkung der Orgel nahekommendes Präludium und eine äusserst durchsichtig und konzis gearbeitete Fuge). Nicht bloss studierende, sondern auch vor allem konzertierende Pianisten seien auf das gehaltvolle Opus mit Nachdruck verwiesen.

Paul Ertels d moll-Suite schliesst dagegen Einzelnummern von unter sich ungleichem Werte ein: Einem indifferent lassenden „Präludium“, das ich am ehesten als Tonleiteretude für die linke Hand gelten lassen möchte, folgt ein von feinern Stimmungen getragenes „Air“ und ein tolles, aber (bis auf ein paar Stellen, die dürftiger sind) geistreiches „Scherzo fantastique“, gespickt mit Debussyschen Ganztonleiter — und anderen — Absurditäten, dem sich eine von reichem Können zeugende Passacaglia anschliesst, die Ertel wieder als den uns schon Bekannten vorstellt. In diesem neuen Werk trifft man all die Kühnheit der Harmonik seines Komponisten wieder an, die an seinen früheren Sachen ein zweifelloses Interesse erregte; nur hier, scheint es mir, in potenziertem Masse.

Hoffen wir aber, dass er dieser Passion zum Schaden des melodischen Elementes und der kompositorischen Verantwortlichkeit nicht allzu sehr nachgebe. Max Unger

---

Berichtigung.

S. 21 Sp. 2 Z. 10 v. u. nicht „dass sie nicht“, sondern „dem sie nicht“.

Wir ersuchen wiederholt, alle für unsere Zeitschrift bestimmten Sendungen je nach der Bestimmung nur an den „Verlag der Neuen Zeitschrift für Musik“ oder an die „Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik“, Leipzig Königstrasse 16, ohne jeglichen persönlichen Namenszusatz zu adressieren.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 28. Januar 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Hauptmann: Salvum fac regem. Bach: „Jesu meine Freude“. II. Teil.

Die nächste Nummer erscheint am 2. Februar. Inserate müssen bis spätestens Montag den 30. Januar eintreffen.

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Hayden, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. **(Erste und einzige Ausgabe)** . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 3.— n. Klavierauszug M. 2.50. Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . . . Part. M. 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

Die Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an: **Gebrüder Reinecke,** Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Erste und einzige Ausgabe!



Carl v. Dittersdorf

Ausgewählte Orchesterwerke
:: von Carl Ditters von Dittersdorf ::

Anlässlich der Zentenarfeier des Todestages Dittersdorfs (1799 :: 24. Okt. :: 1899)
— herausgegeben von —
JOSEF LIEBESKIND

		Part. M.	Orch.-St. M.
	Abt. I. **Die sechs vorhandenen Sinfonien nach Ovids Metamorphosen.**		
Bd. 1.	Die vier Weltalter (C)	5.—	7.50
„ 2.	Der Sturz Phaëtons (D)	5.—	7.50
„ 3.	Verwandlung Actaeons in einen Hirsch (G)	4.50	6.75
„ 4.	Die Rettung der Andromeda durch Perseus (F)	5.—	7.50
„ 5.	Verwandlung der lycischen Bauern in Frösche (A)	5.—	7.50
„ 6	Die Versteinerung des Phineus und seiner Freunde (D)	6.—	9.—
	Abt. II. **Verschiedene Orchesterwerke.**		
Bd. 7.	Sinfonie (F)	3.50	5.25
„ 8.	Sinfonie (Es)	4.—	6.—
„ 9.	Ouvertüre zu dem Oratorium „Esther" (F) / Musique pour un petit ballet en forme d'une contredanse (D)	3.—	4.50
„ 10.	Divertim.: Il combattimento dell'umane Passione (D)	5.—	7.50
„ 11.	Grande Sinfonia: Le Carnaval ou la Redoute (Mit der auf den Ballfesten am Kgl. Hof in Berlin regelmässig als Schlussreigen getanzten Polonaise)	7.—	12.—
	Die Polonaise einzeln	1.—	3.—

H. Kretzschmar sagt in seinem „Führer durch den Konzertsaal": „Unter denjenigen Nebenmännern der Klassiker, welche in der Sinfonie diesen hohen Massstab vertragen, ist der älteste und bedeutendste Carl Ditters von Dittersdorf. — Mit Haydn teilt er als Naturgeschenk den Humor, lernt von ihm die Kunst der motivischen Arbeit und fügt dem die Mozartsche Kantabilität bei. So betritt er mit grosser Bestimmtheit den Weg, den dann Beethoven glänzend weiterschritt."

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig, Königstr. 16.

Empfehlenswerte Vortragsstücke
für Pianoforte zu 2 Händen.

Ugo Afferni, Miniatur Suite . . . . . . M. 2.50
Ant. Arensky, Basso Ostinato . . . . . „ 1.—
Rev. mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen von Fritz von Bose.
L. van Beethoven, Ecossaisen. Für den Konzertvortrag bearbeitet von Carl Reinecke. (Viele Auflagen!) . . . . M. 1.50
— Ländrische Tänze. Für den Konzertvortrag, frei bearbeitet von Carl Reinecke . . . . M. 1.50
— Walzer. Für den Konzertvortrag bearbeitet von C. Reinecke . . . . M. 1.50
— Rondo (G dur) nach dem Original für Pianoforte und Violine aus dem Jahre 1792. Frei bearbeitet von Carl Reinecke . . . . M. 1.50
Ignaz Brüll, Op. 69. Drei Klavierstücke.
No. 1. Mazurka (C moll) . . . . „ 1.20
No. 2. Mazurka (F moll), No. 3. Ländler à „ 1.—
Ed. Ebert-Buchheim, Op. 10. Barcarolle . „ 1.—
— Op. 11. Novelette . . . . „ 1.—
Karl. Klanert, Ländler (E dur) . . . . . . „ 1.—
— Pensée à Carl Reinecke . . . . „ —.60
R. Leoncavallo, Cortège de Pulcinella. Humoristischer Marsch . . . . M. 1.50
W. A. Mozart, Immergrüne Blätter. Drei heitere Stücke für Pianoforte übertragen von C. Reinecke. (Neu!) Komplett . . . . M. 1.—
— Menuett (B dur). Bearb. von C. Reinecke „ 1.50
Carl Reinecke, Op. 215. Ballade No. II (E moll) M. 2.50
— Op. 219. Drei Klavierstücke.
No. 1. Fantasiestück . . . . M 1.—
No 2. Albumblatt . . . . „ 1.—
No. 3. Balletscene . . . . „ 1.—
— Op. 276. Blumenlieder. Zehn Fantasiestücke nach Liedern verschiedener Komponisten.
Heft I. No. 1. Haideröschen (Schubert). No. 2. Lotosblume (Schumann). No. 3. Rose (Reinecke). No. 4. Passionsblume (J. S. Bach) . . M. 1.60
Heft II. No. 5. Veilchen (Mozart). No. 6. Wasserlilie (Loewe). No. 7. Maiglöckchen (Mendelssohn) . . . . M. 1.60
Heft III. No. 8. Blümchen Wunderhold (Beethoven) No. 9. Schneeglöckchen (Weber). No. 10. Nelken und Jasmin (Schumann). M 1.60
Ant. Rubinstein, Euphémie-Polka . . . . „ 1.—
Xaver Scharwenka, Tarantella (F moll) . . „ 1.—
Franz Schubert, Menuett (F dur) a. d. Octett Op. 166. Bearbeitet von C. Reinecke . . . . . M. 1.50

Zur Gefl. Beachtung. Obige Werke sind durch jede solide Buch- und **Musikalienhandlung auch zur Ansicht,** zu beziehen. Nötigenfalls beliebe man sich direkt an die Verlagshandlung zu wenden.

Barcarole
für
Violine und Pianoforte
komponiert von
Carl Reinecke
Op. 281. Pr. M. 2.—.

Ein dankbares Violinstück
von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Vier unbekannte Menuette

von

W. A. Mozart.
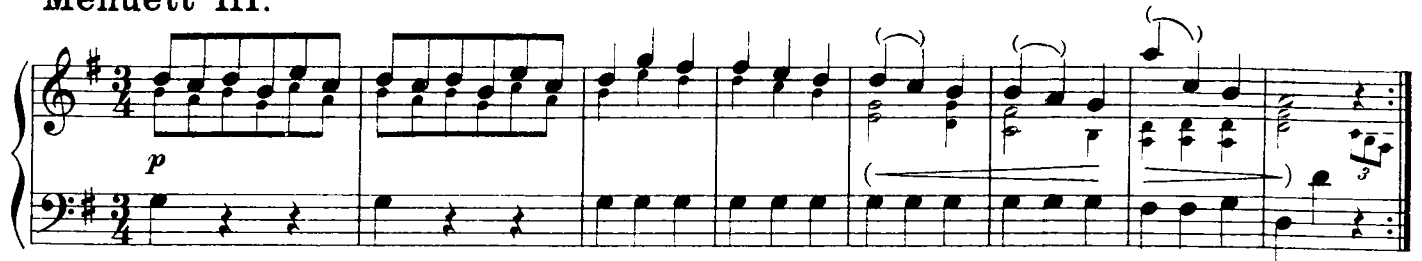
Menuett I.
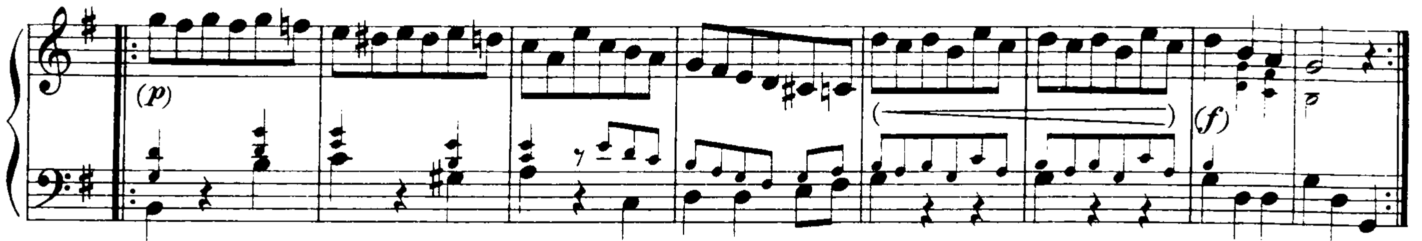
Menuett II.

Erste Veröffentlichung.
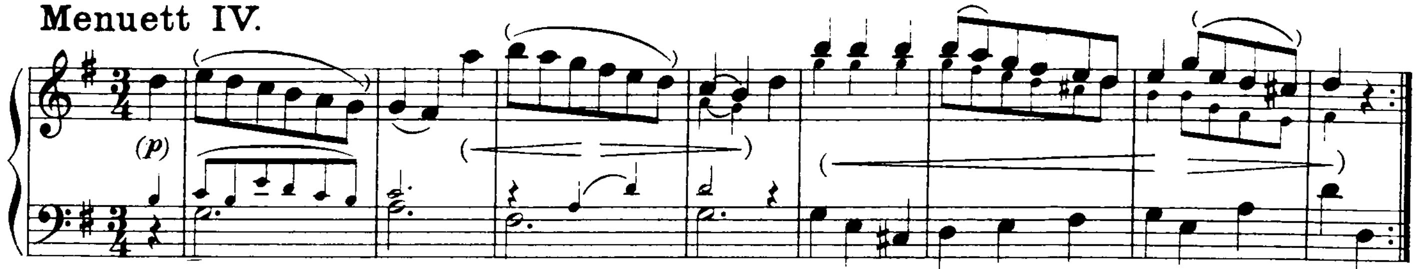
Gebr. Reinecke, Leipzig.

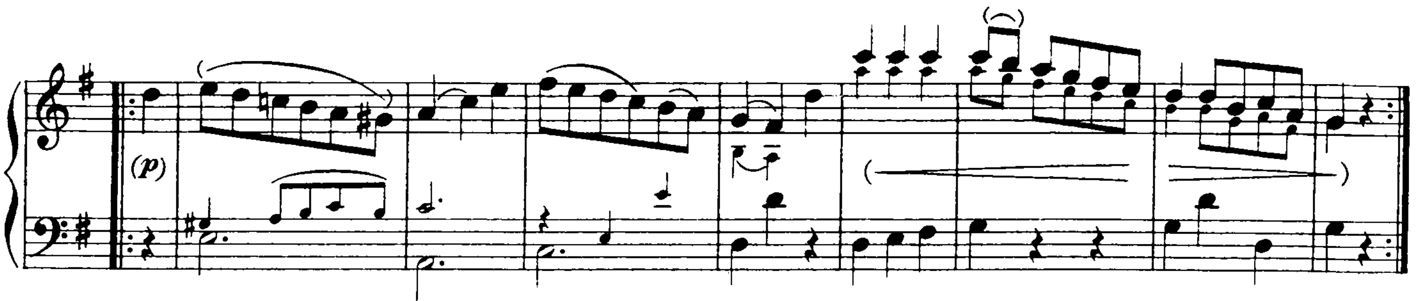
Menuett III.
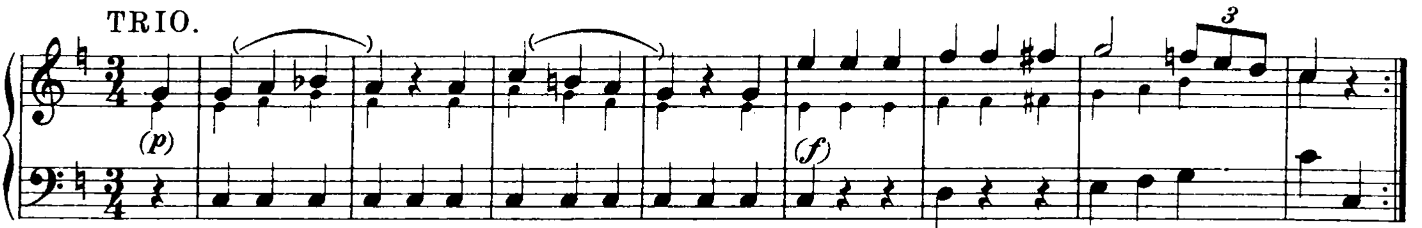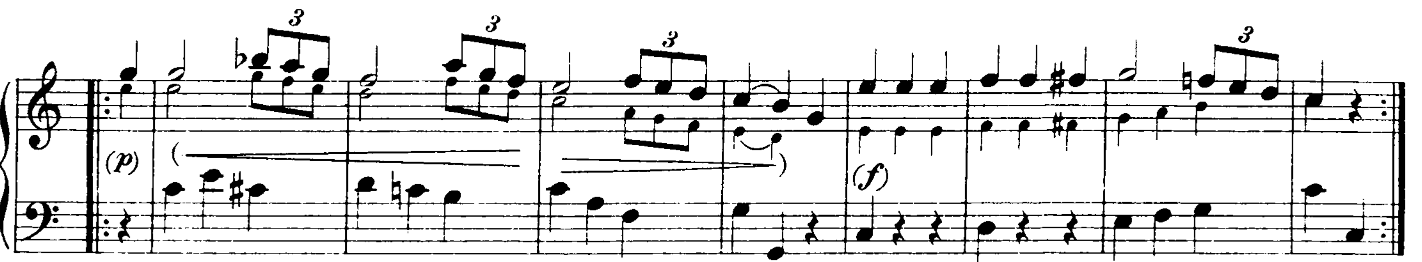




Menuett IV.





TRIO.





Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 5. 2. Februar 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Joseph Marx, ein neuer Lyriker aus der grünen Mark.

Von **Julius Schuch.**

Ein seltsames Bild: ein schmaler Pfad zwischen Felsschroffen, gewiss nicht für Alltagsleute, zu einem Reiche tiefblauen Himmels und leuchtender Wolken! Darf dies Bild Alfred Kellers auf dem Liederbande von Joseph Marx symbolisch als Weg zu einem Neulande in der Welt tönender Lyrik gedeutet werden? Sehen wir uns vorerst die 28 Lieder, die der Wiener Schuberthausverlag in so künstlerischer Umrahmung erscheinen liess, doch einmal näher an. Über zwanzig Wortdichter (Deutsche, Franzosen und gar aus dem Chinesischen ist ein Text geholt) sind an den Liedern beteiligt. Durchaus feine Gedanken und Stimmungen, die auch für einen geläuterten Geschmack des Vertoners sprechen. Dem Stoffe nach könnte man etwa die Lieder in gedankenschwere Betrachtungen, Charakterbilder, Liebeslieder und Naturstimmungen einteilen. An der Spitze der ersten Gruppe steht „Der Denker" (Calé), dessen schwere Rhythmen und massigen Akkorde das gewaltige Standbild Rodins vor das geistige Auge zaubern. Heldenblut rollt in dem herben Gebet (Gustav Falke), bei dem die Kampfesfreudigkeit wuchtig wie Flammbergerhiebe ans Ohr dröhnen. Im Gegensatze steht hierzu das „Marienlied" (Novalis), durch dessen zartes Avegeläute leichte Weihrauchwölkchen zu ziehen scheinen. Ungemein weihevoll ist auch Ada Christens „Christbaum" vertont. Wehmütige Jugenderinnerungen werden hierbei durch die frommen Klänge des „O sanctissima" geweckt. Bitterer Weltschmerz und krankhafte Sehnsucht kommen bei den Liedern „O süsser Tod" (Platen), dessen Chromatik an Reger denken lässt, und „Die Violine" (Giraud) zu treffendem Ausdruck. Eine bestrickende, melodische Linie entwickelt sich bei Mussets „Lied", dem verklärten Lobgesange auf die Frauen und die Musik. Zu den virtuos gezeichneten musikalischen Charakteristiken möchte ich die Vertonung der Gedichte aus Girauds „Pierrot-lunaire", „Valse de Chopin" und „Pierrot Dandy" zählen. Erstere eine dem sentimentalen Polen überraschend nachempfundene Weise, letztere ein kapriziös-affektiertes Scherzo, so prickelnd und sprühend, wie es der espritvollste Franzose nicht pikanter hätte ersinnen können. In verwandten Linien ist die Elfe (Eichendorff) mit ihrem lustigen Tanze im Mondensilberglanze gehalten. Lebensfrische Schelmerei klingt auch aus leichtfertigen „Genius des Augenblicks" nach Mongré". Das kleine Wagnis, das heitere Rokokoliedchen „Warnung", das durch Mozart weltbekannt wurde, neu zu vertonen ist dem Tondichter mit leisem Humore, dem er sonst ferne steht, recht gut geglückt: er hängte dem Texte ein pedantisch polyphones Mäntelchen um und erzielte dadurch den Eindruck drolliger, schulmeisterlicher Lehrhaftigkeit. Auffallend ist es, dass unter den vorliegenden Marxschen Liedern das ausgesprochene Liebeslied einen verhältnismässig beschränkten Raum einnimmt. „Wie einst" (Triebnigg) sowie „Und gestern hat er mir Rosen gebracht" (Lingen) muten noch ein wenig konventionell an. Rückerts persisches Rubaj „Frage und Antwort" zeigt melodisch eine innige Übereinstimmung von Wort und Ton. Tiefere Empfindung klingt aus dem ausdrucksvollen „Dein Blick" nach Mongré. Sehr stark persönlich empfunden sind die prächtigen, in ihrer Fassung verwandten Gesänge „Hat dich die Liebe berührt" (Heyse) und „Maienblüten" (Jakobowski). Man darf dem Tondichter beistimmen, der mit der gewaltigen Vertonung des Heyseschen Gedichtes seinen eigenen Stil gefunden zu haben glaubt. In bestrickende Klänge ist Anna Ritters „Sonnenland" getaucht. Liebesempfindungen vereinen sich mit Naturstimmungen beim „Japanischen Regenlied" (Louys), dem chinesischen „Ein junger Dichter denkt an die Geliebte" und dem „Neugriechischen Mädchenlied" (Geibel). Das Klatschen der Wellen im Mondenscheine, die Einförmigkeit endlosen Regens und Schneefalles, die Liebessehnsucht der Blumenwelt und der klagenden Nachtigall, dies alles ist in diesen wundersamen Klängen voll Liebesglück und Sehnsucht gemalen. Ein Meisterwerk ist die „Barcarole" (Schack). Mit ihrem süssen, romanischen Melos, ihren schwellenden, glitzernden Harmonien ein bestrickendes Bild leidenschaftlicher Glut. Die Vorliebe des Tondichters für die Natur und ihre Stimmungen bezeugen das jauchzende „Lob des Frühlings" (Eichendorff) und das jubelnde „Sommerlied" (Geibel). In der majestätisch wogenden „Hochsommernacht" (Greif), in dem im herbstlichen Goldglanze schimmernden „Septembermorgen" (Moerike) und in der elegischen Herbststimmung „Windräder" (O. Falke) hat Marx der Natur ihr geheimnisvolles Raunen musikalisch abgelauscht. Es sind seltsame, bisher noch nicht gehörte Klangcharakteristiken.

Ist die Kunst, wie Zola sagt, ein Stück Natur, geschaut durch ein Temperament, so ist nach alledem Marx ein Temperament, ein Berufener. Bei seinen Liedern offenbart sich eine starke, deutlich hervortretende Persön-

lichkeit. Und zwar ist es bei allen Vorzügen seiner Melodieführung, die eigenartige Harmonik, die seiner Muse den Stempel der Originalität aufdrückt. Gilt uns der Septimenakkord auf der zweiten Stufe als Klangphänomen für die Tristanmusik, gilt uns der Nonenakkord charakteristisch für die „Meistersinger“, so könnte man immerhin die Klangtype zahlreicher Vorhaltsbildungen, die oftmals den Charakter selbständiger Akkorde annehmen, und die bald einen Perlmutterschimmer, bald den Glanz blitzender Edelsteine haben, als die eigenartige harmonische Note der Marxschen Kunst bezeichnen. Bemerkenswert ist, dass die Harmonik bei Marx stets treffender Ausdruck der Stimmung ist, und dass seine Akkordfolgen bei aller Kompliziertheit, ja oft scheinbaren Regellosigkeit immer noch ihre Auslegung im Sinne der drei Hauptfunktionen der Tonarten zulassen. Man darf also von Joseph Marx angesichts seiner vorliegenden Lieder und Gesänge sagen, dass er mit meisterlicher Technik im Tonsatz, gestützt auf ein tiefgründiges theoretisches Wissen, kraft seiner ausgesprochenen künstlerischen Persönlichkeit neue Ausdruckswerte geschaffen hat.

Die Symbolik des hübschen Titelbildes auf den Liederheften hat somit Recht behalten!

Nahe liegt nun die Frage, wer ist eigentlich dieser Joseph Marx, der uns so mächtig in den Bann seiner Kunst gezogen? Das ist leicht gesagt, zumal sein Leben bisher nur wenig äusserliche Ereignisse aufwies. Von seinem ersten Geburtstage, dem 11. Mai 1882, an bis heute verlebte Marx seine Tage still und weltabgeschieden in Graz, im Hause des Vaters, eines sehr geachteten Arztes aus alter Wiener Familie. Der kleine Peppo war verschlossen und exzentrisch, aber nie ein Wunderkind gewesen. Von den hochmusikalischen Eltern bekam er die ersten künstlerischen Anregungen. In die Gymnasialzeit fielen die ersten Kompositionen. Seine Götter waren Bach, Brahms, Bruckner, Reger, Wolf und Strauss gewesen, dabei lernte er auch die modernen Russen und Franzosen kennen. Dies wirkte bestimmend auf seinen Stil und Satz und seine Klangentwicklung. Mit gelehrten Abhandlungen („Über die Funktionen von Intervall, Harmonie und Melodie bei Erfassen von Tonkomplexen“, „Über die psychologische Gesetzmässigkeit der Tonalität“ u. a.) erwarb er sich den Doktorhut. Diese Studien gaben ihm, wie wenigen unter unseren Tonsetzern, die erstaunliche Sicherheit des harmonischen Ausdrucks. Dr. Marx nützte seine Zeit! Hunderte von Kompositionen häufen sich in seiner Arbeitsstube: Lieder, Klavier- und Orgelsachen, Chöre und sinfonische Werke. Nach der bisherigen Probe, dem grandiosen Opus 1 mit seinen 28 Liedern, kann man dem Schuberthausverlag Dank zollen, dass er an die Hebung der Marxschen Tonschätze geht. Der bald erscheinende zweite Liederband, von dem ich bereits manch lyrisches Neuland kennen gelernt habe, findet indessen eine stattliche Marx-Gemeinde vor!



Die Klippen des Musikstudiums.

Von **Dr. Guido Bagier.**

II.

Jeder echte Musiker ist bis zu gewissem Grade ein Schwärmer. Jeder Gelehrte zeichnet sich oft durch einen unpraktischen Zug aus. In dem musikwissenschaftlich Gebildeten scheinen sich jene beiden, an und für sich so sympathischen, für ihn selbst aber nur schädlichen Züge zu vereinigen. Zum Bewusstsein kommen ihm diese Anlagen vorzüglich in jenem kritischen Augenblick des Überganges aus dem Studium in den eigentlichen Beruf. Es ist mit diesem Berufe eine eigene Sache, da er sich nur schwer definieren lässt, er ist alles, und doch wiederum auch nichts. Er gibt ihm tieferes Verständnis für seine Kunst, als die Kenntnisse aller Virtuosen zusammengenommen, nicht ohne Gewandtheit lässt er ihn ästhetische, philosophische, pädagogische Fragen abhandeln, alte Werke in neuzeitlichem Geiste, die Moderne unter historischem Gesichtspunkte würdigen, in ausgezeichneter Harmonie die Äusserungen einer vielgestaltigen Kunst zusammenfassen. Doch was nützen ihm alle diese Kenntnisse: erzählt er einem gebildeten Laien, er habe Musikwissenschaften studiert, so frägt dieser verwundert, was dies denn eigentlich sei. Dieses Gebiet ist noch zu jung, als dass es sich bereits mit praktischen, organisierenden Fragen abgeben könnte, dass sich seine Vertreter darum sorgen könnten, wie sich das Geschick ihrer wohlvorbereiteten Jünger wendet.

Die Musik sei jetzt Mode, hört man oft sagen, auch die Wissenschaft ist Mode, leider ist nun die Musikwissenschaft nicht doppelt, sondern ganz und gar nicht Mode. Die Tochter dieser Ehe steht in zu jungen Jahren, um tatkräftig das Schwert zu ihren Gunsten zu führen. Es ist interessant zu bemerken, dass das Maecenatentum einer früheren Zeit, welches sich vornehmlich auf einige hervorragende Künstler oder Gelehrte, auf eine Person konzentrierte, nun ganz auf die Sache gerichtet ist. Die Stiftungen unserer Zeit gelten meist den Forschungsinstituten exakter Wissenschaften, den Aufschwung dieser stellte die spekulative Forschung ganz in den Schatten, ihre Wichtigkeit für Kultur und Fortschritt gilt allgemein für viel bedeutender, so dass die grössten Summen sich hier sofort zur Verfügung stellen. Es gehört schon zu den Seltenheiten, wenn historische Institute sich der Gunst namhafter Zuwendungen erfreuen; bis das Interesse zu den Gebieten der Musikwissenschaft dringt, ist es alt und schwach und hat seine beste Kraft, die Kraft des Förderns und Schaffens verloren.

Es ist demnach dem jungen Vertreter dieser Wissenschaft fast ganz versagt, sich allein auf ihrem Gebiete eine Existenz zu gründen; die Lehrstühle hierfür sind so spärlich gesät, dass sie kaum eine Hoffnung, geschweige denn eine Gewähr bieten können. Trotz des dringenden Bedürfnisses einer zahlreicheren Mitarbeiterschaft, die ihre ganze Kraft jenem Gebiete zuwendet, trotz vielleicht hervorragender geistiger und künstlerischer Anlagen sieht sich der akademisch gebildete Musiker veranlasst, seine Aufmerksamkeit einem anderen, einträglicheren Gebiete zuzuwenden. Er muss darauf bedacht sein, gleichermassen seine praktischen, wie gelehrten Fähigkeiten betätigen und in inniger Durchdringung entwickeln zu können. Die einseitige Praxis sagt ihm, der innerlichere Interessen verspürt, meist nicht so zu, dass er sich allein als ausübender Kapellmeister oder Solist befriedigt fühlte, die Wissenschaft gewährt ihm nicht genügende Sicherheit, — so läuft gewöhnlich sein Streben auf zwei Gebiete hinaus, welche meist mit Unrecht und zum Nachteil ihrer Vertreter als Kompromisse betrachtet zu werden pflegen: auf Unterricht und musikalische Schriftstellerei.

Es wurde bereits hervorgehoben, dass unsere Zeit die Tonkunst so recht als ihren Liebling betrachtet, dass sie im breitesten Sinne zur Modekunst wurde. Diese Liebe äussert sich in einem aufdringlichen Interesse der Laienwelt an fachmusikalischen Fragen, in der Selbstverständlichkeit, mit der auch die Unbefähigsten musikalischen

Unterricht geniessen müssen, in einem empfindlichen und schädlichen Zurücksetzen der anderen Künste vor der auserwählten. Dieser Bevorzugung breitester Massen wird stets das Odium einer gewissen Oberflächlichkeit anhaften. Der Mangel wird noch durch einen besonderen Umstand verstärkt: die Musik ist recht eigentlich die Kunst des Glänzens und öffentlichen Paradierens geworden, wozu ihr geselliger Charakter nur zu leicht verleitet. Die Dichtkunst rechnet auf die stille Beschaulichkeit strengster Konzentration, die bildenden Künste lassen gleichfalls den Künstler ganz hinter seinem Werke zurücktreten, nur die Tonkunst bedarf jenes schädlichen Bindegliedes einer reproduzierenden Person, welche sich zwischen Werk und Hörer zu drängen vermag. Gewiss verdankt sie diesem Umstand oft ihre zartesten und innigsten Reize, indem sich zum Genuss des Werkes selbst noch die innige Harmonie gesellt, welche Töne, Auffassung des Künstlers und Aufnahme des Hörers miteinander vereinigen. Leider scheint zur künstlerischen Reproduktion ebensoviel Genie erforderlich zu sein, als zur eigentlichen schöpferischen Tätigkeit selbst, und so kommt es, dass jener Fall nur bei ganz vortrefflichen Künstlern sich findet und somit zu den Ausnahmen gehört. Es ist sicher, dass die allgemeine Bildung auf die künstlerische Reife einen hervorragenden Einfluss auszuüben pflegt. Ganz abgesehen davon, dass sie das künstlerische Bewusstsein des schaffenden Musikers ausserordentlich verfeinert, seinem Gefühle viel differenziertere Werte zugänglich macht, ist sie wohl das einzige Mittel, welches auch einem Laien ermöglicht, in einfacherer technischer Form und engeren Grenzen jene Wirkung des Künstlers in der Öffentlichkeit sich selbst zu verschaffen, wobei noch der Genuss an der eigenen Tätigkeit hinzukommt. Im Durchschnitt lässt sich demnach der Satz aufstellen: die Bildung des künstlerischen Geschmackes kommt an Wichtigkeit der Bildung der musikalischen Technik gleich, erst die Vereinigung beider Faktoren gewährleistet ein Ergebnis, an das ein höherer Massstab anzulegen ist. Braucht es noch der Erwähnung, dass der Lehrer, welcher jenes Ziel zu verwirklichen bestellt ist, jene Forderung selbst erfüllt in sich tragen muss, dass in seinem Wesen Mensch und Künstler sich in idealem Bündnis die Hand reichen müssen, — kurz, dass er seinem Zögling selbst das vor Augen stelle, was dessen Wünsche erstreben? Diese Tatsache scheint so selbstverständlich, wie sie für den Eingeweihten den Zuständen unserer Tage widerspricht. Die Klagen über den musikalischen Unterricht sind so alt, wie dieser Unterricht selbst, sie wurden um so häufiger, je breitere Kreise jener berührte, um so dringender, je weniger man sie beachtete. Es sind ausgezeichnete Worte über diesen Punkt von Lobe, Marx, Weitzmann, in neuerer Zeit besonders von Riemann und Kretzschmar gesagt worden; diese fanden allenthalben derartigen Widerhall, dass man sich verwundert fragen muss, wohin eigentlich die Kräfte dieser Begeisterung entschwanden. Die Antwort ist leicht gefunden: sie rieben sich an den starren konservativen Systemen der Konservatorien die Stirnen wund, sie trübten ihren Blick durch den Nebelschleier mangelnden Organisationstalentes, sie zermürbten ihre Nerven an dem Bemühen, musikalische Analphabeten lesen zu lehren.

Langsam wächst der Stand heran, welcher berufen sein wird, jenen Bemühungen ausgezeichneter Köpfe zum Erfolge zu verhelfen. Der akademisch gebildete Musiker hält die Fäden in der Hand, welche geschickt die schadhaften Stellen zu verweben vermögen, hier eröffnet sich ihm ein Gebiet, das ideale Forderungen in grosser Zahl stellt, das seiner Bildung, seinen Wünschen ein dankbares Entgegenkommen zeigt. Wie die höheren Schulen des Staates ihre Lehrer nur mit gründlichster allgemeiner und Fachbildung vertraut in ihren Kreis aufnehmen, so müssten auch einmal die Lehrkörper an den Hochschulen der Tonkunst in der Hauptsache aus gleicherweise wissenschaftlich und musikalisch Gebildeten sich zusammensetzen. Die Vorteile dieses Verfahrens erhellen ohne weiteres aus den oben dargelegten Forderungen des Musikunterrichtes.

Die erste Forderung überhaupt jedes guten Unterrichts ist: Interesse zu erregen. Ein jeder, der ein Konservatorium besuchte, wird sich jener Harmonieklassen erinnern, in der zehn bis fünfzehn Schüler in einem halben Jahre über die geheimnisvollen Beziehungen der drei „Grundakkorde“ aufgeklärt werden, um dann in einem weiteren halben Jahre über die amüsante Verwendung der hinzugefügten Septime Belehrung zu erhalten. Wer denkt bei diesem dürftigen Holzfeuer noch an die warme Begeisterung echter Kunst? Der regsam gebildete Geist des akademischen Lehrers wird einen solchen Zustand von selbst unerträglich finden. Es ist ihm ein reges Bedürfnis geworden, jeden Gegenstand seiner Kunst lebendig in das Ganze derselben einzugliedern, ihn in historischem Zusammenhange darzustellen, ästhetische Gesichtspunkte nicht zu vernachlässigen, unmerklich aber einen bewussten pädagogischen Takt über allem schweben zu lassen. Eine weitere Förderung erfährt das Interesse durch eine persönlichere Behandlung von Stoff und Schüler. Der letztere muss die unbedingte Empfindung haben, dass sein Lehrer ganz über dem Stoffe steht und seine eigene Meinung habe, soll nicht die Grundlage jedes pädagogischen Erfolges, die Achtung verloren gehen. Zur Achtung muss fortschreitend das Vertrauen hinzutreten. Dieses wird hauptsächlich durch ein innigeres, individuelles Eingehen erweckt und erhalten. Der Vorwurf ist alt, dass man in fünf Minuten keine Berücksichtigung der Individualität verlangen könne. Wir entgegnen, dass dem ernstlich interessierten Lehrer, welcher daneben eine eingehendere Kenntnis der menschlichen Psyche und ein warmes Herz besitzt, der Augenblick eines Händedruckes, eines Blickes genügt, um ein persönliches Verhältnis zu seinem Schüler zu gewinnen. Der jugendliche Zögling lechzt nach diesen Äusserungen höherer Menschlichkeit und ist ihnen dankbarer, als der längsten Ermahnungen oder Belobigungen in trockenem Tone. Er will nicht als ein in einer bestimmten Viertelstunde zu unterrichtendes Objekt, sondern vor allem als Mensch erfasst werden. Nun muss man immer wieder jene merkwürdige und traurige Tatsache erwähnen, wie schnell doch jeder Unterrichtende die Gefühle seiner eigenen Jugend zu vergessen scheint, wie er nichts eiligeres zu tun hat, als sich behend auf das bekannte pädagogische Postament zu schwingen, um von dort oben herab seine neue Würde zu verteidigen. Jedes wärmere, kameradschaftliche Verhältnis wird dadurch von vornherein zur Unmöglichkeit.

Nur auf diesem Wege jedoch wird auch jene oben geforderte Bildung des Geschmackes verwirklicht werden können, deren Wichtigkeit für die künftigen musikalischen Leistungen gar nicht zu überschätzen ist. Der akademisch gebildete Lehrer wird endlich die Kraft haben, dem Konservatorium jene fatale maschinelle Färbung zu nehmen, welche lähmend und drückend auf allen ihren Angehörigen lastet. Er möge sich seine Schwungkraft nicht durch das gegen diese Forderungen althergebrachte Misstrauen, die Folge einer ebenso alten Bequemlichkeit, lähmen lassen, sondern in seiner Begeisterung, die ebenso

nach aussen wirkt, wie sie aus innerstem Herzen kommt, alle Zweifler seinem Ideale entgegen durch tatkräftiges Handeln mit fortreissen. Gewiss, diese Wünsche sind unseren Zuständen ein Ideal, dies hindert jedoch nicht es aufzustellen, die realen Grundlagen sind gelegt, das ernstliche Wollen hier, die Unzufriedenheit dort sind zu stark, als dass es ewig ein blosses Schema bleiben sollte. Jene seltene Begeisterung, welche vor allen anderen Künsten allein die Tonkunst zu entzünden vermag, kommt hinzu, um diese Hoffnung zur baldigen Gewissheit zu erheben. Die Gesundung des Unterrichts wird der Tonkunst selbst zugute kommen, die Angelegenheit der Mode zu einem inneren Bedürfnis erheben. Die Musikwissenschaft wird das Kapital, das sie der Praxis verdankt, mit reichlichen Zinsen zurückzahlen, ihren Vertretern aber bietet sich die Möglichkeit, entscheidend auf diese einzuwirken, die rauhen Kanten und Ecken sorgsamen Geistes abzuschleifen.

Rundschau.

Oper.

Dresden.

„Der Rosenkavalier“.

Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss.

Uraufführung am 26. Januar 1911 im Königl. Opernhause.

Richard Strauss hat mit dem „Rosenkavalier“ einen neuen, unbestrittenen, grossen äusseren Erfolg errungen, und zwar einen Erfolg auf einem von ihm bisher nur einmal und kurz betretenen Gebiete: der musikalischen Komödie. Sein Singgedicht „Feuersnot“, das 1901 seine Uraufführung in Dresden erlebte, blieb bisher der einzige Versuch des Meisters auf dem Gebiete des heiteren Musikdramas. So sehr nun äusserlich jenes Werk Münchens vergangene Tage charakterisierte, blieb es doch innerlich jener alten Zeit ziemlich fremd, stand vielmehr mit allen Fasern seiner künstlerischen Seele in unserer Zeit, ja war der persönlichste Ausdruck seines Schöpfers und angefüllt mit allerlei Tendenzen. Der „Rosenkavalier“ dagegen steht nicht innerlich in unserer Zeit, er ist nicht tendenziös und philosophiebeschwert; in spielerischer Anmut, in ebenfalls mehr spielerisch gaukelnden und schwärmenden Sentiments und in der seltsam unbekümmerten, laxen Moral seiner Gesellschaftskreise führt er eine vergangene Zeit herauf zu uns, zeigt er ein Kulturbild, bei dessen Betrachtung jedes Spintisieren, jedes Austüfteln von Beziehungen, jedes Symbolesuchen von Übel ist. Das neue Werk bildet so den stärksten Gegensatz zu den vorangegangenen Schöpfungen „Salome“ und „Elektra“, die beide in einer antiken Hülle einen Kern von modernster Psychologie und Physiologie bergen. Strauss wollte einmal der Ideenschwere ledig sein; mit Lust und Laune ging er an den leichten, problemelosen Stoff. Er selbst hat gesagt, es sei anödend, immer in demselben Stil zu arbeiten, er hielte seine eigenen Werke nicht aus, wenn er nicht mit den stilistischen Formen abwechsele; damit zeigte er die innerliche Nötigung an zur Wahl eines solchen Stoffes. Wir können ihm glauben, ohne doch der Wahrnehmung auch äusserer Beeinflussung uns zu entschlagen. Ein Teil von Publikum und Presse fand seine letzten Werke einander zu wesensähnlich, man rief dem Schöpfer dieser schwergepanzerten Werke zu, er solle doch einmal in der Beschränkung der Mittel den Meister zeigen, beweisen, dass er auch einen leichten, luftigen Stoff genial zu vertonen wisse, wie man umgekehrt vor fast 100 Jahren dem Schöpfer des „Freischütz“ zurief, ein Volksstück könne mancher schreiben, er möge an einer grossen Oper seine Meisterschaft erproben.

So ging Strauss' eigene Neigung bei der Wahl des Stoffes mit den Wünschen eines grossen Publikums Hand in Hand. Das Textbuch geriet dem Komponisten nicht zufällig in die Hände, es ist für den besonderen Fall, eigens für Richard Straussische Vertonung geschaffen. Hugo von Hoffmannsthal, einer der grössten Sprachkünstler unter den heutigen Dichtern, besitzt viel ästhetisches Empfinden; er war der rechte Mann, ein Kulturbild der Maria Theresia-Zeit mit dichterischen Farben zu malen. Ein Alt-Wiener Bild. Der Dichter hat mit einer dramatisierten Wiener Rokoko-Novelle eine Karnevalsfarce verbunden mit reichlichen Zutaten aus dem Schatzkästlein der Urahne.

Der erste Akt beginnt mit dem Morgenausklang einer süssen Liebesnacht zwischen der Frau Marschallin und ihrem Liebsten Octavian, genannt Quinquin, einem jungen Herrn aus grossem Haus. „Bichette“, „Quinquin“ — „Quinquin und Bichette“, — und die Vögel singen, und die Sonne lacht in blanken Flecken herein. Der Feldmarschall aber sitzt im crowatischen Wald und jagt auf Bären und Luchsen. Ein Getöse draussen in der Antichambre stört das Idyll. O Gott, der Feldmarschall; nein, aber ein Störenfried immerhin, ein Vetter der Fürstin, Baron Ochs auf Lerchenau. Er verlangt von seiner Base einen Rat, wen er zu seiner Braut, einem sehr reichen Mädchen aus neugeadelten Hause, nach alter Adelsgepflogenheit als Rosenkavalier mit der silbernen Rose senden solle. Octavian hat sich derweil hinter einen Wandschirm zurückgezogen und wandelt sich in das Zofel Mariandel. Ochs auf Lerchenau, ein ländlicher Don Juan mit brutalen Sitten, fängt sofort Feuer. Es lodert noch stärker auf, als ihm die Marschallin schelmisch mitteilt, die Zofe habe Adelsblut in den Adern, sei gewissermassen eine Schwester des Grafen Octavian Rofrano, den sie ihm als „Rosenkavalier“ vorschlage. Als die Fürstin nach einer lebhaft bewegten, kulturhistorisch interessanten Szene ihre Antichambristen, allerlei kurioses Volk, entlassen hat, verfällt sie in milde Resignation, in Vorahnung, dass der Frühlingsliebestraum bald ausgeträumt sein wird. Die Vorahnung erfüllt sich sehr rasch. Jugend drängt zu Jugend, der Rosenkavalier sieht die Braut des Ochs auf Lerchenau. Beide entflammen für einander. Als sich der Bräutigam und seine Livree in der allerübelsten Weise im Haus der Braut einführen, zieht Octavian zum Schutze der jungen Schönen den Degen und verwundet den hochnäsigen, feigen Landjunker am Arm. Nur die Aussicht auf das Rendezvous mit dem schönen Zofel Mariandel kann den Verwundeten trösten. Auch dieser Akt ist durch allerlei Zutaten im Zeitcharakter gewürzt. Der letzte Akt ist überwiegend im Stil der Farce, der Posse gehalten, deren Zweck ist, Baron Ochs auf Lerchenau zu foppen und in lächerliche, beschämende Situationen zu bringen. Mit Unterstützung von „Verdächtigen“, Intriganten, verschmitzten Italienern gelingt dem Übermut des Grafen Octavian die Fopperei glänzend. Bis auf die Knochen blamiert, muss Baron Ochs von seiner Heiratsfahrt absehen und verschwinden. Der Marschallin aber bleibt nichts übrig, als resignierend dem Bund der Jugend zuzustimmen und den vielgeärgerten Vater der Braut zu versöhnen.

Ein Wiener Rokokostück aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Da spielt nicht Christian Wolfs spekulative Philosophie, nicht der eben erschienene „Messias“ von Klopstock hinein, nicht Friedrich des Grossen imponierende Persönlichkeit — die adeligen und hochadeligen Kreise Wiens leben hier in beneidenswert sorglosem Lebensgenuss, unberührt von tiefen geistigen Aufregungen dahin. Der Dichter vollbringt es bewundernswert, uns in die aristokratische Gesellschaft der damaligen Wienerstadt, in ihre Sitten und Gepflogenheiten einzuführen; er weiss sein Kulturbild zweifellos für unsere Zeit farbiger und reicher zu gestalten, als Mozarts „Figaro“-Dichter Daponte uns etwa das seinige schildert. Wir fühlen uns bei dem Hereinmarschieren der Lieferanten, Bittsteller, Künstler in das Schlafgemach der Marschallin, bei dem Betrachten des sogenannten Levers eigenartig berührt, wie in einer anderen Welt, wie vor einem Puppentheater fast, oder auch beim Auftritt der prächtig geputzten Läufer in Faninals Palais. Ein ganzes gelehrtes Buch über den „guten Ton“ jener Zeit ist hier ins Dichterische umgesetzt und ein durch und durch fesselndes Milieu geschaffen. Leider ist aber über die Milieuschilderung hinaus keine poetisch wertvolle, das Milieu als solches beherrschende Handlung gewachsen. Der alten Aristokratie stehen die „Bagatelladeligen“ gegenüber, der geadelte Finanzier, dessen Geldbeutel dem herabgekommenen Baron Ochs auf Lerchenau zu neuem Glanze verhelfen soll; wie die nur um des väterlichen Geldes willen umworbene Tochter des Bagatelladeligen von ihrem brutalen Bräutigam befreit und in die Arme des wahrhaft liebenden Rosenkavaliers geführt wird, ist der Hauptgegenstand der Handlung. Das meiste Interesse von allen Figuren erregt jedoch eine Person, die nur gezwungen, gekünstelt dem Ganzen eingefügt ist, mit

den Geschehnissen in sehr losem Zusammenhang steht: die Marschallin, eine wunderbar weiche, milde, gütige Frau, deren Liebe zu dem jungen Octavian so gross ist, dass sie den Geliebten einer Jüngeren ohne Groll überlässt. Dieses ihr Geschick, die Freude und den Stolz ihrer schon voll aufgeblühten Frauschaft so rasch verlieren zu müssen, ergreift uns menschlich, wenngleich ihre Liebe zum Rosenkavalier den Beifall des strengen Sittenrichters natürlich nicht finden kann. Diese Frau mit der starken Liebe ist die Schwäche der Dichtung; sie bleibt einen ganzen Akt lang der Bühne fern und erscheint so als Freischütz-Eremitin und dea ex machina am Schlusse des Werkes. Grössere Ansprüche in psychologischer Beziehung darf man ebenfalls nicht an das Stück stellen; wie Octavian im zweiten Akte die Marschallin, der er im ersten fortgesetzt unwandelbare Liebe schwört, vergisst, als ob er einen Zaubertrank getrunken, ist nicht motiviert und unerklärlich. So kommt dies Stück im Grunde vor lauter Milieuschilderung nicht zum eigentlichen dramatischen Leben, und wo dann einmal ein Fortgang erfolgt, geschieht es ruckweise und mit aufdringlicher Deutlichkeit. Der Titelheld, eine Hosenrolle, hat seinen Ahnherrn in Mozarts Cherubin aus dem „Figaro"; er ist wohl die eigentliche treibende Kraft des Ganzen, tritt aber zeitweise mehr als gut ist in Passivität. Es wäre vielleicht besser gewesen, den ursprünglichen Titel des Werkes „Ochs von Lerchenau" beizubehalten.

Die Straussische musikalische Fassung der Dichtung hält nur teilweise am Rokokocharakter fest. Sie ist mit anderen Worten dem Texte, der auch äusserlich in mannigfaltigen, archaistischen Wortwendungen ein Charakteristikum hat, nicht überall adäquat. Sie geht hier und da mit Erfolg auf alte Muster des 18. Jahrhunderts zurück, arbeitet aber ein paar Takte weiter im eigentlichen Strauss-Sinne mit Kakophonien, Dissonanzen, naturalistischen Tonmalereien. Man darf die Frage aufwerfen, wie ein solches Kulturbild überhaupt komponiert werden müsse, ob es nicht einzig richtig sei, da der Text die Lebensanschauung längst gewesener Menschen, die Weltanschauung von Gesellschaftskreisen eines vergangenen Säkulums dichterisch zum Abdruck bringe, auch musikalisch den Stil jener Zeit zu imitieren? Also dieses Werk ganz im Charakter Joseph Johann Fuxens oder etwa Haydns zu halten? Ein klassisches Beispiel für diese Art von Komposition besitzen wir noch aus jener Zeit selbst an Pergolesis „La serva padrona". Andererseits haben wir in Wolf-Ferraris „Vier Grobianen" ein Werk, das, ungeachtet leiser Anlehnungen an Mozart, durchaus mit modernen Mitteln einen Rokokostoff trefflich vertont. Wenn ein Maler von heute eine in seiner Phantasie lebende Rokokogruppe von Menschen, oder ein Barockgebäude in seiner Kunst schaffen will, muss er da notwendig, um den Geist des Barock heraufzubeschwören, in der Manier Watteaus malen? Kann er nicht, wenn er nämlich ein sensibler Künstler ist, selbst bei Anwendung der allerneuesten Maltechnik, des dicksten Pinselstriches, ein stilvolles Barock- und Rokokoporträt schaffen? Kommt es bei alledem nicht ganz auf den hineingelegten Ausdruck, und weniger auf die Mittel an? Selbstverständlich durfte Strauss mit seinem Orchester die Vertonung des Rokokostoffes unternehmen, sagen wir doch auch den Gluckschen Opern und dem Gluckschen Orchester nach, dass sie den Geist der Antike wieder lebendig machen. Eine andere Frage ist aber, wie es um den Gebrauch moderner, feststehender musikalischer Formen in einem solchen Zeitbilde beschaffen sei. Darf auf einem Rokokobilde ein Radfahrer zur Staffage gehören, und darf der moderne Wiener Walzer, wie er auf der Gasse gepfiffen wird, die komische Handlung von weissgepuderte Perücken tragenden Rokokomenschen begleiten? Im „Rosenkavalier" stecken Dutzende von Wiener Walzern, die teilweise nach Straussischer Vorschrift noch mit dem spezifisch Wienerischen glissando der heutigen Kaffeehausmusiken gespielt werden sollen. Das in einem Gasthof aufspielende Orchester des dritten Aktes (hinter der Szene) ist ganz in der heutigen Wiener Art besetzt, mit Harmonium, Flöte, Streichern, sein erster Walzer zudem wohl in parodistischer Absicht dem bekannten „Wenn die Blätter leise rauschen" angeähnelt. Wohl kann die freche Lustigkeit des robusten Ochs von Lerchenau dem im Walzer ausgesprochenen Übermute angepasst sein; aber wir empfinden dennoch die Form des Wiener Walzers, wie ihn fast 100 Jahre später, als unsere Handlung spielt, Lanner und Strauss geschaffen haben, hier als stilwidrig, weil uns die Walzerform zu sehr als eine Erwerbung des kaum vergangenen Jahrhunderts bekannt ist. Zumal da wir fortgesetzt an die äusserliche Verwandtschaft von Mozarts Cherubin und Octavian denken müssen, dünkt uns die moderne Tanzweise fehl am Ort. In der Operette, die Stilwidrigkeiten mitunter sogar zu grotesk-komischen Wirkungen ausnutzt (Offenbach), bedeutet das Rokoko-Kostüm, wie schliesslich jedes historische Kleid, nichts weiter als Maskerade; Hofmannsthal-Strauss aber wollten mit dem „Rosenkavalier" ein höheres Kunstwerk schaffen, nicht vom Operettenstandpunkt aus beurteilt sein, und so bleibt es denn bei der Wahrheit des Wortes: um die Heiterkeit ist es eine ernste Sache. Stilwidrig sind auch die gewaltsamen orchestralen Blähungen, die lärmenden Explosionen, krachenden Paukenfreuden, die das plötzlich wie aus der Versenkung auftauchende Salome- und Elektra-Orchester im „Rosenkavalier" von sich gibt. Man sehe sich Verdis „Falstaff" an, ein geniales Werk; man vergleiche die dortigen Geschehnisse, nach welcher Wertung man wolle, mit den in Rede stehenden, um zuzugeben, dass bei Verdi viel Wolle, bei Strauss mehr Geschrei zu finden ist. Wenn die Lerchenausche rohe Livree die Faninalschen Zofen arg belästigt und zur kreischenden Flucht treibt, erklingt im Orchester eine ganz ähnliche Musik wie zum Opferzug der Tiere und Sklaven in der „Elektra". Die hier scheinbar beabsichtigte Selbstparodie kommt nicht zur Wirkung. So stehen zu platte, musikalische Spässe und Gemeinplätze und zu aufdringliche, grelle Tonmalereien, beide von der Dichtung mit Ausnahme des schwankhaften letzten Aktes nicht notwendig gefordert, endlich gegenüber einer grosse Menge stilvoller Musik, einem musikalischen Lustspielton von feinstem Reiz und wärmster, anheimelndster Farbe. Hier liegt das Neue, was uns Strauss zu geben vermochte, in dem herzigen, die Sentimentalität jener Zeit vorzüglich treffenden Geplausch und Gekose, dem heimlichen Liebesflüstern, den Eifersüchteleien der drei Liebenden: Marschallin, Sophie und Octavian. Da ist in der Orchestersprache die Stimmung des zierlich steifen Rokoko unvergleichlich festgehalten. Diese herrlichen Stücke des Werkes gehören zur Innenhandlung, zum rein Lyrischen, wie sich denn in ihnen manche Beziehungen zum Liederkomponisten Strauss finden lassen. Zu ihnen können fast der gesamte erste Akt — unzweifelhaft der beste von den dreien —, einige wenige Stellen des zweiten gerechnet werden, namentlich ein Duett von Octavian und Sophie, und der dritte Akt vom Abgang des Ochs an, also der Schluss der Komödie. In diesen Teilen zeigt sich Strauss als ein Lyriker von höchstem Rang. Verwendet er sonst die Singstimmen mehr rezitativisch und deklamatorisch, so gibt er ihnen hier Fluss und köstliche Sangbarkeit und dem Orchester sinnlichen Wohlklang ohnegleichen. Wäre das ganze Werk in der Art seines ersten Aktes fortgeführt, wir dürften von einer höchst wertvollen Neuschöpfung reden.

Bedeutende Einzelheiten tauchen in allen Akten auf. Die etwa 80 taktige Einleitung setzt stürmisch ein mit dem Rosenkavaliermotiv, dem etwas Mutwilliges und zugleich Abenteuerliches eigen ist (Sprung über Sexte und None in die Oktave und daran anschliessend in der Quarte Oberons Hornruf). Die Liebesszenen des ersten und letzten Aktes sind vornehmlich in dem warmen, sinnlichen E dur gehalten, wie denn Strauss überhaupt wiederum seine Tonartenwahl jeweilig mit feinster Empfindung getroffen hat. In Überschwänglichkeit redet die Einleitung, zugleich Wagners „Tristan" leise parodierend, von der Liebe Octavians zu der aufgeblühten Marschallin, deren Geständnis „Du bist mein Bub . . . ." zum ersten Male eine geschlossene Form (8 taktig, E dur $^4/_4$) zeigt. Der erste (Frühstücks-) Walzer (in A dur) bestrickt durch seine Holzbläserinstrumentation, er hat Verwandtschaft mit Strauss' Bläserserenade in seinem grossväterisch-gemütlichen Tone. Weich gebundene chromatische Sexten umschmeicheln das Geplausch der Marschallin. Baron Ochs hat eine ganze Reihe von Leitmotiven; das zuerst (in C dur $^4/_4$) auftretende und sein Erscheinen begleitende schildert mit den ruhigen, durch groteske schnelle Schnörkel verbundenen Akkorden seinen Adelsstolz, das zweite (Des dur $^4/_4$) in gebundenen Achteln von fast Chopinscher weicher Linie und mit kurzen Vorschlägen gezierte seine Galanterie zur Damenwelt, das dritte (ebenfalls zuerst Des dur $^4/_4$), als Parodie von „Steuermann, lass die Wacht" (Holländer) erscheinend, begleitet ihn, wenn er als Bräutigam auftritt. Von Erinnerungsmotiven ist dann noch das Motiv der silbernen Rose zu erwähnen, wieder mit einem Sextensprung (zuerst im silbernen Ges dur). Diese Motive sind aufs kunstvollste verwendet, ineinanderverwoben, umgekehrt, verändert, selbst parodiert. Dafür nur ein Beispiel: Auf die Meldung des Ochs, er werde sich mit der Tochter des reichen Faninal verheiraten, antwortet die Marschallin: „Mein lieber Vetter, ich kapier' schon, wiewiel's geschlagen hat" (Orchester: Motiv der silbernen Rose, gleichbedeutend mit Geldmotiv, dazu gleichzeitig Umkehrung der zweiten Hälfte des Motivs vom Rosenkavalier, der als Vermittler hingestellt wird, und Stücke des Galanteriemotivs). Von mehr oder weniger fest geschlossenen

Formen seien ausser den vielerlei meist sehr platten Walzern, zu denen auch das derbe, öfters erscheinende und wie ein Gassenhauer ins Ohr fallende Leiblied des Ochs gehört („Ohne mich jeder Tag Dir zu lang") noch erwähnt: Das in a moll $^{2}/_{4}$ stehende kläglich leiernde Bittlied der drei Waisen, das sich nach erfolgter Gewährung sofort in A dur kehrt; der im Hasseschen Stil geschriebene italienische Gesang des der Marschallin vorsingenden Tenors (Des dur $^{3}/_{4}$); das prächtige con moto F dur-Stück ($^{2}/_{4}$) mit Haydnscher Melodik, in dem die Marschallin von ihrer Kindheit plaudert; eine Art Haydnsches Molto-Allegro, mit dem der zweite Akt einsetzt (G dur $^{2}/_{4}$), das zärtliche As dur ($^{6}/_{8}$) Duett Sophiens und Octavians im zweiten Akte; das sechsstimmige Presto-Fugato, das die Wirrnisse des letzten Aktes einleitet; schliesslich als wertvollstes Stück des Ganzen das unbeschreiblich schöne, in der Stimmführung herrlich sich wölbende, von zauberischen Klängen überströmende Terzett (Des dur $^{3}/_{4}$) der drei Frauenstimmen, an das sich dann noch ein volkstümlich gehaltenes Duett Sophie-Octavian (G dur $^{4}/_{4}$) anschliesst, mit nicht zu glücklicher Einmischung der Celesta. Noch muss der oft feinsinnigen Tonmalereien gedacht werden (namentlich in dem grossen Renommierbericht des abenteuerlichen Ochs); sie sind mit gewohnter Meisterschaft erfunden.

Die einheitliche dramatische Gestaltung und künstlerische Wirkung der Musiktragödien „Salome" und „Elektra" erreicht Strauss in der musikalischen Komödie vorerst noch nicht; er hat sich wohl für die Lyrik des Lustspielstoffes einen eigenen Ton geschaffen, die bewegende dramatische Handlung aber mit zu grossen, zu wichtigen Mitteln und Effekten musikalisch illustriert, wie sie dem Rokokostücke widersprechen. In der Absicht, etwas Volkstümlich-Heiteres zu schaffen ist Strauss zu weit hineingegangen in das flache Land. Zahlreiche Schönheiten der Partitur können nur einigermassen entschädigen für das Manko an dramatischer Geschlossenheit. Das Werk macht nicht den Eindruck als wenn es für seinen Schöpfer eine Herzenssache gewesen sei.

Die Aufführung war wundervoll. Seit Monaten in emsigster Sorgfalt vorbereitet, zeigte sie die Leistungsfähigkeit der Dresdner Hofoper wieder einmal aller Welt in deutlichster, glänzendster Beleuchtung. Allen voran zu nennen ist Generalmusikdirektor Ernst von Schuch, der unermüdlich für die zeitgenössische Kunst eintretende, geniale Dirigent; wie er die Straussische, von allerlei Reminiszenzen an eigene Tondichtungen durchsetzte Partitur zu blühendem Leben brachte, seine vortreffliche Künstlerschar, die Königl. Kapelle mit Herrn Professor Petri als unübertrefflichen Prim- und Sologeiger an der Spitze, zu unvergleichlich herrlichem Singen und Klingen anleitete, begeisterte, das war wieder eine nicht genug zu rühmende Tat. Die Regie führte Herr Toller, dessen mühevolle Arbeit in den letzten beiden Wochen in Professor Max Reinhardt, dem Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, einen willkommenen Helfer fand. Bilder von ungewöhnlichem Reiz zeigte die Bühne; im ersten Akt das ganz über und über in Gold prangende Schlafzimmer der Marschallin, im zweiten einen hochgewölbten Empfangssaal, mit herrlichen, mit Porzellangruppen gekrönten Eckkaminen im Palais Faninals. Die Kostüme waren aufs stilvollste ausgewählt und zusammengestellt, eine wahre Augenpracht. An nichts war gespart worden, was äusserlich dem Eindruck des Werkes zugute kommen konnte. Einen geradezu himmlischen Ohrenschmaus boten die Damen Siems, v. d. Osten und Nast in dem am Schluss des dritten Aktes stehenden Terzett, das der bleibende und stärkste Eindruck des ganzen Abends war. Diese über alle Begriffe herrliche Leistung, das Anpassen der Stimmen aneinander, das Übernehmen der Melodiefäden und die Reinheit aller drei Kehlen: kein anderes Operntheater der Welt kann aus seinem Ensembel eine solche Gruppe zusammenstellen. Die dankbarste Rolle hatte Fräulein Siems; ihre Verkörperung der Marschallin war in der die Herzen der Zuhörer gefangennehmenden edlen Frauenhaftigkeit ebenso bewundernswert wie die restlos vollendete gesangliche Darbietung. Fräulein v. d. Osten gab der Titelrolle ihre volle künstlerische Persönlichkeit, war ein Edelknabe voll entzückender Liebenswürdigkeit und in der Verkleidung von wirkendstem Humor. Wie ein kleines Meissner Porzellanfigürchen sah Frau Nast als Tochter Faninals aus, der in Herrn Scheidemantel einen der hohen Lage der Partie durchaus gewachsenen, famos den Adelsparvenü charakterisierenden Vertreter fand. Ochs von Lerchenau war Herr Perron; Grandezza, Einbildung, Roheit, Genusssucht, Galanterie — alles war in seiner Prachtfigur. Von kleineren Rollen müssen hervorgehoben und sämtlich als trefflich auf ihrem Posten bezeichnet werden die Damen Eibenschütz und Freund, die Herren Pauli (dieser tüchtige Künstler war in drei Rollen tätig), Soot, dem das hohe Ces tadellos gelang, Puttlitz, Rüdiger, Ermold, Heuser.

Das volle Haus bereitete dem Werke einen an sich glänzenden, für Strausspremieren jedoch in mässigem Umfange sich haltenden Erfolg, der am stärksten am Schlusse war, wo man ungefähr zwei Dutzend Mal den Vorhang auf- und niedergehen liess. Strauss erschien bereits nach dem zweiten Akt vorm Publikum, nach dem dritten auch Hofmannsthal und Schuch, bei dessen Anblick der Beifall demonstrativ ausbrach. Die musikalischen Feinheiten des ersten Aktes, der am einheitlichsten geraten ist, fanden am wenigsten Zustimmung, dagegen schlugen die Walzer beim Publikum zündend ein. Man wird sie bald überall spielen hören.

Dr. Georg Kaiser.

Konzerte.

Berlin.

Die Königliche Kapelle hielt am 20. Januar im Opernhause ihren sechsten Sinfonie-Abend unter Rich. Strauss' Leitung ab. Er wurde eingeleitet mit Beethovens „Erster" in C dur, die dank ihrer lebensvollen Vorführung lebhafter Zustimmung begegnete. Ihr folgte als Novität eine Orchester-Fantasie „Vineta" von Franz Pönitz; ein interessantes, vornehm und sicher gestaltetes Tonstück, das die Sage von der geheimnisvoll versunkenen Stadt zu versinnbildlichen sucht, fein in der Arbeit, reizvoll in der Instrumentierung. In der klangschönen und reizvoll nuancierten Wiedergabe fand die Neuheit bei der Zuhörerschaft freundliche Aufnahme. Die weiteren musikalischen Gaben des Abends bestanden in Rich. Strauss' an Schönheiten und geistvollen Einfällen reichem Tonstück „Don Quixote" op. 35 und Haydns B dur-Sinfonie (Br. & H. Nr. 12).

Am selben Abend besuchte ich noch das Konzert des Herrn Emil Otto Hasse in der Singakademie, um in dem Veranstalter einen Pianisten kennen zu lernen, dessen Spiel einen recht nüchternen und farblosen Eindruck macht. Gesellte sich zu seiner technischen Fertigkeit etwas mehr Ausdrucks- und Gestaltungskraft, würden die Leistungen ohne Zweifel gewinnen.

Der Philharmonische Chor unter Siegfried Ochs brachte in seinem dritten dieswinterlichen Konzert (Philharmonie — 23. Jan.) Otto Taubmanns „Deutsche Messe" zur erneuten Aufführung. Das gewaltige Werk hinterliess auch diesesmal, wie bei seiner Erstaufführung im vorigen Winter, einen starken, nachhaltigen Eindruck. Der hohe Ernst, die sichere Beherrschung des Stoffes, das grosse kontrapunktische Können, das reiche Innenleben, die sich in dem Werke offenbaren, werden ihre Wirkung nie verfehlen. Als die bedeutendsten und eindrucksvollsten Abschnitte der Partitur erschienen mir wieder der Eingangschor „Ach Herr, wie sind meine Feinde so viel", die Chöre „Und der Herr ist des Armen Schutz", „Heilig, heilig ist Gott der Herr", „Jauchzet dem Herrn alle Welt", das Altsolo „Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid" und der Schluss des ganzen Werkes. Die Wiedergabe des über die Massen komplizierten und schwierigen Werkes war ausgezeichnet. Neben dem Philharmonischen Chor und dem Philharmonischen Orchester waren der Jerusalemer Kirchenchor (Dir. Kgl. Musikdirektor Eschke) die Knaben des Königl. Hof- und Domchors (Dir. Prof. Rüdel), Herr Musikdirektor Irrgang (Orgel) und als Solisten die Damen Frau Anna Stronck-Kappel, Frl. Emmi Leisner und die Herren Rich. Fischer und Anton Sistermans erfolgreich beteiligt.

Das VI. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Oskar Frieds Leitung vermittelte uns die Bekanntschaft mit Gustav Mahlers siebenter Sinfonie. Eine erfreuliche war es nicht; der Eindruck ein überwiegend unerquicklicher, die Wirkung vielfach brutal, abstossend. Das Werk, das übrigens eher als Orchesterfantasie denn als Sinfonie anzusprechen ist, gehört zu jenen Tonschöpfungen moderner Gattung, in denen der wirkliche musikalische Gehalt im umgekehrten Verhältnis steht zu den aufgewandten Mitteln. Das musikalische Gedankenmaterial ist in allen fünf Sätzen ein ziemlich minderwertiges und mehr auf dem Wege der trockenen Reflexion als auf dem der freien Eingebung gewonnenes. Ebenso vermisst man an seiner Verarbeitung den natürlichen Fluss und die organische Entwicklung, Klarheit und Übersichtlichkeit. Wir hören wohl melodische Phrasen, oft sogar von grosser Schönheit, wir hören sie auch wiederholen in verschiedenen Tonfärbungen, aber sie besitzen nicht die Keimkraft, aus der alles wie von selber emportreibt. So erscheint das Ganze mehr

als eine Reihe lose verknüpfter Episoden, die, zum Teil mit bunten Tonmalereien aufgeputzt, ganz ansprechende Klangbilder ergeben, aber von einem tieferen musikalischen Ideengehalt herzlich wenig Spuren aufweisen. Die Aufführung wurde dem Werke nach jeder Richtung hin gerecht. Der Beifall, den das Auditorium dem Vortrage folgen liess, galt wohl auch vornehmlich dem Orchester, das unter Herrn Frieds befeuernder Leitung seine schwierige Aufgabe mit erstaunlicher Bravour durchführte. Weiter bescherte das Programm noch eine Arie (Depuis le jour où je me suis donnée) aus Charpentiers „Louise", die Frl. Marie-Louise Debogis mit unvergleichlicher Vollendung vortrug, und Mozarts Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit" in der ursprünglichen Fassung, die von der heute gebräuchlichen verschiedentlich erheblich abweicht.

Herr Theodore Byard veranstaltete einen Liederabend in der Singakademie mit Kompositionen von Händel, Purcell, Caccini, Scarlatti, Rameau, Schubert, Schumann u. a. Herr Byard ist ein vornehmer Sänger. Sein Bariton, der in der Höhe allerdings noch nicht recht ausgiebig ist und etwas mühsam anspricht, klingt sehr sympathisch an. Seine Tonbildung ist natürlich, die Aussprache klar und deutlich, der Vortrag zeugt von Geschmack und Intelligenz. Von den alten Gesängen hinterliessen Caccinis „Amarilli" und „Le pauvre laboureur", von den Schubertschen Liedern „Nachtstück" und „Die Sterne" den besten Eindruck. Herr Erich J. Wolff begleitete wie immer aufs feinfühligste. Adolf Schultze.

Ausgezeichnete pianistische Leistungen bot Marie Panthès. Mit feinem Stilgefühl und durchsichtiger Technik fand sie sich mit Bach ab. Beethovens „Lebewohl"-Sonate op. 81a klang noch nicht so selbstverständlich. Hier schien es, als suche die Künstlerin noch nach einem eigenen Ausdruck. Mozarts A dur-Sonate dagegen war eine Meistertat ersten Ranges. Weiter spielte sie Chopin op. 58 und zum Schluss moderne Franzosen. Kompositionen von Dupont und Debussy in grösserer Quantität waren einfach ungeniessbar, da sie aus der Verneinung aller musikalischen Schönheit und Gesetzmässigkeit nicht herauskamen und nirgends etwas Positives, Fassbares boten.

Die Altistin Elfriede Ulrich und der Tenorist Paul Bauer hatten sich zu einem Liederabend im Klindworth-Scharwenka-Saal zusammengetan. Die reiferen Leistungen zeigte der Tenor. Sein Vortrag ist gewandt, seine technische Ausbildung bereits bis zu einer erfreulichen Fertigkeit gediehen. Wenn er noch auf die Behandlung der hohen Töne, die etwas unfrei klingen, Sorgfalt verwendet, werden seine Darbietungen nach der gesanglichen Seite hin nichts mehr zu wünschen übrig lassen. Er erledigte sich seines Programmes mit Geschmack. Elfriede Ulrich musste hinter ihm zurückstehen. Ihre Stimme ist ohne Glanz, und der Vortrag z. B. in E. E. Tauberts „Gebet" war noch recht naiv. Die Klavierbegleitung Karl Kämpfs war reichlich trocken und farblos.

Ein Kompositionsabend von Heinz Tiessen (Bechstein-Saal — 19. Jan.) brachte mannigfaltige Eindrücke. Der Tondichter besitzt Talent; jedoch scheint es sich mehr auf dem Gebiet des Liedes zu äussern, als in der grösseren Form der Kammermusik. In seinen Liedern finden sich viele schöne Züge, echt lyrische Stellen, an denen eine Stimmung voll zum Ausklang kommt. Daneben steht aber auch viel Gekünsteltes, Sprunghaftes, das jedenfalls eine Konzession an die modernste Richtung sein soll. Wenn der Komponist dem aus dem Wege geht, kann ihm noch manches schöne Lied gelingen. Von den beiden grösseren Werken des Programms gebe ich dem Klaviertrio c moll vor der Klaviersonate C dur den Vorzug, weil es mir „persönlicher" zu sein scheint. Ein intensiveres Durcharbeiten des an sich nicht üblen thematischen Materials und eine klarere, übersichtlichere Formgebung würden den Wert der Kompositionen noch erhöhen. Schöne Einzelheiten allein tun es nun einmal nicht. Um die Aufführung machten sich Hed. Kaiser (Gesang), Else Grams (Klavier), Rich. Fischer (Gesang), Nic. Lambinon (Viol.) und K. Knochenhauer (Cello) verdient. Die Begleitung der Gesänge führte der Komponist selbst aus.

Alfred Schroeder (Bechstein-Saal — 23. Jan.) ist ein ausserordentlich befähigter Pianist. Er spielte die englische Suite e moll von Bach mit klarer, perlender Technik. Eine Prachtleistung war die Wiedergabe der Sonate As dur op. 110 von Beethoven, die er wie aus einem Guss aufbaute. Hier zeigte er eine erstaunliche Anschlagskultur. Seine innerliche, dem Virtuosentum abholde Natur scheint ihn für Beethoven besonders zu eignen.

Leopold Godowsky meisterte den Bechstein am folgenden Abend im Beethoven-Saal. Er begann klassisch, mit Beethoven (32 Variationen c moll) und Brahms. Brahms spielte er einzigartig. Die beiden Rhapsodien h moll und g moll op. 79, das h moll-Capriccio op. 76 und das Scherzo es moll op. 4 erklangen in einer Vollendung, die jeden Wunsch befriedigte. Weniger vermochte Godowsky als Komponist zu überzeugen. Die neue Klaviersonate e moll ist eher eine Suite hübsch erfundener und mit allen Effekten ausgestatteter Salonstücke. Unnötig aber und blosse Kunststücke sind seine Bearbeitungen Chopinscher Etüden für die linke Hand allein. Walter Dahms.

Am Sonnabend den 21. Januar spielten Edouard Risler und Jean Gérardy die Cello-Sonaten von L. v. Beethoven. Dass es eine Freude ist, zwei solchen Künstlern zuzuhören, braucht wohl nicht besonders versichert zu werden. Das Beste des Abends boten sie in dem meisterhaften Vortrag der D dur-Sonate op. 102 Nr. 2.

Es ist ein bedauerliches Zeichen, dass ein so gross angelegtes Unternehmen, wie das von Henri Marteau (18 Violin-Konzerte der klassischen und modernen Violin-Literatur in 6 Konzert-Abenden), bei dem grossen Publikum keiner stärkeren Anteilnahme begegnet. Das Konzert von Dubois, das der Künstler an seinem zweiten Abend (24. Januar im Blüthner-Saal) spielte, zeichnet sich mehr durch feinsinnige Instrumentation und geschickte Mache, als durch grosse Erfindungskraft aus. Das Adagio, selbst von einem Meister wie Marteau gespielt, ist herzlich langweilig und uninteressant. Am besten gefiel mir das Allegro giocoso, das in seiner geistreichen burlesken Art eine bessere Meinung von dem Komponisten aufkommen lassen kann. Besonders hervorheben möchte ich die ausgezeichnete Begleitung des Blüthner-Orchesters unter Leitung von Prof. Richard Sahla, der in letzter Minute für den erkrankten Komponisten einsprang. Von klassischem Geist erfüllt war der allem äusserlichen abgewandte Vortrag des D dur-Konzerts von Mozart. Den Beschluss machte das A dur-Konzert von Sinding, das Marteau seinerzeit schon meisterhaft aus der Taufe hob.

In Berlin ist die Gesamtsumme der am musikalischen Leben Teilnehmenden sicherlich keine allzu geringe. Trotzdem sind die vielen gähnend leeren Veranstaltungen ein nur allzu deutliches Zeichen dafür, dass es heute selbst mit Freibillets nicht mehr glückt, ein grösseres Publikum heranzuziehen. Daher ist der Absicht der Neuen Berliner Kammermusik-Vereinigung, wirklich gute Musik in Kreise zu tragen, die mit dem eigentlichen Konzertleben bis jetzt keine Fühlung hatten, um so mehr Erfolg zu wünschen, als sich auf diese Weise vielleicht ein interessierter, noch nicht konzertmüder Hörerkreis heranziehen lässt. Die ausgezeichneten Leistungen, die die Vereinigung (Alice Kayser, Nina Gober-Velden, Johannes Velden, Werner Georgy) an ihrem II. Kammermusik-Abend (Sonntag, 22. Jan.) in der kgl. Hochschule bot, können auch einen anspruchsvollen Hörerkreis vollauf befriedigen. Auch in der Zusammenstellung des Programms zeigte sich ein erfreuliches Bestreben, von der gewohnten Schablone abzuweichen. Das kleine Streichtrio B dur von Schubert war beinahe eine Novität, weil man es selten oder nie zu hören bekommt. In Frau Alice Kayser hat die Vereinigung eine feinsinnige Kammusikspielerin und Begleiterin gefunden. Frau Nina Gober-Velden erntete reichen Beifall für den Vortrag einiger kleiner Solostücke für Cello, während Herr Velden geigerisches Können und musikalischen Geschmack mit der Wiedergabe der A dur-Sonate von G. F. Händel bewies.

Siegfried Eberhardt.

Bremerhaven.

Die erste Hälfte der Konzertsaison 1910/11 liegt hinter uns. Bei dem reichen musikalischen Leben in den Unterweserorten Bremerhaven, Geestemünde und Lehe, die ein gemeinsames Ganze von 100000 Einwohnern ausmachen, ist es erklärlich, dass auch dieses Konzertjahr reiche musikalische Genüsse brachte. An erster Stelle soll auf dem Gebiete der Instrumentalmusik mit lobenden Worten des Albert-Orchesters, unter der umsichtigen und kunstverständigen Leitung Musikdirektors Otto Albert gedacht werden. In zwei mehr den übervoll besuchten Konzerten bot er uns L. v. Beethovens sechste Sinfonie, Richard Strauss' gewaltiges Tongemälde „Tod und Verklärung", Tschaikowskys Nussknackersuite, die fünfte Sinfonie ebendieses Komponisten, Goldmarks Konzertouvertüre „Im Frühling", sowie eine Reihe solistischer Werke mit Orchesterbegleitung. Was den Konzerten des Albert-Orchesters seit Jahren eine solche Beliebtheit errungen hat, ist vor allen die Geschlossenheit im Vortrage der Kompositionen, die feine Ausarbeitung der Werke,

in der man auch den äussersten Feinheiten volle Würdigung zu teil werden lässt und das künstlerische Durchdringen und Erschöpfen derselben durch einen kunstverständigen Konzertleiter. In Frau Hummel-Gura (Berlin) lernten wir eine Künstlerin von Ruf, eine feine Erscheinung im Konzertsaale kennen; ihre künstlerische Qualität entsprach jedoch nicht voll den an sie gestellten Forderungen und Erwartungen. Ursprünglich war ja an ihrer Stelle Frau Anna Schabbel-Zoder von der Dresdener Hofoper in Aussicht genommen. Als zweite Solistin der Albert-Konzerte erschien Stefi Geyer (Budapest), enthusiastisch begrüsst von der Konzertgemeinde, die sie vor Jahresfrist in den Bann ihrer Kunst zog. Stefi Geyer ist aber auch ein Stern von strahlender Lichtfülle und seltenem Glanze. Die Auffassung der Solistin — sie spielte Jaques Dalcrozes emoll-Konzert, die reizende Gavotte aus der Edur-Sonate von Bach und Souvenir de Moscou von Wieniawski — ist einfach grossartig. Ob es galt, Kompositionen wildbewegter rassignationaler Färbung dem Auditorium in Feuersglut zu bieten oder in sentimentalem Empfinden den Hörer zu begeistern, immer war sie gleich meisterhaft. Die bisher unter Leitung des Herrn F. Higgen stehenden Sinfonie-Konzerte sind von dem kaiserlichen Musikmeister Karl Flick von der III. Matrosen-Artillerie-Kapelle in eigene Regie übernommen worden. Das Orchester wurde durch Mitglieder der Cuxhavener- und Kieler Matrosen-Artillerie auf 60 Mann verstärkt und bot uns in vorzüglicher Ausführung Goldmarks Sinfonie, „Ländliche Hochzeit". Franz Liszts „Les Préludes" und Griegs drei Orchesterstücke a. d. Musik zu Björnsons „Sigurd Jorsalfar". Wenn ein Dirigent, der nebenbei gesagt, seinem Vorgänger durch die Einübung der Orchesterwerke bis auf einige Proben, wertvolle Vorarbeit leistete, zum ersten Male selbstständig an die Öffentlichkeit tritt, dann kann er auf erhöhtes Interesse Anspruch erheben. So war denn auch der Saal des Tivoli ganz gefüllt. Das fein besetzte Orchester folgte mit inniger Hingabe den künstlerischen Direktiven des Konzertleiters, der mit seinem ersten Sinfonie-Konzerte einen vollen Erfolg zu verzeichnen hatte. Der Solist des Abends, Kgl. Hofopernsänger Walther Kirchhoff (Berlin), hat in der Künstlerwelt bereits wohlverdienten Ruf erlangt. Er ist ein Gesangskünstler im wahrsten Sinne des Wortes, der seiner schönen, wohlgepflegten, empfindungswarmen Stimme Gemüt verleiht und so leicht den innigen Kontakt zwischen Künstler und Auditorium herstellt. Eine selten schöne Ausgeglichenheit der Stimme, der Übergang zur Kopfstimme ist kaum merkbar und verblüffend, eine feine Auffassungsgabe, gepaart mit einer durchgebildeten Deklamationskunst, vertiefen vorteilhaft die musikalischen Eindrücke. Der Zauber seines Liedes ist überwältigend, besonders bei Gefühlsmomenten. Ausser den vielen kleineren Konzerten wollen wir noch des Männergesangvereins-Konzertes, eines Vokalkonzertes unter Musikdirektor Fritz Hartmanns Leitung Erwähnung tun. Herr Fr. Hartmann, auch 2. Dirigent des Bremer Lehrer-Gesangvereins, bot Schumannsche Chöre, Volkslieder und volkstümliche Lieder in feiner Präzisionsarbeit bei guter Stimmvertretung im Chore. Palma v. Pászthory (Violine), die Solistin des Abends, ist eine schätzenswerte Vertreterin ihrer Kunst, der gewiss noch eine ruhmreiche Zukunft sich eröffnen wird. Technik und Auffassung zeugen von feiner künstlerischer Durchbildung. Nachdem schon bei einem volkstümlichen Konzerte des Albert-Orchesters ein niedersächsischer, leider zu früh verstorbener Komponist, Otto Kurth, weil. Musikdirektor in Lüneburg, ein Romantiker mit klassischen Formen, zur Geltung gekommen war, erlebte seine romantische Oper „Königin Bertha", die sich auf den nordischen Sagenstoff aufbaut, am 19. November ihre Uraufführung am hiesigen Stadttheater. Das Publikum nahm das mit grossem Fleisse und Geschick gearbeitete Werk wohlwollend auf. Die direkte Mitteilung des Seelenlebens durch die beredte Sprache der Töne, die vorzügliche musikalische Darstellung der Seelenkämpfe sind künstlerische kompositorische Vorzüge der romantischen Oper. Ein Strom melodischer Fülle durchzieht diese, deren Musik phantasiereich und stimmungsvoll zu nehmen ist.

Erich Kindervater.

Dessau.

Der dritte Kammermusik-Abend der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Matthiae (1. Dez.) brachte in schöner Wiedergabe Haydns Streichquartett op. 76 No. 1 Gdur und Robert Schumanns Pianofortequintett op. 44. Zwischen beiden sang Leonor Engelhard mit ausdrucksvollem Vortrag, von Franz Mikorey am Flügel stimmungsvoll begleitet, drei Lieder von Grieg („Die Prinzessin". „Dein Rat ist wohl gut", „Ein Traum"). Eingangs des II. Hofkapellkonzertes (5. Dez.) erklang erstmalig Otto Nicolais „Weihnachts-Ouvertüre" über den Choral „Vom Himmel hoch da komm' ich her" für Orchester mit Orgel und Schlusschor, ein flott entworfenes, fein durchgearbeitetes Werk, das die Stilarten älterer Meister mit den zur Zeit der Komposition moderneren in gelungener Art verschmilzt. Kammersängerin Frau Anna Kaempfert (Frankfurt a. M.) vermittelte mit ihrer warmen, samtenen Stimme, die Fülle und Wohllaut mit leichtester Beweglichkeit vereint, und in empfindungsgesättigten Vortrag die Haydn-Arie „Auf starkem Fittiche" und drei Lieder von Berlioz aus dessen „Les nuits d'été". Den imposanten Abschluss des Konzertes bildete Mozarts „Jupiter"-Sinfonie, von der Hofkapelle unter Franz Mikoreys schwungvoller Leitung meisterlich gespielt. Einen starken künstlerischen Erfolg hatte Hermann Gura am 9. Dez. mit seinem Löwe-Abend zu verzeichnen. Der Künstler wirkt weniger durch die Schönheit der Stimme, als vielmehr durch seinen Vortrag, der sich zu einer musikalischen Ausdruckskunst überzeugendster Art erhebt. Ein hervorragender Anteil an dem Erfolg gebührt Franz Mikorey für sein glänzendes Klavierspiel.

Ernst Hamann.

Giessen.

Das musikalische Leben ist in diesem Winter aussergewöhnlich rege. Insbesondere hat der Konzertverein, welcher jetzt in seinem 120. Vereinsjahr steht, eine Reihe auserlesener Kunstgenüsse geboten, welche den Beweis erbringen, dass dieses Konzertinstitut, als dessen musikalischer Berater unser einheimischer Universitätsmusikdirektor Professor Gustav Trautmann fungiert, trotz seines hohen Alters immer noch jugendfrisch und leistungsfähig ist. So brachte das I. Sinfoniekonzert am 30. Oktober eine abgeklärte Wiedergabe der Haydnschen und Beethovenschen B dur-Sinfonie durch das sehr gut disponierte Frankfurter Palmengartenorchester unter der feinsinnigen Leitung Professor Trautmanns. Frau Kaempfert-Frankfurt vertrat den gesanglichen Teil in vortrefflicher Ausführung (u. a. Schuberts „Hirt auf dem Felsen" mit Orchesterbegleitung). Im I. Solistenabend kam Susanne Dessoir-Berlin, welche, von Herrn Bruno Hinze-Reinhold dezent begleitet (der sich übrigens auch als vorzüglicher Pianist mit Liszt, Schubert u. a. vorstellte), mit einem abwechslungreichen Liederprogramm sich wohlverdiente Beifallsstürme ersang. Der Kammermusikabend der Herren Prof. Trautmann, Rebner, Hegar erlitt noch in letzter Stunde eine Programmänderung durch Erkrankung des Herrn Rebner, er bot (Herr Dawisson-Frankfurt trat für Herrn Rebner ein) Brahms Cdur- und Schumanns Fdur-Trio in wohlgelungener Wiedergabe. Auch der II. Solistenabend, für welchen Herr Gustav Havemann-Hamburg (Violine) und Herr Willy Rehberg-Frankfurt (Klavier) gewonnen waren, hatte einen vollen künstlerischen Erfolg. Herr Havemann stellte sich u. a. in Beethovens Kreutzersonate, Bachs I. Violinsolosonate als ein feinempfindender Geiger von grossem Können vor (wie wir hören, wirkt er vom März 1911 ab in Leipzig), Herr Willy Rehberg, welcher die interessante Clutsam-Klaviatur spielte, als erstklassiger Pianist. Den Höhepunkt des Konzertlebens bildete schliesslich der Max Reger-Abend am 8. Januar — ein Kompositionsabend, an dem Prof. Reger, Prof. Trautmann und Frau Fischer-Maretzki Regersche Kunst in vollendetster Weise vorführte. ein für eine Kleinstadt nicht ungefährliches Unterfangen, das aber vollauf geglückt ist, zumal schon im vorigen Jahre Max Reger (damals mit Henri Marteau) sich die Sympathien des Giessener Publikums im Sturme erobert hatte. Frau Fischer-Maretzki wusste ausser den schlichten Weisen besonders die „Lieder aus der Kinderwelt" op. 74, wo Reger in seiner bekannten dezenten Art meisterhaft begleitete, eindrucksvoll zu gestalten; in den pièces pittoresques (4 händig) und den grandiosen Beethoven-Variationen op. 86 boten Prof. Reger und Prof. Trautmann eine pianistische Leistung allerersten Ranges; das grosszügige Werk gelangte so zu ganz gewaltiger Wirkung. — Alles in allem ist das musikalische Leben bei dem Konzertverein (trotzdem derselbe neuerdings gewissen ungerechtfertigten Anfeindungen ausgesetzt war), unter seiner vortrefflichen musikalischen Leitung immer noch am besten aufgehoben.

V.

Halle a. S.

Von den hier konzertierenden Künstlern stellt Leipzig einen hohen Prozentsatz. Einer der liebsten Gäste ist zweifellos der Pianist Josef Pembaur, der in diesem Jahre zweimal vor-

sprach und sich in der grandiosen C dur-Fantasie Rob. Schumanns als einer der glänzendsten Interpreten des grössten Romantikers zeigte. Seine Auffassung war der des in Petersburg preisgekrönten Alfred Höhn weit überlegen. Aber auch als Chopinspieler stellt er viele seiner Kollegen in Schatten, obgleich er meiner Meinung nach den genialen Polen eine Nuance zu gesund und robust spielt. An seinem 1. Abend spielte er mit seiner Gattin noch Schumanns Variationen für zwei Klaviere, ohne jedoch hier den hohen romantischen Flug zu nehmen, der in der Fantasie so unwiderstehlich gefangen hielt. Man merkte deutlich, dass er auf seine Gattin zarteste Rücksicht nahm. Mit derselben C dur-Fantasie wartete auch Tel. Lambrino auf; doch muss sich der vielversprechende Künstler gesagt sein lassen, dass er romantischen Überschwang nicht in zügellose Wildheit ausarten lassen darf. Dasselbe kann man auch auf Chopins f moll-Fantasie anwenden, die ebenfalls unter gar zu extremen Gefühlswallungen litt. Von Leipziger Solisten pflückten sich noch Lorbeeren Emil Pinks, der zweimal hier in Konzerten (bei Winderstein und im Lehrergesangverein) mitwirkte und durch grösste Zartheit im Piano entzückte und durch fast ehernen Klang im Forte imponierte, aber in den Mittelfarben weniger glücklich sich erwies. Etwas indisponiert erschien oder in der Tonart zu hoch hatte Frau Helene Stägemann ihre Gesangsnummern gewählt. Die „Windersteiner“ brachten an zwei Abenden Liszt (Festklänge und Faustsinfonie) zu eindringlicher Wirkung. Der 3. Abend war in der Hauptsache Rob. Schumann geweiht, dessen Manfred in Dr. Ludw. Wüllner den denkbar besten Vortragsmeister fand. Dass neben ihm alle übrigen Mitwirkenden sehr zurücktraten, war zu erklärlich, als dass es besonderes Bedauern hätte hervorrufen können. Das Hallesche Publikum ist Herrn Prof. Hans Winderstein für diesen ganz einzigartigen Genuss tiefsten Dank schuldig. Im ersten Philharmonischen Konzert war die Geigerin Miss May Harrison die bedeutendere Solistin. Ihr Vortrag des Brahmskonzertes für Violine war eine sehr achtbare Leistung, wogegen Elsa de Grave mit Liszts 2. Klavierkonzert (A dur) manche Wünsche offen liess. Der Cellist H. Kiefer aus München machte uns mit dem neuen Konzert in d moll von Bleyle bekannt, ohne jedoch damit den Eindruck zu erwecken, dass die betreffende Literatur um eine wertvolle Neuigkeit bereichert worden wäre. — In den Sinfonie-Konzerten der Theaterkapelle, die auf 55 Mann verstärkt ist und nun das ganze Jahr beisammen bleiben soll, war die hervorragendste Leistung des Dirigenten Ed. Mörike entschieden Schuberts „Unvollendete“, die bis auf eine auffallende Tempoverschleppung am Anfang des 2. Satzes prächtig wiedergegeben wurde. Sehr gut kam auch die F dur-Sinfonie von Hermann Goetz heraus. Aus dem Werke hört man deutlich heraus, dass der Autor ein geborener Opernkomponist war. Viele Episoden hätten ganz gut in einer Lustspieloper Platz finden können. Sehr gut gelangen auch die beiden Sätze aus der Nussknacker-Suite von P. Tschaikowsky, für den unser erster Theaterkapellmeister entschieden viel übrig hat. Weniger für Rob. Schumann, dessen wunderschönes Klavierkonzert garnicht gut begleitet wurde. Allerdings war auch der Solist, Prof. Georg Schumann, ein etwas akademisch kühler Dolmetscher seines Namensvetters. Als Dirigent zeigte er sich in vorteilhafterem Lichte bei der Uraufführung seiner Ouvertüre „Lebensfreude“, die glänzend instrumentiert ist, aber eine gewisse Beeinflussung von R. Strauss' Till Eulenspiegel nicht verleugnen kann. Wäre sie etwas kürzer, so könnte sie vielleicht gewinnen. Das 1. Konzert des Theaterorchesters war den grössten französischen Meistern gewidmet. Als begabtester erschien dabei doch H. Berlioz mit seinem „Römischen Carneval“. Charpentiers „Impressions d'Italie“ gerieten nur etwas zu brutal im Klange. Eva von der Osten war die gefeierte Solistin des Abends. Leider trübte sie die Stilreinheit des Programms durch die Wahl einiger Lieder von Strauss, Brahms und Courvoisier.

Von musikalischen Grössen liessen sich noch hören Willy Burmester, dem hier kritiklos alles zu Füssen liegt, obgleich sein Vortrag der herrlichen A dur-Sonate von Brahms über einen konventionellen Ton nicht hinauskam. Mit wunderbarer Grazie und Anmut erklingen dagegen die musikalischen Nippes, die er mehr oder weniger gelungen für sich bearbeitet hat. Weit höher schätze ich Franz von Vecsey in seinem künstlerischen Ernste, der hier mit grösstem Erfolge — nur nicht pekuniär — konzertierte.

Von Gesangskräften hörten wir Lula Mysz-Gmeiner, deren künstlerischer Erfolg vielleicht noch von dem der Susanne Dessoir übertroffen wurde. Den beiden trefflichen Begleitern Ed. Behm und Bruno Hinze-Reinhold gebührt ein Extralob. Prachtvoll sang an seinem 2. Liederabend auch Dr. Hermann Brause, der seinen ersten wegen Indisposition abbrechen musste. Sein Balladenvortrag erinnert an die Zeit Eugen Guras. Grosses Können bewies auch Léon Rains, der leider nur stark detonierte. Ein grosses Gesangstalent steckt in Olga de la Bruyère, die namentlich mit Liedern von Franz Liszt tiefen Eindruck hinterliess. Raoul von Koczalski ist als Chopinspieler schwerlich zu überbieten. Dagegen enttäuscht er bei Beethoven, wo er zu sehr ins Spielerische gerät. Seine glatte Technik mag ihn leicht dazu verführen. Ihre Flucht an die Öffentlichkeit hätten Käthe Schmidt und Charlotte Rehfeld noch länger hinausschieben müssen. Für die Unterrichtswerke der Firma Rahter trat höchst erfolgreich der Frankfurter Pianist Willy Rehberg ein. Das Unternehmen ist als überaus glücklich zu bezeichnen. Wie viele ungehobene Schätze ruhen nach der musikalischen Kosteprobe allein im Archive der genannten Firma! Die Musiklehrer dürften an Literaturkenntnis sehr bereichert den Saal verlassen haben.

Martin Frey.

Hamburg.

Eine mustergültige Aufführung brachte Rob. Bignell als erstes Konzert des von ihm vor 13 Jahren ins Leben gerufenen Streich-Orchester-Vereins. In erster Beziehung galt der genussreiche Abend dem 70jährigen F. Gernsheim, der selbst seine Schöpfungen leitete, die „Tondichtung zu einem Drama“ op. 82 und das Violinkonzert op. 42, letzteres von Thérèse Laurent (Paris) gespielt. Tschaikowskys Serenade op. 48 für Streichorchester und Berlioz' „Carnaval Romain“, beide genial unter Bignell dargeboten, umschlossen die „Gernsheim-Feier“. — Das dritte Philharmonische Konzert brachte unter von Hausegger Beethovens „Vierte“ und verschiedene Wagnersche Orchesterwerke. Nicht nur die Detailarbeit, auch das Grosszügige der Diktion erregten uneingeschränkte Begeisterung. Im 5. Philharmonischen Konzert erschienen in der kleinen, besonders in den Mittelsätzen reizvollen Mozartschen g moll-Sinfonie (aus dem 17. Lebensjahre) und der Sinfonie C dur von Schubert (No. 6, 1818) zwei hier bisher noch nicht gehörte Werke, für deren schwungvolle Ausführung v. Hausegger besonders Dank gebührt. Wir dürfen uns rühmen, in diesem Dirigenten eine Kraft ersten Ranges zu besitzen, der die angesehene Stellung unseres ersten Kunstinstituts weiter hohen Zielen entgegenführt. Pablo Casals spielte im dritten Konzert in bewunderungswürdiger Weise das wertvolle d'Albertsche Cellokonzert; im fünften Konzert sang Frl. Lola Artôt de Padilla mit prächtig geschulter, reinen Wohllaut ausströmender Stimme Mozarts Susannen-Arie „O säume länger nicht“ und Lieder von Schubert und Schumann. Im 4. Philharmonischen Konzert, das gemeinschaftlich mit der Singakademie (Prof. Dr. Barth) Schumanns hier oft gehörte „Faust-Szenen“ brachte, stand der Chor unter der bewährten Führung auf der Höhe ausgereiften Könnens, zu dem sich das Orchester in anerkennenswerter Höhe behauptete. Weniger künstlerisch erwies sich der Sologesang der Damen Tilia Hill, A. Hardt, der Herren R. Fischer, F. Steiner, R. vom Scheidt, wie Mitgliedern der Akademie. Man hatte das fragmentarische Schumannsche Werk als Nachtrag zu der hier im Juni stattgefundenen „Schumannfeier“ gewählt. — Für das am 17. November unter Generalmusikdirektor F. Mottl gegebene Konzert war leider in Beethovens „Eroica“ und der Faust-Ouvertüre von Wagner insoweit ein ungeschicktes Programm gewählt, da beide Werke erst am 10. Oktober unter Weingartner hier aufgeführt worden waren. Die Leere des Saales gab für diese Ungeschicklichkeit ein beredtes Zeugnis. — Bei weitem günstiger gestaltete sich die Teilnahme, die dem in seiner Art einzig dastehenden Dirigenten im Konzert des Vereins Hamburger Musikfreunde bewiesen wurde. Mozarts bekannte g moll-Sinfonie, dessen entzückende kleine Nachtmusik, Wagners „Siegfried-Idyll“ und Beethovens grosse Leonoren-Ouvertüre gelangten an diesem Abend prächtig zur Ausführung. Der hohe künstlerische Ernst, mit dem Mottl jede Aufgabe beherrscht, zeichnete auch diese Ausführungen in jedem einzelnen Zuge wieder aus. Im ersten der beiden Mottl-Konzerte stand zwischen Wagner und Beethoven das gewaltige b moll-Konzert von Tschaikowsky, dessen phänomenale Ausführung durch Lamond die Zuhörerschaft in Extase versetzte. Volle Bewunderung ruft es hervor, dass Lamond, der z. Zt. hervorragendste Beethoven-Interpret, auch die neuere moderne Kunst in solcher Meisterschaft zu beherrschen weiss. Der dem titanenhaften Vortrage folgende Beifallssturm wollte kein Ende nehmen: eine ähnliche Begeisterung habe ich kaum je in einem Konzert erlebt.

Das zweite Konzert der Berliner Philharmonie (Prof. Nikisch) brachte, wie manchmal, keine Solovorträge. Als Neuheit umgeben von Schumanns Cdur-Sinfonie und der Fünften von Tschaikowsky gab es ein recht amüsantes hypermodernes Charakterstück des Russen Ljadow (geb. 1855) „Kikimora“, Volksmärchen. Der Komponist, ein enragierter Vertreter des „Jungrussentums“ gestaltet seine Sprache ähnlich der des Franzosen Debussy, rein fantastisch, mit Verzicht auf eine feststehende Tonart. Nikisch bemeisterte den Orchesterapparat in rühmenswerter Weise. Vorzüglich gelangen auch Schumann und Tschaikowsky.

Von den vielen anderen Orchester-Konzerten, unter denen sich besonders die populären und volkstümlichen Sinfonie-Konzerte des Vereins Hamburger Musikfreunde auszeichnen, um so mehr, da sie namentlich unter Jos. Eibenschütz mancher Neuerscheinung den Weg in die Öffentlichkeit bereiten, erwähne ich gedrängter Kürze wegen nur das Konzert am 8. Dezember, in dem Göhlers Bearbeitung der hier selten gehörten, echt Mozartschen Geist ausströmenden Ballettmusik „Les petits riens“, Gust. Mahlers heute fast lau erscheinende erste Sinfonie und ein Violinkonzert des spanischen Geigenvirtuosen Joan Manén (geb. 1883) zu Gehör kam. Unser trefflicher Havemann bot unter Leitung des Komponisten in der Prinzipalstimme des erstaunliche Schwierigkeiten bietenden, orientalisch gefärbten und dabei vieles Selbständige aufweisenden Konzerts eine Leistung ersten Ranges. (Forts. folgt.)

Prof. Emil Krause.

Leipzig.

14. Gewandhaus Konzert (25. Januar). (W. A. Mozart, Sinfonie gmoll; L. van Beethoven, Klavierkonzert Nr. 3 cmoll; V. d'Indy „I-tar“, sinfonische Variationen; C. Franck, „Les Djinns“, sinfonische Dichtung f. Klavier und Orchester: H. Berlioz, Ouvertüre zu „Der römische Karneval“. Solist: Raoul Pugno). Dieses Konzert gab Gelegenheit, die Äusserungen französischen und deutschen Geistes nebeneinander zu geniessen. War auch die erstere Nation nur mit zeitgenössischen Werken vertreten, so gestaltete sich doch der Vergleich interessant genug. Die Deutschen begannen mit Mozart und liessen Beethoven folgen, stellten also den Romanen die Aufgabe, gegen zwei der grössten musikalischen Genies das Feld zu behaupten. Es war vorauszusehen, dass die unvergleichlich traurige Anmut der Mozartschen gmoll-Sinfonie und die seltsame Mischung heroischer Akzente und tiefempfundener, lyrischer Stimmungen in dem Beethovenschen cmoll-Klavierkonzert auf der ganzen Linie siegen würden. So geschah es, trotzdem die Ausführung beider Werke durchaus nicht befriedigen konnte. Es ist merkwürdig und bezeichnend genug, wie selten man eine mustergültige Interpretation Mozartscher Opern oder seiner Instrumentalwerke zu hören bekommt. Der Geist des nachschaffenden Künstlers hat sich hier durchaus von allen Schlacken modernen Lebens zu lösen; nervöse Stimmungen, bewussten Geist, seine eigene Person hat er fahren zu lassen, denn er soll sich allein einer einfachen musikalischen Empfindung hingeben, sich nur von dieser inspirieren lassen. Über der Ausführung der Mozartschen Sinfonie schwebte nicht die klassische Ruhe klaren Wohlgefallens, ihr energisches Einherschreiten vermochte nicht zu erwärmen. Noch schlimmer erging es dem Beethovenschen Klavierkonzert, dem gerade alle die Vorzüge des Solisten des Abends, Raoul Pugnos, zum Schaden gereichen mussten. Den ersten Satz erkannte man überhaupt nicht wieder, die romanische Auffassung liess den Beethovenschen Ernst entsetzt zurückweichen, zumal dieser von einer sehr merkwürdigen Kadenz vollends erschreckt wurde. Erst im zweiten Satze erholte man sich langsam, um im Rondo die elegante Spielfreudigkeit des beweglichen Franzosen aufrichtig zu bewundern.

Litt hier der Inhalt unter der Wiedergabe, so wendete sich im zweiten Teile das Blatt: einer vollendeten Ausführung stand leider der Inhalt bedenklich nach. Vincent d'Indys zum erstenmal gebotene sinfonische Variationen „Istar“ zeigten deutlich alle Vorzüge und Nachteile moderner französischer Programmmusik: eine vortreffliche, eigenartige Orchesterbehandlung, eine ausgezeichnete Kombinationsgabe in der verschiedenartigsten Themenverwendung, eine immer geistreiche Fortführung des musikalischen Fadens, die stete Ausserung einer hochkultivierten, künstlerischen Persönlichkeit. Dem steht eine gewisse weibliche, auf die Dauer ermüdende Thematik, eine Neigung zum rein Skizzenartigen und Pittoresken, eine Klangfülle ohne zwingenden Ausdruck nachteilig gegenüber. Trotzdem verdient diese Komposition noch weit eher die höfliche Anerkennung als die folgende sinfonische Dichtung „Les Djinns“ für Klavier und Orchester von César Franck, welche wohl nur wegen der eminent virtuosen Wiedergabe Pugnos ein regeres Interesse hervorrief. Dieser spukhafte Reigen scheut vor keinem Effekt zurück, behandelt den Klavierpart rein virtuos und lässt es an einheitlicher Entwicklung durchaus fehlen, wofür auch raffinierte Klangwirkungen und gute melodische Ansätze nicht entschädigen konnten. Mit Recht wurden jedoch die beiden genialen Interpreten dieser Werke begeistert gefeiert.

Dr. Guido Bagier.

Helene Wolff-May hatte zu ihrem Liederabend (23. Jan. — Kaufhaus den wohlbekannten Geiger Alexander Schmuller herangezogen, und sie hatte Recht damit getan, denn sonst wäre das Gesamtresultat kein gutes gewesen. So aber entschädigte für die Sängerin, die zwar ganz hübsche Stimmmittel besitzt, aber noch lange nicht konzertreif ist, und vor allem bei ihren Vorträgen beseelten Vortrag vermissen liess (Lieder von Brahms, Wolf, Richard Strauss, Reger, d'Albert und Weingartner standen auf dem Programm.) Herr Schmuller durch den ausgezeichneten Vortrag von Bachs Chaconne und Kreislersche Bearbeitungen kleiner Werke von Pugnani, Couperin und einer Alt-Wiener Tanzweise. Die Begleitung lag in den Händen des Herm. Oscar C. Posa

Am nächsten Tage gab an ebendiesem Orte Severin Eisenberger, Lehrer am Sternschen Konservatorium, einen Klavierabend mit W. F. Bach (alias Vivaldi)-Stradals Konzert d moll, Beethovens Sonate E dur op. 109, Schumanns Kreisleriana und Brahms' Sonate f moll op. 5. Ich hatte vor einigen Wochen in Berlin Gelegenheit, sein Spiel mit dem gleichen Programm zu bewundern und komme auch diesmal in meinem Urteil zu dem Resultat, hier einen Künstler von glänzender Technik, schönem Ton und tiefer Empfindung vor mir zu haben. Sein Anschlag ist von einer wunderbaren, poetischen Weichheit. Selten habe ich auch die „Kreisleriana“ so schön spielen hören.

Eine neuere Erfindung sind die sogenannten „Elitekonzerte“, eine Zusammenstellung allererster Künstler für ein Konzert. Auch in Leipzig wurde uns eine derartige Häufung hervorragendster Leistungen (25. Jan. — Alberthalle) geboten, mit einem Programm, das fast 3 Stunden dauerte. Wer soll das verdauen! Das ist doch entschieden trotz der Bedeutung der Künstler zuviel! Hier hatten wir Frau Adrienne von Kraus-Osborne (Lieder von Brahms, Hugo Wolf, Liszt, Tschaikowsky etc.), Prof. Emil Sauer (Schubert „Impromptu op. 142 No. 3, Brahms Scherzo op. 4, 2 eigene Kompositionen, Chopin Bolero op. 19, Debussy „Clair de lune“ und Liszt Rhapsodie No. 15) und Franz von Vecsey (Bach Arie und Präludium E dur, Corelli „La Folia“, Chopin Nocturne Des dur, Paganini Hexentänze)“. Das Urteil über diese Künstler ist so feststehend, dass es sich wohl erübrigt, wieder darauf einzugehen. Bei Emil Sauer muss ich immer wieder das klare, scharfe Hervortreten jedes einzelnen Tones hervorheben, worin ihm wohl wenige gleichkommen. Als Begleiter waltete ein Poet des Klaviers, Josef Pembaur.

Der Busonischüler Michael von Zadora spielte in seinem Konzert (27. Jan. — Feurich-Saal) wieder einmal seine Bearbeitung des W. F. Bachschen (alias Vivaldischen) Orgelkonzertes d moll: Warum wird dieses so oft wiederholt? Mit tadelloser Technik begabt, einem ausgesprochenen Farbensinn, einem frischen Temperament brachte Zadora sein Programm zu vortrefflicher Wiedergabe. Ausser Chopins h moll-Sonate waren es besonders dessen 24 Präludien, op. 28, die seiner Fantasie weitesten Spielraum liessen, und die er in wahrhaft poetischer Weise zu gestalten verstand. Das einzige was ich bei Zadora tadeln möchte, ist sein allzu häufiger, manchmal ganz ungerechtfertigter Pedalgebrauch.

Der 4. Kammermusikabend der „Böhmen“ (29. Jan. — Kaufhaus) brachte zuerst Smetanas jugendfrisches e moll-Quartett „Aus meinem Leben“, von seinen Landsleuten mit aller Verve und aller Begeisterung vorgetragen. Schuberts schönes Streichquintett op. 163 zeigte in H. Willem Engel einen kongenialen Kammermusikspieler. Zwischen diesen beiden Werken stand Beethovens Klaviertrio op. 97, mit Frederic Lamond am Klavier. Mir will die Art, wie Lamond Beethoven anpackt, absolut nicht zusagen. Sein Ton ist hart, sein Spiel ermangelt der durchsichtig klaren Herausarbeitung und ist doch allzusehr poesielos. Mehr Seele, Seele, Seele! Ich suche sie seit ca. 20 Jahren schon vergebens in Lamonds Spiel, konnte sie aber bisher beim besten Willen noch nicht entdecken. Wie seit Jahren liess mich auch diesmal sein Spiel wieder vollständig kalt und nur allzuviele Wünsche offen. Ich kann in Lamond nur den Virtuosen mit einer hervorragenden, wenn auch zeitweise nicht ganz schlackenlosen

Technik sehen, als Interpret titanenhaft durchgeistigter Beethovenscher Werke ist er uns immer noch den Beweis schuldig geblieben. L. Frankenstein.

In dem Konzert, welches Télémaque Lambrino unter Mitwirkung des Violinkünstlers Walter Hansmann am 27. Januar im Kaufhause gab, hörten wir eine neue Sonate in D dur von Franz Brzezinski. Von klassischer Tiefe und reinem Sonatenstil kann freilich bei dem Werke nicht die Rede sein, wohl aber zeichnet es sich durch Klangschönheit und tonsetzerisches Geschick aus, auch verrät es in allen Sätzen den phantasiebegabten Komponisten. In der Ausführung der Sonate stand der Pianist künstlerisch über dem Geiger. Obwohl letzterer seinen Part mit gutem Verständnis, ziemlich glatter Technik und warmer Tongebung spielte, liessen sich seine Leistungen im allgemeinen doch nicht besonders hoch bewerten. Die beiden Sonaten — C dur, op. 53 von L. v. Beethoven und f moll, op. 5 von J. Brahms — erfuhren durch Herrn Lambrino eine sehr schätzenswerte Wiedergabe. Wohl fasst er manches in seinem Spiel etwas rauh an, überhastet zuweilen auch das Tempo, wodurch naturgemäss die Klarheit der Passagen in Gefahr kommt, doch fehlt es ihm keineswegs an feinem Empfinden, an Intelligenz und Kraft, sich in ein gehaltvolles Werk zu vertiefen; das bewies er besonders im Vortrage der Brahms-Sonate. Die leider nur in geringer Anzahl erschienenen Zuhörer zollten den beiden Künstlern starken Beifall. Oscar Köhler.

Der am 23. Januar von Luise Gmeiner, der Schwester der bekannten Sängerin, im Feurichsaale gegebene Klavierabend interessierte gleichzeitig wegen der Persönlichkeit der Vortragenden, als infolge des geschickt gewählten Programms. Es ist immer ein Zeichen bedeutender Künstlerschaft, sie sei schon zur Reife entwickelt, oder noch im Keime enthalten, wenn man unwillkürlich gezwungen wird, höhere Massstäbe anzulegen, dass dies Frl. Gmeiner ohne weiteres fordern kann, ist Beweis genug für ihre echt pianistischen Anlagen und für ihr ausserordentlich gesund empfindendes, musikalisches Wollen. Es lag eine wunderbare Frische und reiche Natürlichkeit in diesem Spiel, welche den Hörer überaus angenehm berührten. Die gebotenen Stücke gaben Gelegenheit, ihre Individualität von allen Seiten kennen zu lernen. Darnach möchten wir der Interpretation der Chopinschen h moll-Sonate den Vorrang neben dem Vortrage von Schumann und Brahms zuerkennen. Die Schumannsche Sonate in g moll litt noch unter einer gewissen Nervosität und klanglichen Unausgeglichenheit, die Gegensätze prallten hier allzusehr aufeinander, auch wurden die lyrischen Stellen in allzu liebevoller Ausführung arg und zum Schaden des Klaviertons gedehnt. Das letztere gilt auch von den Brahmsschen Stücken, besonders kann das Intermezzo in D dur nicht schlicht genug angefasst werden. Der Chopinschen Tondichtung kam jedoch eine ausserordentliche rhythmische Prägnanz kraftvolle lockere Oktaventechnik und eine vorzügliche Brillanz der Passagen sehr zu statten. Lief auch manchmal das Temperament allzu ungestüm davon, um eine abgeklärte Leistung zu ermöglichen, so erweckte doch die junge Künstlerin nur die besten Hoffnungen für die Zukunft. Jedenfalls ist sie zu den wenigen zu zählen, welche eine ausgeprägte Anlage ausdrücklich auf die pianistische Laufbahn hinweist und hohe künstlerische Erfolge dereinst verheissen.

Leider wurden die Erwartungen, welche Arno Landmann an dem ersten Abende seines Leipzigers Auftretens erweckte, in seinem zweiten Orgelkonzerte am 25. Januar in der Thomaskirche durchaus nicht erfüllt. Vor allen Dingen wurde den Orgelvorträgen besonders notwendige Ruhe und Klarheit durch eine gewisse Nervosität stark beeinträchtigt, welche mit der ansteigenden Schwierigkeit der gebotenen Werke zu wachsen schien. Bei einem derartig empfindlichen Instrumente berührt der kleinste Fehlgriff doppelt. Von diesen Einschränkungen abgesehen gelang neben der Sonate von Rheinberger in b moll der Vortrag der Regerschen Invocation noch am besten. Für die an zweiter Stelle stehenden Variationen von E. W. Degner über ein eigenes Thema vermochten wir uns nicht besonders zu erwärmen. Das etwas ausdruckslose Thema erforderte einen beweglicheren Geist, um eine derartig grosse Anzahl von Veränderungen interessant zu gestalten und in einheitlicher Steigerung zusammen zu fassen. Nach diesem ziemlich ermüdenden Werk und nach zwei orgelmässig sehr geschickt gesetzten „Impressions" op. 72 von Sigfrid Karg-Elert, musste man die durchaus originelle d moll-Sonate Max Regers doppelt freudig begrüssen, welche der Konzertgeber mit bemerkenswerter technischer Fertigkeit interpretierte. Hätte er diese sich weiter klären lassen, so würde er bei seinen Fähigkeiten eines ungetrübten Erfolges gewiss sein. Wir hoffen zuversichtlich, dass dies in nicht allzu langer Zeit der Fall sein wird.

Dr. Guido Bagier.

Noten am Rande.

* Der „Rosenkavalier" von Richard Strauss hat, wie wir einer Notiz in der „Frankfurter Zeitung" entnehmen, schon vor rund 150 Jahren einen Vorgänger und Namensvetter gehabt, der mit der neuesten Oper zwar nicht die Handlung und hoffentlich auch nicht die Musik, dafür aber den Titel gemeinsam führte. In der Berner „Chronika von den Wontern der fryen Schwyz" vom Jahre 1766 ist die Nachricht zu lesen, dass eine herumziehende Künstlertruppe in Bern im Jahre 1764 eine „lustige Tantz-Komediam" und durchaus heitere Haupt-Aktion mit vielen grossen und berühmten Akteurs, Tantzmeisters und Wiener Hannswürsten produzieret hat, die betitult ist: „Der Rosen-Kafallier". Es seynd darrinnen viel verliebte Franzossen, Bräutigams mit vielen Präsentationes als Akteurs thätig, so dass einem hochgeehrten Publiko ein gross Vergnügen und viel Narrenspossen bevorstehen". Aus der weiteren Erzählung der Chronik geht hervor, dass der „Rosenkavalier", ein sächsischer Adliger, in eine Französin verliebt ist, die ihm von anderen Franzosen streitig gemacht wird. Da die Französin, wie der Kavalier erfahren hatte, die Blumen über alles liebt, so ersinnt der Kavalier einen eigenartigen Plan, sich in das Herz der spröden Französin einzuschleichen. Bevor er ihr die Werbung vorträgt, lässt er heimlich von seinen Lakaien das Zimmer der Dame, in dem er ihr einen Besuch machen will, über und über mit roten Rosen schmücken. Die Diener führen den Auftrag aus, während die Dame mit den „frantzösischen Mossieurs" flirtet. Als die Dame in ihr Zimmer zurückkehrt, ist sie über diesen geheimnisvoll und schnell angebrachten Schmuck überaus gerührt und erstaunt, und rät, wer wohl von den beiden Franzosen ihr damit seine Liebe bewiesen habe. Die beiden Franzosen haben die Dame in ihr Zimmer hinaufbegleitet und es beginnt nun ein eigenartiger Streit, der dadurch besonders komisch wirkt, dass jeder gezwungenermassen die Verantwortung für diese eigenartige Überraschung ablehnt und doch durch die Art der Weigerung, die mehr zugibt als leugnet, bei der Dame den Eindruck erwecken will, dass jeder von beiden tatsächlich den Schmuck der Rosen veranlasst habe. Während sich nun die drei streiten, und die Dame noch schwankt, wem von beiden sie nun glauben soll, meldet der Diener einen „Rosenkavalier". Alle sind gespannt, wer nun kommen wird, und durch die weitgeöffnete Tür „erscheynt üper und üper mit Rosen bedeckt untser Kavallier und sächsischer Edelmann und strafft dadurch die beiden Frantzosen lügen, intem er durch seine Rosen bezeygt, dass diese Courtoisie das Werk des teutschen Edelmannes sey". Kaum erblickt die Dame den in Rosen gehüllten Kavalier, als sie sofort den Zusammenhang ahnt. Bisher hielt sie den Deutschen einer wahren Liebe und Courtoisie nicht für fähig und bevorzugte darum die Galanterie der Franzosen. Sie sieht aber jetzt ein, dass sie sich getäuscht habe und jagt die beiden Franzosen, die ihr noch in letzter Stunde eine Lüge einzureden versuchten, aus dem Hause. Der „Rosenkavalier" führt nun die Braut heim und damit endet der lustige Schwank. Interessant ist noch die Erwähnung, dass unter den Schauspielern und Schauspielerinnen eine Tänzerin Courticelli auftritt, die wir aus den Memoiren Casanovas kennen.

* Im vorigen Jahre hat sich bekanntlich in England eine Wagner-Gesellschaft (Wagner-Association) gebildet, die am 3. Oktober 1910 ihre erste Generalversammlung abhielt. Auf dieser wurden als Zweck der Gesellschaft folgende Punkte festgesetzt:

1. Ermutigung und Unterstützung stilvoller Aufführungen von Wagners Werken in England;
2. Die Sammlung der Bewunderer Wagners und, wenn möglich, die Schaffung eines dauernden Versammlungsortes zu diesem Zweck;
3. Die besondere Feier des 100. Jahrestages von Wagners Geburt.

Dem Vorstand wie der Gesellschaft gehören die glanzvollsten Namen an. Die Zahl der Mitglieder, von denen jedes 5 sh jährlich Beitrag zahlen muss, beträgt bereits weit über 200. Für 1911 wurde für den besten Essay über „Lohengrin" ein Preis ausgesetzt, der in 6 Karten für die diesjährigen Festspiele („Ring", „Meistersinger" und „Parsifal") besteht. Bewerber müssen Mitglied der Gesellschaft sein. Dr. Hans Richter und William Ashton Ellis wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt. Präsident

der Gesellschaft ist Louis N. Parker, Vice-Präsident Charles Symonds, Sekretär Basil Crump, stellvertretender Sekretär F. A. Richards, Schatzmeister Sydney J. Loeb.

* Anlässlich seines 25jährigen Bestehens hat der bekannte Verlag von M. P. Belaïeff in Leipzig eine Denkschrift erscheinen lassen, die ein Bild der wahrhaft grosszügigen Verlags- und Konzertunternehmungen dieses einzig dastehenden russischen Musikfreundes, der wohl nirgends seinesgleichen haben dürfte, geben. Gleichzeitig erschien auch ein Verzeichnis der Verlagswerke des letzten Jahres.

* Von Professor Dr. Hermann Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal ist der die Oratorien umfassende Band, bis auf die Neuzeit ergänzt, so ziemlich fertiggestellt und dürfte in nächster Zeit in neuer Auflage im Druck erscheinen.

* Durch die Presse ist in den letzten Tagen die Nachricht gegangen, dass das zwischen der Wiener Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger und der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) bestehende Abkommen, wodurch beide Gesellschaften sich gegenseitig die Vertretung der ihnen zustehenden Aufführungsrechte übertragen haben, auf den 31. Dezember 1911 von ersterer Gesellschaft gekündigt worden ist. Die Tatsache ist zutreffend. Unrichtig sind jedoch die daran geknüpften Behauptungen, dass die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer nicht in der Lage sei, die über den 31. Dezember 1911 hinaus laufenden Genehmigungen, betreffend die Aufführung von Werken des österreichischen Repertoires, einzuhalten, noch von jetzt ab über diesen Zeitpunkt hinaus gültige Aufführungsgenehmigungen zu erteilen. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hätte die Interessen der deutschen Musikpflege, deren Berücksichtigung sie von jeher als ihre Hauptaufgabe erachtet hat, schlecht gewahrt, wenn sie nicht für den Fall einer Kündigung des österreichischen Abkommens Sorge dafür getragen hätte, dass die Konzertveranstalter, die Gebührenverträge mit ihr schliessen, auch für die volle Dauer dieser Verträge ungehindert das gesamte ihnen zugesicherte Repertoire benutzen können. Bei den Kartellverhandlungen mit den Vertretern der Wiener Autorengesellschaft ist dieser Punkt eingehend besprochen worden. Es wurde ausdrücklich vereinbart, dass auch trotz der Endigung des Kartells alle über den Zeitpunkt der Endigung hinaus laufenden Gebührenverträge ihre volle Gültigkeit behalten sollen. Diese Vereinbarung ist durch folgende Bestimmung des § 12 des deutsch-österreichischen Gegenseitigkeitsabkommens ausdrücklich festgelegt worden: „Im Falle einer Kündigung werden die in ihrer Wirksamkeit über den Zeitpunkt der Kündigung hinausreichenden Honorarverträge gegenseitig in derselben Weise verrechnet, wie während der Geltung dieses Vertrages.

Den beiderseitigen Kontrahenten (Gebührenpflichtigen) bleiben die ihnen auf Grund dieses Vertrages erteilten Aufführungsbewilligungen des gesamten Repertoires der anderen Gesellschaft für die Dauer ihres Vertrages gewahrt.“

Hieraus geht hervor, dass die Konzertveranstalter, die bis zum 31. Dezember 1911 Verträge mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer abgeschlossen haben, auch für die ganze Dauer dieser Verträge ungehindert das Repertoire der Wiener Autorengesellschaft weiter benutzen können.

Solche Konzertveranstalter, die bis zum 31. Dezember 1911 keinen Vertrag mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer abgeschlossen haben, werden dagegen in Zukunft damit zu rechnen haben, dass sie unter Umständen von beiden Gesellschaften gesondert Aufführungsgenehmigungen erwerben müssen.

* Der Maler Henri Regnault, der während des Krieges 1870/71 getötet wurde und zu dessen Andenken Saint-Saëns seinen *Marche héroique* komponierte, hatte eine grosse Leidenschaft für die Musik. In den Briefen, die er während seines Aufenthaltes in der *Akademie* in Rom schrieb, spricht er oft von Gounod, Bizet, seinem Kameraden Lenepveu, mit denen er viel Musik trieb. Er entpuppt sich als ein Wagnerianer ersten Ranges, und wir erfahren auch, dass er singen konnte.

In einem Briefe aus dem Jahre 1868 finden sich folgende Zeilen: „Lenepveu hat den Klavierauszug von Bizet („Das schöne Mädchen von Perth“) und den „Lohengrin“ erhalten. Wir berauschen uns an diesem Wagner: es liegt eine seltsame Schönheit darin. Dies und „Tannhäuser“, Schumanns Sinfonien und Klavierstücke und etwa 3 oder 4 Sonaten von Beethoven bilden unsere tägliche Nahrung.“

„Der Klavierauszug von Bizet hat uns sehr interessiert; er ist reizend. Wir haben ihn ganz gelesen und die Teile, die uns am besten gefielen, mehrmals wiederholt. Dies hat mir noch mehr Vergnügen bereitet als die ganze Wiederholung. Eine Stelle ist da z. B. vorhanden, die ich nicht ausstehen kann, nämlich den lebhaften Takt in der Serenade des Tenors, die er im letzten Augenblick hinzugefügt hat.

„Wir bereiten eine Trauermesse zur Einweihung des Denkmals für unseren Kameraden Deschamps in Saint-Louis-des-Français vor. Lenepveu wird 2 Stücke aus seinem „Requiem“ mit Orgel, Orchester und Chören aufführen lassen (leider Kastraten für die beiden hohen Stimmen). Und Pessard lässt 2 religiöse Stücke aufführen und u. a. ein „Agnus Dei“, welches Bibi singen soll. — Ganz Rom und die Nachbarstaaten wie Amerika, China, Australien usw. werden dieser Feierlichkeit beiwohnen.

„Denn wir haben, wenn wir als Pensionäre sterben, die Ehre, in der Kirche von Saint-Louis-des-Français ein schönes Marmordenkmal, das von den Architekten unseres Jahrganges hergestellt wird, zu erhalten, sowie ein schönes Marmormedaillon, das ein Bildhauer von unseren Pensionären verfertigt hat. Ferner lassen die Musiker ihre religiösen Stücke aufführen. Ich bin all jenen Ehrungen entgangen, und im Grunde genommen sehe ich es lieber, wenn mein Grabdenkmal nicht mit soviel Pracht eingeweiht wird.

. . . .

„Sage Bizet, dass ihm die Akademie ihre wärmsten Grüsse und ihren rauschendsten Beifall sendet. Und wenn diese Sache, von mir und Lenepveu aufgeführt, jenen Erfolg gehabt hat, denke ein wenig daran, wie dies erst mit talentvollen Künstlern, handelnden Personen, Orchester, Choristen, Dekorationen und weiss der Teufel was noch gewesen sein würde. Nichtsdestoweniger (sage ihm dies nicht) sind mir manche Stellen aus den „Perlenfischern“ lieber. In dem „Schönen Mädchen von Perth“ gibt es nichts, was die Grösse im Anfange des Duetts der beiden Menschen im ersten Akt der „Fischer“ erreicht“.

Kreuz und Quer.

Berlin. Prof. Friedrich Gernsheim wurde zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt.

— Dr. Alfieri, der Direktor der Volksoper, will auf Anregung der Deutschen Brasiliens nach Schluss der Spielzeit eine Operntournee durch die südamerikanischen Staaten unternehmen. Das Repertoire soll nur ernste und heitere Opernwerke umfassen, die Operette soll ganz ausgeschlossen sein.

Braunschweig. Unsere letzte Mitteilung, dass Rud. Krasselt-Lübeck zum Nachfolger Riedels gewählt sei, ist eine irrige. Im Gegenteil findet im Februar ein Probedirigieren des Genannten sowie der Herren Schilling-Ziemssen-Frankfurt a. M. und Prof. Frischen-Hannover statt.

Breslau. Auch hier hatten Humperdincks „Königskinder“ bei ihrer Erstaufführung grossen Erfolg.

Budapest. Im Königl. Opernhaus wurde „Tristan und Isolde“ in ungarischer Sprache gesungen mit Georg Anthes als Tristan.

Charlottenburg. Die neue Volksoper, die, wie wir vor kurzem mitteilten, hier gebaut werden soll, wird den Namen Deutsches Opernhaus erhalten. In der letzten Komiteesitzung wurden Einzelheiten über die finanzielle Seite des Unternehmens mitgeteilt. Die Gesamtzahl der Plätze wird 2300 betragen, auch liegen schon 15274 Anmeldungen vor. Augenblicklich könne man mit einer jährlichen Einnahme von einer Million Mark aus Abonnements rechnen, zu denen mehr als 400000 M. Einnahmen aus der Tageskasse kämen. Wenn man dazu die Einnahmen aus dreissig Nachmittagsvorstellungen, ferner die Unterpachten und die Zinsen für die Kautionen rechne, so ergebe sich bei vorsichtiger Kalkulation eine Jahreseinnahme von 1800000 M. Die Gesamtausgaben würden sich auf 1350000 M. im Jahr belaufen, wobei eine tägliche Ausgabe von 4500 M. angenommen sei. Die Pachtsumme, die an die Stadt Charlottenburg zu entrichten sei, würde 200000 M., das Kapital der Gesellschaft eine Million Mark betragen. Einer täglichen Höchstausgabe von 4500 M. würde eine durchschnittliche Einnahme von 6000 M. gegenüberstehen. — Die Deutsche Oper wird auf dem Grundstück Bismarckstrasse 20—22 erbaut. Im Laufe des Februar soll die Aktiengesellschaft gegründet werden, so dass sie im März den Organen der Stadt Charlottenburg die Vorlage über die Erbauung einer Volksoper in Charlottenburg unterbreiten kann.

Darmstadt. Die 174—176. Veranstaltung des Richard Wagnervereins waren ein Beethovenabend von Conrad Ansorge, ein Kammermusikabend des Triester Streichquartetts und ein Liederabend von Susanne Dessoir mit Bruno Hinze-Reinhold.

Dessau. Am 5. Februar findet die örtliche Erstaufführung von Schillings' „Ingwelde" statt.

Eisenach. Die Meininger Hofkapelle veranstaltete im Stadttheater mit Beethovens „Eroica" und Bergers Variationen und Fuge eine Gedenkfeier für ihren kürzlich verstorbenen Dirigenten Prof. Wilhelm Berger.

Frankfurt (Main). Der Neebsche Männerchor wählte Musikdirektor R. Werner-Siegen zu seinem ersten Chormeister. Die Leitung des Siegener Musikvereins behält Genannter bei.

Freiburg i. Br. Durch den Oratorienverein kommt am 7. Februar 1911 unter Leitung von Carl Beines „Gunlöd" von Peter Cornelius zur Aufführung unter Mitwirkung von Dr. Matthaeus Roemer (München), Hans Vaterhaus (Frankfurt a. M.), Anna Stronck-Kappel (Barmen), Rosa Schaible (Freiburg i. Br.).

Gera. Carl Kleemanns neue Ddur-Sinfonie gelangte im letzten Konzert des Musikalischen Vereins unter Leitung des Komponisten zu erfolgreicher Uraufführung.

Görlitz. Der Verein der Musikfreunde veranstaltete am 11. Januar sein 239. Konzert, in dem Prof. Karl Straube mitwirkte und Werke von Bach, Reger, Bossi, Liszt vortrug.

Graz. Karl Häusgen, Lehrer des Klavierspiels an der Musikschule zu Weimar, hat einen Ruf als Direktor an die Musikschule in Graz erhalten.

— Im Herbst 1911 findet im Stadttheater die Uraufführung der Märchenoper „Der Schweinehirt" von F. Frischenschlager statt.

Halle. Der hiesige Magistrat ist zur Zeit vor die Frage gestellt, ob das Stadttheater nicht am besten in eigene Regie zu übernehmen sei, da der Vertrag der Stadt Halle mit dem derzeitigen Pächter des Theaters, Herrn Geh. Hofrat Richards, im nächsten Jahre abläuft. Dieser Tage fand eine grosse öffentliche Versammlung statt, in der diese Angelegenheit behandelt wurde, und in der auch geradezu unglaubliche Einzelheiten über die Gagenverhältnisse und sozialen Zustände, richtiger Missstände, am Stadttheater zur Sprache kamen. So hörte man, dass eine erste Sängerin, aber auch nur für acht Monate, eine Monatsgage von 150 Mark bezieht. Die hervorragendste Sängerin des Theaters aber erhält überhaupt keine Gage, sondern ein Spielhonorar von 40 Mark pro Abend und das auch nur für zehn Abende im Monat. Bei jedem weiteren Auftreten bekommt sie nur mehr ein Spielhonorar von 10 Mark. Wird sie dagegen krank, so werden ihr nicht 10, sondern 40 Mark abgezogen. Es ist also so weit gekommen, dass am Halleschen Stadttheater Krankheit kontraktlich bestraft wird. Ganz anders steht es dagegen um die Einnahmen des Direktors, der jährlich — das sind seine eigenen Angaben! — über 30000 Mark Reingewinn erzielt. Zu den Ausstattungen, Requisiten, Kulissen usw. zahlt die Stadt sehr beträchtliche Beträge, und Geheimrat Richards schafft sich nun einen ausserordentlich schönen Nebenverdienst dadurch, dass er die Requisiten zu allen möglichen Stücken ausleiht... Die Versammlung nahm eine Resolution an, die sich für Übernahme des Theaters in städtische Regie ausspricht.

Hannover. Das „Leipziger Trio" (Otto Weinreich — Edgar Wollgandt — Prof. Julius Klengel) trat mit grossem Erfolge in dem ersten Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde auf. Auch in Prag wurde es vor kurzem im dortigen Kammermusikverein sehr gefeiert.

Königsberg i. Pr. Hofrat Varena legt nach zwanzigjähriger Tätigkeit die Direktion des Stadttheaters nieder. Seine Nachfolge übernimmt sein Schwiegersohn, Direktor Max Berg-Ehlert in Kottbus.

Leipzig. Im 8. Philharmonischen Konzert gelangte Nowowiejskis „Quo vadis?" in Anwesenheit des Komponisten unter Leitung von Richard Hagel zu äusserst erfolgreicher Aufführung. Das Werk ist bereits für noch viele andere Städte des In- und Auslandes angenommen.

London. Prof. Th. Müller-Reuter aus Crefeld dirigierte am 16. Januar in einem Konzert das Londoner Sinfonie-Orchester und errang einen ganz ungewöhnlichen Erfolg. Die Zeitungen sprechen sich durchweg in den höchsten Lobesworten aus und bezeichnen Prof. Müller-Reuter als einen der ersten unter den lebenden Dirigenten.

Mailand. Mascagni verklagte beim Tribunal die New-Yorker Theaterunternehmung Liebler auf Schadenersatz wegen Nichtaufführung seiner neuen Oper „Isabeau". Inzwischen bleibt auch die Uraufführung in Italien noch zweifelhaft, weil bis zur Entscheidung des Tribunals der New-Yorker Unternehmer das Uraufführungsrecht besitzt. Neuerdings verlautet nun wieder, dass Mascagni einen Vertrag mit der Gesellschaft La Teatral für die Uraufführung seiner Oper „Isabeau" im Mai im Theater Koliseo in Buenos-Aires abgeschlossen habe. Der Komponist wird selbst die Aufführung leiten und danach mit dem Ensemble eine Kunstreise durch Südamerika bis Chile unternehmen.

Mannheim. Im 2. Konzert des Musikvereins gelangten unter Leitung von Hofkapellmeister Bodansky 2 Chöre von Hugo Wolf „Morgenhymnus" und „Frühlingschor" zur überhaupt ersten Aufführung. Sie hatten beide grossen Erfolg.

Nizza. Ende März wird in der Oper „Tristan und Isolde" in deutscher Sprache aufgeführt. Das Blüthner-Orchester aus Berlin soll unter Leitung von Arthur Nikisch mitwirken.

Nürnberg. Strauss' „Rosenkavalier" gelangte am 27. Januar im Stadttheater zur Erstaufführung und errang grossen Beifall.

— Der Lehrergesangverein (Musikdirektor Karl Hirsch) hat sich zur Erweiterung seiner künstlerischen Wirksamkeit einen Frauenchor angegliedert und hat nunmehr dadurch ca. 500 Stimmen. Er zählt jetzt zu den grössten deutschen Gesangvereinigungen.

Paris. Die musikliebenden Pariser Ärzte, die sich vor kurzem zu einem Orchester zusammengeschlossen haben, werden demnächst ihr erstes grosses Konzert veranstalten. Bei diesem Anlass erzählt Tout-Paris im „Gaulois" von einer ganzen Reihe Pariser Jünger der Heilkunst, die neben ihrem ärztlichen Berufe sich als Künstler betätigen. Diese kunstbegeisterten Mediziner haben in Paris ihre Vorläufer gehabt, denn früher gab es an der Seine eine Gesellschaft von Ärzten, die sich zur Förderung ihrer künstlerischen Arbeiten vereint und den Namen „Die Bicephalen" aufgenommen hatte. Aber auch die Gegenwart weist eine Reihe von „Bicephalen" auf, in deren Brust zwei Seelen wohnen. So hat der Dr. Richelot unter seinem Künstlerpseudonym Simia ein Quintett geschrieben, das von den Musikern sehr geschätzt und oft gespielt wird; er hat auch ein „Lamento" für Orchester komponiert, und eine „Bretonische Legende", die im Konzertsaal immer wieder auftaucht. Der Laboratoriumschef der Pariser Charité Dr. Blondel komponierte eine sinfonische Dichtung, „Die Vision Dantes", die mit dem Preise der Stadt Paris ausgezeichnet wurde und bei einer Festaufführung im Chatelet erfolgreich ihre Uraufführung bestand. Dr. Blondel, der als Musiker den Pseudonym Raoul Brunel annahm, hat seitdem noch manche Komposition verfasst, unter anderm eine „Circe", die von Kennern sehr gerühmt wird.

— Die Verlagsfirma A. Durand & fils veranstaltet im Laufe des März 5 Kammermusikabende, an denen nur moderne französische Musik zur Aufführung gelangen soll.

Rom. Unter Perosis Leitung fanden 2 Konzerte im Augusteum statt. Es wurden ein Paar Fragmente aus seinen verschiedenen Oratorien und die Orchestersuite „Firenze" aufgeführt. Die Konzerte waren trotz der verdoppelten Preise ausverkauft. Das Publikum raste. Das Ganze wurde als politisch-nationaler Fall betrachtet. S.-R.

— Der amerikanische Pianist Artur Rubinstein wurde als brillanter Techniker und Virtuose äusserst gefeiert.

— Rom ist ohne eigentliche Oper. Alles konzentriert sich auf die Vorbereitung zur Ausstellung 1911. So sollen die berühmtesten italienischen Opern aufgeführt werden; dazu muss gespart werden, auch der Römer derart ausgehungert sein, dass er kaltblütig 40—100 Lire für einen Platz bezahlt. Er wird bezahlt werden, denn man verspricht „Aida" mit Caruso aus der Tetrazzini unter Leitung von Toscanini, entschieden dem wertvollsten aller Dirigenten Italiens. Auch ältere Werke, teils ganz verschollene italienische Opern sollen aufgeführt werden.

Salzburg. Josef Reiter will die Leitung des „Mozarteums" niederlegen, um sich wieder ganz der Komposition zu widmen.

Siegen. Der Musikverein (Musikdirektor R. Werner) führte in seinem 1. Konzert Händels „Messias" auf, wobei

Emmy Mohr, Martha Stapelfeldt, Anton Kohmann und Emil Liepe erfolgreich mitwirkten. — Im 1. Kammermusik-Konzert (R. Werner, Schmidt-Reinecke-Dortmund und E. Cahnbley-Würzburg) gelangten u. a. Arenskys dmoll-Trio und die Cellosonate Fdur von Rich. Strauss zur Wiedergabe.

Warnsdorf (Böhmen). Der Verein der Musikfreunde veranstaltete am 2. Februar ein Konzert mit dem vollständigen Görlitzer Stadtorchester unter Leitung von Oscar Jüttner, in dem u. a. auch eine Serenade für Orchester „Frühling" von Florian Theisig, einem geborenen Warnsdorfer, der jetzt als Kapellmeister in Narva in Russland lebt, zur Aufführung gelangte.

Weimar. Am 12. Februar findet am Hoftheater die örtliche Erstaufführung von Siegfried Wagners „Der Bärenhäuter" statt.

Wien. Am 23. Januar feierte Prof. Siegmund Bachrich (Violine) seinen 70. Geburtstag. Er war jahrzehntelang Lehrer am Konservatorium, sowie 30 Jahre lang Mitglied des Hofopern-Orchesters und der Philharmoniker.

— Am 16. Januar hat sich hier eine Vereinigung der Wiener Schauspiel- und Musikreferenten gebildet, der 26 Schauspiel- und 23 Musikreferenten angehören. Für die Musiksektion wurde ein Direktorium, bestehend aus Theodor Antropp, Max Kalbeck und Prof. Dr. Richard Wallaschek gewählt.

— In der Volksoper fand vor kurzem die Erstaufführung der komischen Oper „Kapitän Frakassa" von Maria Costa, Text (nach Teophil Gautiers Roman) von Wilhelm Emanuel (deutsch von Richard Batka) statt. Das Werk fand einen freundlichen Erfolg, der mehr der sauberen und liebenswürdigen Musik als der ein wenig schwerfälligen Handlung galt.

Zittau. Der Komponist Ernst Sommer aus Reichenau i. S. wurde anstelle des nach 30jähriger Tätigkeit in den Ruhestand tretenden Musikdirektors Sauer zum Leiter des städtischen Orchesters gewählt.

Rezensionen.

Kämpf, Karl, Op. 37. Vier Gesänge für eine mittlere Stimme. Pr. M. 7.25. Op. 41. Zwei Balladen für eine mittlere Stimme. Pr. M. 5.25. Op. 42. Drei Lieder für eine Bassstimme. Pr. M. 2.50. Op. 45. Zwei Kinderlieder für mittlere Stimme. Pr. M. 3.—. Berlin, Jonasson, Eckermann & Heyman.

Eine beträchtliche Zahl zum Teil ausgedehnter Liedkompositionen wie sie hier vorliegt, fordert dem Werte nach volle Würdigung. Kämpf, geb. 1874 in Berlin, darf mit Recht zu den besten Liedkomponisten der Jetztzeit gezählt werden, denn es spricht sich überall bei vornehmer Haltung der Sinn für die künstlerische Abrundung eines Tonwerks aus. Nicht das Hypermoderne, das in einer überreizten Harmonik und im Verzicht auf fliessende Melodik sich oft äussert, ist es, dem man hier begegnet, vielmehr eine Vertonung, deren innerster Kern in der Auffassung der Dichtung ruht, spricht aus all diesen hochinteressanten Schöpfungen, von denen manche frei von jedem Anlehnen an zeitgenössische Vorbilder ein eigenes Selbst erkennen lassen. Die vorzugsweise Konzert- und Bühnensängern gewidmeten Gesangsstücke sind für den auserlesenen Teil Kunstverständiger geschrieben und erheben daher keinen Appell an das grosse Publikum. Aus Op. 37 dürfte No. 3 „Abseits" (Th. Storm) noch einen Vorzug im Hinblick auf melodischen wie harmonischen Fluss für sich in Anspruch nehmen. Die umfangreiche Ballade „Sühne" Op. 41 No. 1 (Hans Caspar von Starcken), deren Deklamation im hohen Grade interessiert, kann nur von einem Künstler wie A. von Eweyck, dem sie gewidmet ist, zur vollen Geltung kommen. Von gleich musikalischer Bedeutung ist „Das Lied" Op. 41 No. 2 (Hans Wildensinn). Ein künstlerischer Schwerpunkt fällt auf die religiös warm empfundene „Bitte" Op. 42 No. 1 (Fr. Pieper): Charakteristisch und dabei geschickt im Aufbau ist der „Turm zu Babylon". Op. 42 No. 3 (Ludwig Achim von Armin). Die Kinderlieder „Schlummerlied" und „Weihnachsstimmung" Op. 45 (Robert Passarge) entsprechen ihrer Bezeichnung nach nur als Kompositionen, nicht aber den bescheidenen Anforderungen, die man an die Kleinkunst stellt.

Pergolesi, Giov. Batt., Sinfonia per Violoncello e Continuo. Bearbeitet für Violoncello und Klavier von Josef Schmid. Herausgegeben von der Pergolesi-Gesellschaft München, Wunderhorn Verlag. Pr. M. 2.—.

Die vorliegende Ausgrabung aus dem reichen Schatze des fruchtbaren Komponisten, eines Vertreters der neapolitanischen Schule, dem nur das kurze Erdenwallen von 26 Jahren (1710 bis 1736) beschieden war, wird namentlich den gediegenen Cellisten von unschätzbarem Werte sein. Dem unvergleichlich gebliebenen Schwanengesang Pergolesis, sein Stabat mater, gingen ausser Opern etc. noch eine ganze Reihe Instrumentalwerke voraus, von denen die hier vorgelegte Sinfonia sich durch absolute Schönheit in Form und Melodie auszeichnet. Der Bearbeiter gibt auf Grundlage der Notierung einen künstlerisch abgerundeten Klaviersatz, zu dem das Soloinstrument in voller Reine erklingt. Für Kammermusik-Konzerte eignet sich die Bearbeitung vortrefflich.

Hildebrandt, Ulrich, Op. 16. Choral-Kantate „Nun jauchzet dem Herrn alle Welt" für gemischten Chor, Sopransolo, Orgel, Blasinstrumente und Pauken. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Part. Pr. M. 4.—.

Ein gediegen abgefasstes und dankbar gehaltenes Werk das sich viele Freunde erwerben wird. Die Kantate besteht aus drei Teilen, deren erster und letzter durch breite, der mittlere (Sopransolo) durch Melodik wirkt. Ein 9 Takte füllendes Orgelpräludium leitet den ersten Chorsatz ein. Der Choral, von den Posaunen ausgeführt, bringt nach jeder Strophe ein interessantes Zwischenspiel. Dem ganzen Satze fehlt es nicht an Abwechselung und Steigerung. No. 2 „Pastorale" ist als Gegensatz in der weichen lyrischen Stimmung von wohltuender Wirkung. Recht schön ist hier der spätere Eintritt des Chors ohne Begleitung. Das Finale (Teil 3) bringt die Komposition in erhebender Weise zum Abschluss. Allen gediegenen Chorvereinen sei das Werk, dessen Ausführung nicht allzu grosse Schwierigkeiten bietet, warm empfohlen.

Prof. Emil Krause.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 4. Februar 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

Reger: Sonate in fis moll. Vorgetragen von Herrn Morwaren. Richter: „Ave verum". Bach: „Der Geist hilft".

Zu unserer Musikbeilage.

Die als Beilage mitgeteilten Menuette von W. A. Mozart werden hiermit zum ersten Male veröffentlicht. Die Originalhandschrift Mozarts, die sich in der Privat-Musikbibliothek des Herrn Josef Liebeskind in Leipzig befindet, gibt die Stücke nur als Skizze wieder. Gedacht ist die Komposition jedenfalls für 2 Violinen und Bass, denn Mozart hat bei der Notierung 3 Systeme angewendet, von denen jedoch das mittlere, vermutlich für die zweite Violine bestimmt, unausgefüllt blieb. Die in unserer Beilage klein gestochenen Noten und die in Klammern gesetzten Zeichen finden sich nicht im Autograph, sind aber hinzugefügt worden, um ein voll ausgeführtes Bild zu bieten.

Es sei noch bemerkt, dass diese Menuette aus dem Nachlasse des zweiten Sohnes Mozarts stammen und laut Vermerk der Pianistin J. Baroni Cavalcabo vom grossen Meister herrühren sollen. Einen eigenhändigen Namenszug trägt das Manuskript nicht, so dass die Echtheit nicht mit aller Bestimmtheit behauptet werden kann.

Die Redaktion.

Wir ersuchen wiederholt, alle für die Redaktion unsrer Zeitschrift bestimmten Sendungen an die „Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik", Leipzig Königstrasse 16, ohne persönlichen Namenszusatz zu adressieren, die für den Verlag bestimmten Sendungen dagegen sind an die Firma Gebr. Reinecke in Leipzig zu richten.

Die nächste Nummer erscheint am 9. Februar. Inserate müssen bis spätestens Montag den 6. Februar eintreffen.

Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfungen finden an den Tagen Mittwoch und Donnerstag, den 19. und 20. April 1911 in der Zeit von 9—12 Uhr statt. Die persönliche Anmeldung zu dieser Prüfung hat am Dienstag, den 18. April im Bureau des Konservatoriums zu erfolgen. Der Unterricht erstreckt sich auf alle Zweige der musikalischen Kunst, nämlich Klavier, sämtl. Streich- und Blasinstrumente, Orgel, Konzertgesang und dramatische Opernausbildung, Kammer-, Orchester- und kirchliche Musik, sowie Theorie, Musikgeschichte, Literatur und Ästhetik.

Prospekte in deutscher und englischer Sprache werden unentgeltlich ausgegeben.

Leipzig, Januar 1911.

Das Direktorium des Königlichen Konservatorium der Musik.
Dr. Röntsch.

Vares, Op. 3.
„Concert spirituel"
für **gr. Orchester** u. **gr. Chor** (und ad. lib. noch Orgel- u. Nebenorchester).
Part. d. 1. Satzes (resp. 1. Teiles) kostenlos.
Zu beziehen bei
Ad. Dähler, Barmen-R.,
Linienstrasse 8.

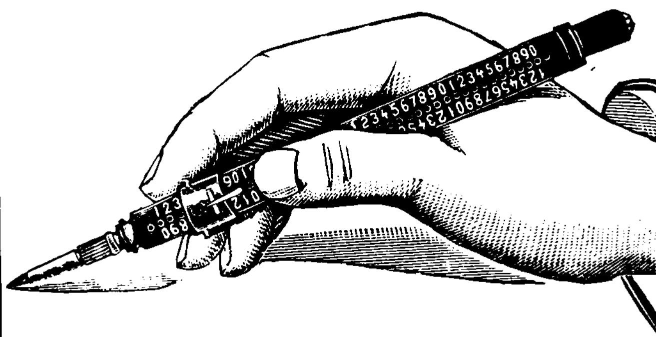
Die Ulktrompete. Witze und Anekdoten
für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Sammlung reizender Anekdoten meist aus dem Leben und Wirken berühmter Komponisten und Musiker. Sehr amüsant.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Gutgehendes Konservatorium
zu kaufen ges. Nur Off. v. nachw. rentablen Unternehm. w. berücks. Off. u. **A. B. 77869** hauptpostlagernd **Hannover.**

Für Liebhaber
Zu verkaufen die ersten Ausgaben der Opern Iphigenie und Alceste und Médée, gut erhalten. Offerten Frau Dr. **B. Frey** in **Chur** (Schweiz) (Hc 324 Ch)

Komponisten
Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten. — Offerten sub **H. P. 17** an Haasenstein & Vogler, A.-G., Leipzig.

Ein Wunder
ist der neuerfundene
Addierstift „MAXIM"
mit Schreibvorrichtung für Tinte und Blei.



Dieser äusserst sinnreich konstruierte Apparat dient zum Zwecke des raschen und sicheren Addierens und bilden die Hauptvorzüge desselben, bei einfachster Handhabung und tadelloser Funktion: Einerseits die grosse Entlastung des Gehirnes, da selbst nach stundenlangem kontinuierlichen Arbeiten mit Maxim keinerlei, das Gehirn in so vielfach schädigender Weise beobachtete, nervöse Abspannung verspürt wird. Anderseits die Verlässigkeit und grosse Zeitersparnis. Preis per Stück nebst leichtfasslicher genauer Anleitung Mark 8.85 per Nachnahme, gegen Voreinsendung des Betrages Mark 8.35. Zu beziehen durch den Generalversand

EM. ERBER, Wien, II/8, Ennsgasse Nr. 21.

Nach Ländern wo Nachnahmen unzulässig sind, sowie nach sämtlichen überseeischen Ländern erfolgt die Lieferung portofrei nur gegen Voreinsendung des Betrages von Mark 8.50.

An einem **Konservatorium** ist eine
Lehrerstelle für Klavierspiel
(mit dem Nebenfach Violine) möglichst bald zu besetzen. Akademisch gebildete Herren wollen unter Beifügung des Lebenslaufes und der Zeugnisabschriften, sowie unter Angabe der Honoraransprüche ihre Bewerbungen unter **A. 5** umgehend an die Exped. dieses Blattes einsenden.

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Haydn, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. **(Erste und einzige Ausgabe)** . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 3.— n. Klavierauszug M. 2.50. Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . Part. M 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

Die Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an: **Gebrüder Reinecke,** Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester= und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich=Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech=Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 6. 9. Februar 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch= und Musikalienhandlungen des In= u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die erste „Tannhäuser"-Aufführung in Posen.

Von **Dr. Hans Knudsen.**

Der als Komiker und späterer Begründer des Berliner Wallner-Theaters bekannte Franz Wallner hatte von 1853 bis 1855 die Direktion des Posener Stadttheaters inne, zwei in der Entwicklung des Theaters in Posen wertvolle Jahre. Bemerkenswert schon darum, weil Wallner im Mai 1853 in seinem neuen Wirkungskreise den für Posen so grossen Wurf wagte, Richard Wagners „Tannhäuser" auf die Bühne zu bringen. Er hatte damit in Freiburg Erfolg gehabt und erhoffte ihn auch hier.

Die Ouvertüre zum „Tannhäuser" war den Posenern schon bekannt aus zwei konzertmässigen Darbietungen im Januar und Februar 1853, um die sich der Graf Thad. Tyszkiewicz verdient gemacht hatte.*) Der ganze „Tannhäuser" aber wurde ihnen erst am 22. Mai 1853, an Wagners 40. Geburtstage, geboten. Ankündigungen und Einführungen in das Werk waren in der „Posener Zeitung" vorangegangen, man hatte die Aufführung ihrer Schwierigkeiten wegen lieber noch etwas verschoben. Wallner hatte viel für eine würdige Darstellung aufgeboten. Neue Dekorationen, neue Kostüme nach den Zeichnungen des Königl. Kostümdirektors Heine in Dresden; das Orchester war „namhaft verstärkt" und zwar hatte man: 12 Violinen, 2 Viola, 3 Celli, 3 Kontrabässe, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen usw., in Summa 50 Instrumente; um diese unterzubringen, musste Wallner den Orchesterraum baulich erweitern lassen.**)

Die Preise der Plätze waren für alle Vorstellungen der Oper um etwas erhöht (Fremdenloge 1 Rtl., 1. Rang und Sperrsitz 20 Sgr., Parterre 10 Sgr., 2. Rang 10 Sgr. usw.).

Wenn Wallner die Aufführung nach „drei, allerdings sechsstündigen Orchesterproben" wagte, so verliess er sich dabei einmal auf sein Personal, das von Freiburg her eingeschult war, sodann wollte er sich wohl von dem eben angekommenen Zirkus Renz nicht die Einnahme schmälern lassen. Den Tannhäuser sang Herr Meffert, Elisabeth Frl. Müller, Venus Frau Schröder-Dümmler, Landgraf Herr Joost, Wolfram Herr Wrede, last not least: Dirigent war Rud. Schöneck. Als eine Übertreibung der Kritik musste es Rich. Wagner zwar ablehnen, dass er Schöneck einen seiner genialsten Schüler genannt habe, aber er fährt doch fort: „Schöneck ist als Musiker durchaus unbedeutend, als Mensch ohne besondere Bildung; er ist nichts als ein eigentlicher Theater-Musikdirektor — so lernte ich ihn wenigstens kennen [in Zürich]. Sein ungewöhnliches ganz spezifisches Dirigententalent fiel mir aber auf, dazu sein nervöses, rastloses und ungemein aktives Temperament, mit sehr starker Begabung für Enthusiasmus. Er hörte mich einigemal Beethovensche Musiken einstudieren und sah mich sie dirigieren, was er mit wahrem Erstaunen verschlang, und davon er das Anzueignende mit grosser Capacität sich so zu eigen machte, dass er später in Freiburg z. B. die Musik zu Egmont (die er hier von mir gehört) mit grossem Erfolge aufführte, wie mir von verständigen Zeugen versichert wurde. So gings nachher auch mit dem „Fliegenden Holländer", den er als Dirigent vollkommen verstehen lernte. Weiter, als auf seine spezifischen Dirigentenfähigkeiten, glaube ich bei ihm noch nicht gewirkt zu haben; und zu meinem absoluten Vertreter möchte ich ihn gerade nicht bestellt wissen, so sehr ich wohl auch auf seine Ergebenheit zählen kann".*) Mit solchem Dirigenten also, der zu Wagner begeistert aufsah, konnte Wallner wohl zufrieden sein.

Und die Kritik war es auch. Die einheimische in der „Posener Zeitung" weiss die Verdienste Schönecks um das Ganze anzuerkennen, das Publikum war mit reichem Beifall für die Vermittlung des neuen grossen Werkes dankbar, das „den grössten Enthusiasmus des in allen Räumen gefüllten Hauses hervorrief". Die Darsteller seien mit Liebe und Hingebung tätig gewesen, so sehe man schon über ein paar Schwankungen hinweg. Das Ganze sei ja auch für Zuschauer und Darsteller etwas so absolut Neues. „Man schwamm in einem rauschenden Ozean von Tönen, deren gewaltige Macht hinreisst und überwältigt", man wisse nicht, „was man mehr bewundern soll, ob Dichtung oder Musik". Und der Kritiker, der die Aufführungen, die ihm immer neue Schönheiten offenbaren (die auch der Nichtfachmann fühlen müsse) wiederholt bespricht, meint weiter: „Wagners Grundgedanke, wonach die Oper ein dramatisches Gedicht ist, das zu Hebung der Situation der Musik bedarf, ist unzweifelhaft richtig", aber — die Sänger seien für das Neue, das viel von dem alten Schwulst

*) Vergl. Briefw. zw. Wagner und Liszt, I 220.

**) Sein Gesuch an den Magistrat: Posener Stadtakten C XXI E 23. Auch wurde „für die verschiedenen Lichteffekte zum ersten Mal ein von Seiten des Magistrats angeschaffter neuer Beleuchtungsapparat in Anwendung gebracht".

*) Briefw. zw. Wagner und Liszt I 247/48: 14. VI. 53.

über Bord werfe, noch nicht geschult genug. Aber Meffert (Tannhäuser) bringe den Gedanken Wagners gut zum Ausdruck; bei ihm „atmen musikalischer Ausdruck und Spiel stets denselben Gedanken". — Im Ganzen zeugt die Posener Kritik, die gegen Schwächen durchaus nicht blind ist, davon, wie elementar und einschlagend diese erste Wagneraufführung hier auf die Gemüter gewirkt haben muss.

So kann denn der schon erwähnte Graf T. Tyszkiewicz in seinem Aufsatz „Richard Wagners Tannhäuser in Posen"*) konstatieren: „Die Behauptung, dass der Tannhäuser, wie anderwärts, so auch in Posen, den Kunstsinn selbst des grösseren Publikums in seinen Zauberkreis mächtig ziehen und bannen würde, hat sich zur Genugtuung und Freude der Musikkenner im Allgemeinen und der Kunstfreunde Richard Wagners ins Besonders, im hohen Grade bestätigt. Noch nie sah unser Theater eine glänzendere und zahlreichere Festversammlung als vergangenen Mittwoch, wo Wagners Meisterwerk zum Benefiz des ersten Tenoristen Herrn Meffert seiner dritten Aufführung entgegensah". Die „Perle des Abends" scheint ihm die Leistung des Frl. Babette Müller (Elisabeth) zu sein, die ihre Rolle tief und aufs beste erfasst habe. Die Darsteller des Landgrafen und Wolframs behagen ihm indes durchaus nicht. Die Darbietungen überhaupt, die mit „donnerndem Applaus" aufgenommen seien, hatten seine Erwartungen durchaus übertroffen. Und legt auch diese Kritik höheren Massstab an, als wohl die „Posener Zeitung", so erscheint ihm doch auch „die Szenerie und Ausstattung für die hiesigen Verhältnisse anerkennens- und beachtenswert". Er fährt fort: „Widmet man ja doch auch einem Homer oder Goethe, unbeschadet des schlichten Einbandes, sein Studium und seine Anerkennung, wofern nur nicht der Text entstellt oder unleserlich ist". Zum Schluss jedoch wird er bitter und ungerecht gegen Franz Wallner: die begeisterte Aufnahme Wagners sei zwar schön und gut, habe aber doch auch ihr Bedenkliches. „Nicht ohne Schmerz und tiefes Bedauern, nämlich sehen wir Schöpfungen wie ‚Don Juan' und ‚Tannhäuser' in Laboratorien eingehen, die man Provinzialtheater nennt, und zwar bloss in der Absicht, um das Publikum zu locken und der Theaterkasse sozusagen auf den Strumpf zu helfen".

Für Franz Wallner hatte die Wagner-Aufführung noch ein Nachspiel. Die „Rheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler" brachte in No. 6 des IV. Jahrganges (11. Februar 1854) folgende Notiz: „In Posen ist zur Aufführung von Wagners ‚Tannhäuser' eine höchst erbauliche Verarbeitung der Harfe beliebt worden; während des Sängerkampfes im zweiten Akte nämlich, steht in der ehrwürdigen Halle, vorn am Souffleurkasten eine grosse mächtige Harfe, an diese muss der jedesmalige Sängerkämpfer herantreten und sich die nötigen Akkorde persönlich herausreissen". Wallner, der gewiss auch selbst stolz auf seinen Wagnererfolg war, schrieb folgenden Brief an den Redakteur und Verleger der Zeitschrift Schloss:

Lieber Herr Schloss!

Eine der letzten Nummern der unter Ihrer Redaktion stehenden Musikzeitung bringt in bezug auf die hiesige Aufführung des Tannhäuser eine Notiz, von der man nicht weiss, was man mehr bewundern soll: ob die gänzlich grundlose Lügenhaftigkeit derselben, oder die freche Bosheit dieser, jeder Basis entbehrenden Erfindung? Die Oper „Tannhäuser" wird — darauf mein Ehrenwort — in Posen in einer Weise gegeben, dass die Aufführung derselben mit j e d e r Provinzialbühne in die Schranken treten kann.

Ihr Berichterstatter, er möge sein wer er wolle, ist ein frecher, lügenhafter Schuft!

Ich erwarte von Ihrer mir bekannten Ehrenhaftigkeit, dass Sie obige Erfindung aufs gründlichste berichtigen, und erwarte dies umsomehr, da Sie mich persönlich kennen, und ich voraussetzen zu können glaubte, dass Ihnen die Lügenhaftigkeit dieser Notiz selbst in die Augen gesprungen sei. Ich würde eher mein Brot mit Steineklopfen verdienen, als die Profanierung eines Meisterwerkes in solcher Weise gestatten.

Sollten Sie, wider Vermuthen, meiner Abfertigung Ihres Correspondenten oder Berichterstatters keinen Raum geben wollen, so bin ich gezwungen, diesen Brief anderweitig abdrucken zu lassen.

Achtungsvoll

Posen, d. 1. Mai 1854.

F. Wallner.

Wie dieser Streit um die Posener Tannhäuser-Aufführung weiter verlaufen ist, lässt sich nicht mehr verfolgen.

Und wie steht nun Rich. Wagner selbst zu dieser „Tannhäuser"-Aufführung? Es war die Zeit, als er — vergeblich — versuchte, diese Oper in Berlin zur Aufführung zu bringen. Da musste es ihn mit Genugtuung erfüllen, wenn Posen, das doch gewiss keine Kunstzentrale war, sein Werk mit so viel Hingebung herausbrachte und mit so starkem Enthusiasmus aufnahm; und so schreibt er in dem schon erwähnten Briefe an Liszt vom 14. VI. 1853 zum Schluss: „Übrigens ist doch der Erfolg des ‚Tannhäuser' unter Schönecks Leitung in Posen wieder auffallend: in sechs Tagen haben sie ihn gleich 4 mal*) mit den höchsten Einnahmen gegeben; wenn ich dagegen denke, wie sauer mir es damals mit dieser Oper in Dresden wurde!"

*) Neue Zeitschrift für Musik 1853. No. 24, 10. Juni 1853, S. 261/62.

*) Das stimmt nicht ganz: vom 22. Mai (1. Aufführung) bis zum 4. Juni (4. Aufführung) sind neun Spieltage zu zählen: danach ist auch Glasenapp[3] II. 2 Leipzig 99 S. 12/13 zu verbessern: statt f ü n f mal muss es heissen v i e r mal. Da die Posener Theaterdirektoren auch in Bromberg zeitweise zu spielen pflegten, so gab Wallner auch dort den „Tannhäuser" im Juli 1853 (8 Violinen, 3 Bratschen, 2 Kontrabässe usw.), wo der Andrang so kolossal war, dass viele umkehren mussten. Selbst in Thorn wurde der „Tannhäuser" aufgeführt.

Rundschau.

Oper.

Erfurt.

„Das ewige Feuer".

Oper in einem Akt. Dichtung und Musik von Richard Wetz. Erstaufführung im Stadttheater am 31. Januar 1911.

Mit Freuden muss man dieses schöne Werk begrüssen, das eine sehr wertvolle Bereicherung der guten ernsten Opern bedeutet. Die feinsinnige Dichtung spielt in altgermanischer Zeit und behandelt im wesentlichen die Erkenntnis von der Ohnmacht der alten Götter und den Triumph des einen Gottes der Liebe. Sie ist ohne Aufdringlichkeit und derbe Effekte, nur auf das Innerliche, die Idee gestellt; nicht für solche, die nur sehen und ohne geistige Tätigkeit hören wollen. Wer den Komponisten, auf den in dieser Zeitschrift (1910, Heft 26) schon nachdrücklich hingewiesen wurde, aus seinen Liedern kennt, der weiss, dass er frei von törichten Tagesmoden schafft, nur der eigenen tiefgründigen Natur folgend. So ist auch diese Oper

(erschienen bei Brockhaus, Leipzig) ein reines, ernstes Werk. Die Themen zeigen klare Plastik, wir finden echte, reich quellende Melodien, trefflich klingt auch die Instrumentation. Wie innig sind Sigimers und Ganas Liebeserzählung, ihr jubelndes Bekenntnis eines neuen, siegensfrohen Glaubens! Dergleichen ist lange nicht geschrieben worden. Möge das „ewige Feuer“ auch auf anderen Bühnen erglühen! — Die Vorstellung war von Karl Bucha gut einstudiert. Herr Rode als Arionvald, Fräulein Moser als Gana, Herr Abel als Sigimer boten erfreuliche Leistungen. Der Komponist, der selbst dirigierte, wurde von dem sichtlich ergriffenen Publikum stürmisch gefeiert. Sch—g.

Prag.

„Poupě“ (Die Knospe).

Komische Oper in 1 Akt von F. X. Svoboda.
Musik von Otokar Ostrčil.
Erstaufführung im köngl. böhm. Nationaltheater am 25. Jan. 1911.

Wenn man die Entwicklung des jungen Komponisten verfolgt, so muss man zugeben, dass er mit seinem neuesten Werke einen gewaltigen Schritt nach vorwärts getan hat. Seine bisherige Tätigkeit auf dem musikdramatischen Gebiete stellte ihn neben Josef B. Förster in die Reihe der ersten zeitgenössischen heimischen Tonsetzer, die noch viel der dramatischen Musik bringen können und hoffentlich auch werden. Sein neuestes Werk bringt in die böhmische Opernliteratur etwas ganz neues, und zwar ein musikalisches Lustspiel, zu dem der Komponist kein Libretto, sondern das vor nicht langer Zeit im Nationaltheater aufgeführte Lustspiel von F. X. Svoboda benutzte. Der Versuch war kühn, denn darüber, ob sich die in den heutigen Tagen spielende ganz einfache Geschichte eines Mädchenherzens, das zwischen Flirt und echter Liebe kämpft, zur Vertonung eignet oder nicht, können verschiedene Meinungen herrschen. Auch die Prosa des Lustspiels, sowie die meisten Alltagsgespräche der handelnden Personen musstem dem Komponisten die Arbeit erschwert haben. Ostrčil, der ein ausgesprochenes dramatisches Talent hat, versah das Lustspiel mit einer Musik, die viel neues sagen wollte und meistens auch sagte. Die Hauptaufgabe fiel dem Orchester zu; das Orchester verwebt die mannigfachen Motive in vielfacher harmonischer und rhythmischer Bearbeitung, ausserdem besorgt das Orchester auch die nötige Stimmungsmalerei. Den Singstimmen hat der Autor eine nicht minder leichte Aufgabe zugeteilt; die im rezitierenden Stile vortrefflich musikalisch deklamierten Singstimmen erfordern sehr intelligente und routinierte Sänger, Ostrčils Musik, in der Erfindung zwar nicht grosszügig, strebt neuen Zielen zu und meidet jeden billigen Effekt. Die Instrumentation ist sehr geschickt gewählt und übertönt nie die Singstimmen. Der Komponist hat sein Werk selbst einstudiert und dirigiert. Ich habe einigemal Gelegenheit gehabt in diesen Blättern über sein Dirigieren zu berichten, und es diente der Novität nur zum Vorteil, dass sie durch den Komponisten selbst zu Gehör gelangte. Die Solisten: Frau Horvátová (Titelrolle) und die Herren Burian, Huml und Stork konnten in den schwierigen Rollen ihre Gediegenheit aufweisen. Der Erfolg der Novität war trotz ihrer äusserst fortschrittlichen Richtung ein sehr grosser, der Komponist erntete viel Beifall und wurde mit den Mitwirkenden vielmals gerufen. L. Boháček.

Konzerte.

Berlin.

Tina Lerner (Klavierabend — Beethovensaal 26. Jan.) ist eine Neuerscheinung unter den jüngeren Klavierspielerinnen, die man sich merken muss. Sie hat die Wohltat einer gediegenen musikalischen Erziehung genossen, das merkt man aus der ganzen Art ihres Spieles; aber die Natur hat ihr auch neben einem gefügigen Apparat, neben geschmeidigen Händen und Armen eine geschmeidige Seele und den Willen zur Tat gegeben. Wenn auch noch nicht alles, was sie bringt, in jener letzten Vollendung erscheint, so sind doch in Anbetracht ihrer Jugend ihre Leistungen erstaunlich, und das um so mehr, als ihre Kunst etwas Vorwärtsdrängendes hat. Wie die junge Künstlerin u. a. Beethovens Cdur-Sonate op. 2 No. 3, Griegs Ballade (in Form von Variationen über eine norwegische Melodie) und die beiden Liszt-Paganini-Etuden in Edur und amoll vortrug, das war durchaus anerkennenswert und nur in unbedeutenden Einzelheiten zu bemängeln; Werke von Chopin und Liszt füllten den zweiten Teil des Programms.

Im Blüthnersaal liess sich nach längerer Pause wieder einmal der Geigenkünstler Jan Kubelik hören. Er spielte, vom Blüthner-Orchester begleitet, ein Violinkonzert in dmoll von A. Randegger, die Gdur-Romanze von Beethoven, Saint-Saëns' bekannte Stücke „Havanaise“ und „Introduction und Rondo capriccioso“, ferner Kompositionen von Paganini, St. Lubin und Weber (Perpetuum mobile für Violine bearbeitet). Wie die Wiedergabe dieses hohe Anforderungen an den Ausführenden stellenden Programms bewies, beherrscht der Künstler nach wie vor alle technischen Finessen, besonders in der Bogenführung mit einer Leichtigkeit und Eleganz, dass man sich eines Staunens nicht erwehren kann. Namentlich die Paganinischen Kompositionen gaben ihm Gelegenheit, sein aussergewöhnliches Können zu zeigen; die bekannten amoll-Variationen habe ich in gleicher Vollendung noch nicht oft spielen hören. Das Blüthner-Orchester leitete an diesem Abend Herr Kapellmeister Albert Randegger aus London sehr umsichtig und gewandt.

Fräulein Ellen Sarsen sang in ihrem Liederabend (Klindworth-Scharwenkasaal — 28. Jan.) Lieder und Gesänge von Schumann, Lewandowski, Cornelius, Brahms und S. Karg-Elert. Ihre klangvolle Sopranstimme ist in allen Lagen gut gebildet; ihre Auffassung ist klug, überlegsam und verrät eine starke innere Anteilnahme. Wenn ihre Darbietungen eine individuellere Färbung aufwiesen, würden wir in ihr eine unserer besten Konzertsängerinnen begrüssen. Jedenfalls ist sie eine sehr sympathische Erscheinung, sympathisch allein schon durch das Mass ihrer technischen Fertigkeiten, die sich auch in einer guten Sprachbehandlung zu erkennen geben. Herr Marix Loevensohn unterstützte die Konzertgeberin durch geschmackvoll ausgeführte Violoncellovorträge.

Das siebente Philharmonische Konzert (Philharmonie — 30. Jan.) brachte die Berliner Erstaufführung von Max Regers fmoll-Klavierkonzert op. 114. Gegenüber seinem Violinkonzert, dessen Bekanntschaft uns Henri Marteau seinerzeit vermittelte, bedeutet das neue Werk entschieden einen Fortschritt. Der Satz ist weniger überladen, die Zeichnung der Themen klarer, die Instrumentierung lichter, klangvoller. Aber ein bedeutendes Werk, ein Meisterwerk ist dieses Klavierkonzert, das richtiger als Orchesterfantasie mit obligatem Klavier anzusprechen ist, keineswegs. Das gedankliche Material ist nicht bedeutsam, wenig eigenständig, der organische Bau wenig flüssig, sehr kurzatmig, eigentliche Steigerungen fehlen ganz. Hier und da erwecken Einzelheiten — reizvolle melodiöse Gebilde, aparte harmonische Wendungen, klangliche Feinheiten — stärkeres Interesse, im grossen ganzen aber bleibt doch der Eindruck ein äusserlicher. Am annehmbarsten erschien mir der Mittelsatz, ein Largo con gran espressione von wundervoller zarter Stimmung; in diesem Satz kommt auch der Klavierpart mehr zu Worte und gibt dem Spieler Gelegenheit, sein Können zu entfalten. Frau Frieda Kwast-Hodapp spielte den anspruchsvollen Solopart mit souveräner Meisterschaft; auch das Philharmonische Orchester löste seine schwierige Aufgabe unter Nikischs befeuernder Leitung vortrefflich. Cherubinis Anakreon-Ouvertüre hatte den Abend eingeleitet, Beethovens herrliche Adur-Sinfonie schloss ihn auf das würdigste ab.

Einen schönen künstlerischen Erfolg hatte Frl. Charlotte Wolter mit ihrem Liederabend am selben Abend im Klindworth-Scharwenkasaal. Ihr Programm, auf dem eine Anzahl von Namen jüngerer Komponisten vertreten war, zeichnete sich schon dadurch vor den üblichen Zusammenstellungen erprobt wirkungsvoller Gesänge aus. Die von der Sängerin getroffene Auswahl machte ihrem Geschmack und ihrer künstlerischen Einsicht Ehre. Sehr beifällig wurden M. Jacobys „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und Rud. Ganz' „Was ist Liebe?“ aufgenommen. Die Stimme der Konzertgeberin klang weich und schön, ihre Vorträge waren durchaus vornehmer Art

Zum Besten des Bachmuseums in Eisenach gab am 31. Jan. der bekannte und geschätzte Tenorist George A. Walter einen Bach-Abend mit kleinem Orchester unter Leitung des Herrn Georg Vollerthun. Ausschliesslich Werke des Altmeisters zierten das Programm; die Orgelsinfonie Ddur (aus der Kantate 169) leitete den Abend ein, dieser folgten die fünfteilige Solo-Kantate „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“, drei Arien auf den Typus „Sterbeglocken“, die Passacaglia und Fuge für Orgel in cmoll, ferner sechs geistliche Lieder (aus Schemellis Gesangbuch und aus dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach) und schliesslich drei Arien „freudigen, jauchzenden“ Charakters aus den Kantaten No. 40, 135 und 103. An der Aufführung konnte man seine rechte Freude haben, es war ein ehrliches, gesundes Musizieren, anregend, genuss-

spendend. Höhepunkte waren die Wiedergabe der Arien „Seht was die Liebe tut“ (Kantate 55), „Die Seele ruht in Jesu Händen“ (Kantate 127) und „Tröste mir, Jesu, mein Gemüte“ (aus der Kantate 135), sowie die geistlichen Lieder „Komm, süsser Tod“ und „Bist du bei mir“, die Herr Walter mit der ihm eigenen Innerlichkeit der Auffassung und Schönheit der Tongebung vortrug. Das Publikum hatte sich sehr zahlreich eingefunden; so dürfte neben dem künstlerischen auch ein guter materieller Erfolg erzielt worden sein.

Frau Juana von Loefen-Hess, die einen Brahms-Abend im gleichen Saale gab, ist als talentvolle Sängerin hier bereits bekannt. Ihr Mezzosopran klingt recht sympathisch, so lange sie nicht nach Entfaltung grosser Kraft strebt, denn dann bekommt die Stimme leicht etwas Scharfes. Im Ausdruck gelingt ihr das am besten, was sich auf einer mittleren Gefühlshöhe hält, das Anmutige, Sinnige also mehr als das Leidenschaftliche. Von den Stücken, die ich hören konnte, waren „Weit über das Feld durch die Lüfte hoch“ und „Wie Melodien zieht es“ die besten Leistungen. Herr Erich J. Wolff begleitete ausgezeichnet am Klavier.

Conrad Ansorge spielte an seinem zweiten Klavierabend nur Beethoven, die Sonaten in Asdur op. 26, in Esdur op. 81, Adur op. 101, cismoll op. 27 No. 2 und fmoll op. 57. Es war ein gesundes, kerniges Musizieren aus dem Vollen einer überlegenen, reifen Künstlerschaft. Als Beethoveninterpret kann Ansorge mit den Besten in die Schranken treten. Der Künstler wurde sehr gefeiert. Adolf Schultze.

Louis Persinger, der am 27. Januar in der Singakademie konzertierte, gehört zu den Geigern, deren Spiel einen erfreulichen Eindruck hinterlässt. Die unmittelbare Wärme des Tones, immer ein Zeichen echten Empfindens, vereinigt sich bei ihm mit einer vollkommenen Technik zu harmonischer Wirkung. Händels gmoll-Sonate und das d moll-Konzert von Bruch bildeten die grösseren Aufgaben des Abends, denen noch Stücke alter Meister in der Bearbeitung von Kreisler, sowie Kompositionen von P. Ertel, Debussy und Saint-Saëns folgten. Am Klavier machte sich Max Laurischkus als tüchtiger, aufmerksamer Begleiter bemerkbar.

Eine unzweifelhaft begabte Pianistin ist Else Sternsdorff (Bechsteinsaal — 30. Jan.). An ihrer Art das Pedal zu behandeln, konnte man schon sehen, dass sie geschmackvoll empfindet und musikalisch zu denken versteht. Mit leichtbeschwingter Technik zeichnete sie das Themengeäder der Schubertschen Bdur-Sonate klar und verständlich. Für Chopin hat sie den weichen, innerlichen Anschlag und jene hindämmernde, träumerische Wesensart im Spiel, durch welche der Zauber dieser Tonpoesien erst zum wahren Leben erweckt werden kann. Die g moll-Ballade mit ihren wechselreichen Stimmungsreflexen machte einen tiefen Eindruck. Das letzte Wort im Programm hatte Liszt mit einigen Effektkompositionen.

Johanna Senfter gab am folgenden Abend ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Die Dame, eine Schülerin Max Regers, hat es mit ausgesprochenem Geschick verstanden, ihren Meister zu kopieren. Damit ist das wesentlichste gesagt. Ihre bescheidenen Vorzüge, die auf dem Gebiet der lyrischen Stimmungsmalerei liegen, sind damit ebenso gekennzeichnet wie ihre Schwächen, und das sind die kurzatmige, unmelodiöse thematische Erfindung und das Unstäte, Gesuchte ihrer Modulation. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sie, bei Aufgabe der Originalitäts-Sucht, im Lied Ansprechendes leisten kann. In Gertrud Fischer-Maretzki hatte sie für ihre acht Lieder eine geistvolle Interpretin. Die Violinistin Anna Hegner und der Pianist Paul Otto Möckel spielten mit viel Temperament eine Violin-Sonate und zusammen mit dem Cellisten Dr. Sakom ein Klavier-Trio. Die Liedbegleitung führte die Komponistin aus.

Unter dem Zeichen echter Spielfreudigkeit stand das Konzert von Julius Röntgen (Klavier) und Engelbert Röntgen (Cello) — Bechsteinsaal am 1. Februar. Mit hinreissender Frische erklang die Sonate h moll op. 56 für Klavier und Cello von J. Röntgen, ein sympathisches, melodiöses Werk, das Brahmssche Einflüsse zeigt, aber doch genug des Selbständigen aufweist, um sich eine ehrenvolle Stellung in der Literatur zu behaupten. Der Cellist hatte ferner Bachs c moll-Suite für Cellosolo zum Vortrag gewählt, ein Werk, das im Konzertsaal eigentlich deplaziert erscheint; denn wir entbehren doch zu sehr die Polyphonie. Für den matten Eindruck wurde man durch eine wahrhaft grandiose Wiedergabe der c moll-Klaviersonate op. 111 von Beethoven entschädigt, die unser Innerstes in Aufruhr brachte. Brahms musste uns beschwichtigen mit seiner e moll-Cellosonate op. 38, die, in blühender Ausführung dem Konzert der beiden ausgezeichneten Künstler einen herrlichen Abschluss gab.

Die Pianistin Anna Franck (Singakademie — 2. Febr.) hatte sich keine geringen Aufgaben gestellt. Schumanns C dur-Fantasie und der Carneval verlangen einen ganzen Künstler. Die jugendliche Konzertgeberin steckt noch im künstlerischen Anfangsstadium. Sie ist begabt und machte einiges — auch in Chopinschen Stücken — sehr nett. Nur dem Poetischen blieb sie vieles schuldig; ihr Spiel klebte noch zu sehr an der Technik. Walter Dahms.

An bekannten Werken bewiesen die Professoren Mayer-Mahr und Dessau am 26. Jan. im Blüthnersaal wieder ihre gereifte und vollendete Meisterschaft. Selbst der oft gehörten F dur-Sonate op. 24 von Beethoven vermögen zwei solche Partner, die durch gleiches Temperament und langjährige Gewöhnung aneinander einen Spielorganismus von subtilster Einheitlichkeit bilden, neue Schönheiten und Reize abzugewinnen. Das Scherzo, das durch das schnelle, von dem herkömmlichen Rhythmus etwas abweichende Zeitmass zu einem kleinen Kabinettstück wird, löste begeisterten Beifall aus. Auf dem Programm standen noch die Sonate G dur von Mozart und die Sonate G dur op. 13 von Grieg.

Jacques Sussmann, der am 28. Januar mit dem philharmonischen Orchester im Beethovensaal spielte, ist ein Geiger, der über ein beträchtliches Können verfügt. Den zweiten Satz aus dem Mendelssohn-Konzert spielte er geschmackvoll und mit schönem Ton. Im dritten Satz störten einige Manieriertheiten des Konzertgebers, da er durchgehends die guten Taktteile zu stark betonte. Es ist bedauerlich, dass der Eindruck der Leistung, die sonst gerade in bezug auf das Tempo vorbildlich, und auch sonst schwungvoll und virtuos war, dadurch erheblich getrübt wurde. Das Brahms-Konzert hätte Herr Sussmann lieber nicht zum Vortrag wählen sollen, da es seine Kräfte bis jetzt noch übersteigt.

Erfreulicherweise beginnt das Interesse für die Marteau-Konzerte zuzunehmen. Eine Glanzleistung am dritten Abend (31. Jan.) bot der Meister mit dem Konzert c moll von Jaques-Dalcroze. Auch das Orchester unterstützte ihn hierin unter Prof. Richard Sahlas Leitung in hervorragender Weise. Nach dem fein und stilvoll gespielten D dur-Konzert No. 4 von Mozart feierte Herr Marteau einen Triumph mit dem dankbaren a moll-Konzert von Dvořák.

Als Vorzug von Beatriz Leech, deren Konzert am 1. Febr. im Blüthnersaal stattfand, könnte man vermelden, dass sie über einen süssen und schönen Ton verfügt. Musikalisches Temperament hat sie auch, aber sehr viel Können hat sie leider noch nicht. Ihr rechter Arm ist reichlich schwerfällig und auch die linke Hand zeichnet sich nicht gerade durch hervorragende Sicherheit aus. Trotzdem habe ich die Überzeugung, dass die junge Künstlerin, wenn sie fleissig weiterstudiert, noch Erfreuliches leisten wird. Siegfried Eberhardt.

Detmold.

Die unter Leitung des Königl. Musikdirektors Hubert veranstalteten Sinfonieabende im Fürstlichen Hoftheater brachten in dieser Saison ein reichhaltiges Programm. Neben bewährten deutschen Meistern hatte man auch den Franzosen ein weites Feld eingeräumt, so besonders Hector Berlioz. Auch Novitäten gab es manche. Verschiedene Werke von Wienold, einem Bielefelder Komponisten, erlebten an dieser Stelle ihre Erstaufführung. Wienolds Werke — unter denen mir eine Orchesterrhapsodie am besten gefiel — zeigen, dass der Komponist ein Anhänger der modernen Schule ist, was bei dem hiesigen, sehr konservativen Publikum den Erfolg etwas schmälerte. Eine interessante Modulation, eine teilweise stark persönliche Instrumentation und ein frisch-fröhliches Musizieren sind die Hauptvorzüge dieser neuen Opera. Auf der anderen Seite lassen die nicht gerade originellen Themen sowie ein gewisser Mangel an kontrapunktischem Rüstzeug auf eine schwache Erfindungsgabe schliessen. Musikdirektor Hubert und seine Schar hatte sich der Novitäten liebevoll angenommen und verhalf so diesen Werken zu einem gewissen Erfolg.

Edgar Vogel.

Dortmund.

Im zweiten Solistenkonzert des Philharmonischen Orchesters, einem Richard Wagner-Abend, fand der Heldentenor H. Knote viel Beifall. Musikdirektor Hüttner brachte u. a. die Vorspiele zu „Tristan und Isolde“, den „Meistersingern“ und

„Parsifal" in einer künstlerisch hochstehenden Wiedergabe. Im 7. Sinfoniekonzert des Orchesters hörten wir erstmalig die neue Sinfonie in G dur von E. Straesser, ein interessant gearbeitetes Werk, das besonders in seinem prächtigen Scherzo ungemein gefiel. Auch Regers Prolog fand eine warme Aufnahme. Mit dem 9. Sinfoniekonzert hat der Beethoven-Brahms-Zyklus bei uns eingesetzt. Bis jetzt sind die sechs ersten Sinfonien, eine Reihe Ouvertüren und andere Werke Beethovens erschienen, unter ihnen auch das Esdur-Klavierkonzert zweimal. Herr Bunk, Lehrer am hiesigen Konservatorium, spielte das Konzert musikalisch feinsinnig, freilich nicht mit stets genügender Grösse des Tones, in dieser Hinsicht wurde Elly Ney, die zweite Interpretin, dem Konzerte besser gerecht. — Im ersten Konzert des Philharmonischen Vereines erzielte die Violoncellistin Beatrice Harrison mit der virtuosen und musikalisch guten Wiedergabe des Konzerts von Haydn und der Rokoko-Variationen von Tschaikowsky einen vollen Erfolg. Das Orchester spielte die Nussknacker-Suite unter Hüttner ganz entzückend. — Die Musikalische Gesellschaft und der Hörder Musikverein führten unter Musikdirektor Holtschneider die „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt in einer Weise auf, die dem Chore und seinem Dirigenten, der mit Eifer auf die Veredelung des Vortrags hinarbeitet, ein schönes Zeugnis ausstellt; im ersten Teile ging es freilich etwas temperamentlos zu. Unter den letzten Kirchenmusiken in St. Reinoldi verdient die dritte besondere Erwähnung, weil sie uns die sehr interessante Bekanntschaft des Orgelvirtuosen L. Schmidthauer aus Budapest vermittelte, der sich als Meister in der Wiedergabe moderner Orgelkompositionen erwies. — Der Musikverein unter Professor Janssen verschaffte in seinem zweiten Vereinskonzerte dem „Saul" von Händel, in der Bearbeitung von Chrysander, eine anerkennenswerte Wiedergabe. Das Oratorium, welches zum ersten Male bei uns erschien, enthält einzelne ganz prachtvolle Chorpartien und wurde gerade in diesen Teilen vom Publikum mit grossem Beifall aufgenommen. Die mitwirkenden Solisten, wie auch der Knabenchor des Kgl Gymnasiums fügten sich harmonisch in das Ensemble ein. — Im zweiten Vortrags-Abend des Konservatoriums, an dem Dr. Tischer über Liszt sprach, spielte der hiesige Pianist W. Eickemeyer, dessen gewaltige h moll-Sonate in einer technisch und musikalisch gleich hervorragenden Weise. Im ersten Kammermusikkonzert des Professors Janssen gelangten nur Beethovensche Werke, u. a. die hier weniger bekannten Kakadu-Variationen, zum Vortrag. Marteau spielte in einem Konzerte des Vaterländischen Frauenvereins drei Violinkonzerte (Edur von Bach, 2. und 4. von Mozart) und begeisterte wie immer die Zuhörerschaft durch die Reife seiner Kunst. — Das erste Konzert des Lehrergesangvereins unter R. Laugs gewann ein besonderes Interesse durch verschiedene Neuheiten: die Sinfonie-Ode „Das Meer" von Nicodé, das Stimmungsbild „Am Siegfriedbrunnen" von Fr. Volbach und die humoristische Ballade „Der Schneider in der Hölle" von A. Mendelssohn. Daneben gab es noch die Rhapsodie von Brahms, die mittelalterliche Venushymne von E. d'Albert und a capella-Kompositionen von Kaun, Sturm und Kremser. Die Aufführung genügte, von Einzelheiten abgesehen, hohen Ansprüchen. Im Stadttheater ist die grosse Oper „Quo vadis?" von J. Nouguès mit grossem äusseren Erfolg herausgebracht. Friedhof.

Dresden.

Am Montag, den 23. Januar, fand ein Extrakonzert des Dresdener Mozartvereins, unter Mitwirkung von Frau Hermine Bosetti, Königl. Bayer. Kammersängerin (München), sowie der Herren Arthur Schnabel (Berlin) und Dr. E. Schnorr von Carolsfeld, statt. Eröffnet wurde das Konzert mit einem Orgelvortrag des zuletzt genannten Herrn (1. Satz des Konzertes Op. 137 von Rheinberger), der sich seiner nicht eben leichten Aufgabe ehrenvoll entledigte. Ganz besonderen Dank ist man der Sängerin Frau Bosetti schuldig, dass sie sich der bis jetzt ganz unbeachtet gebliebenen Arie der Constanze: „Traurigkeit ward mir zum Lose" aus Mozarts „Entführung aus dem Serail" erinnerte und diese zum Vortrag gewählt hatte. Frau Bosetti ist als vorzügliche Sängerin bekannt und bestätigte diese günstige Meinung durch ihre Leistung von neuem. Nur hätten wir gewünscht, dass die Dame sich etwas mehr des leidigen Tremolierens enthalten hätte, das sich in der Arie öfters störend fühlbar machte. Als gewandter Pianist zeigte sich wiederum Herr Arthur Schnabel. Sein Vortrag des Mozartschen d moll-Konzertes liess jedoch erkennen, dass die Wiedergabe der Klavierkonzerte des Salzburger Meisters nicht sein eigentliches Feld ist. Abgesehen von der namenlosen Überhastung des Finale, vermisste man in allen drei Sätzen die erforderliche Wärme der Auffassung. Herr Schnabel, wie die meisten Pianisten der Jetztzeit, spielte seinen Solopart genau so, wie ihn Mozart niedergeschrieben hat, zog dabei also nicht in Betracht, dass der Meister, dem Brauche seiner Zeit folgend, die Solostimme nur skizziert hatte und es dem Spieler überliess, dieselbe nach eigenem Gefühl zu bereichern und auszuschmücken.

Carl Reinecke, der unvergleichliche Mozartspieler, hat vor mehreren Jahren eine sehr verdienstvolle Schrift „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte" (Leipzig, Gebrüder Reinecke) herausgegeben, worin er nicht nur den Beweis dafür erbringt, dass Mozart seine Klavierkonzerte nur skizzenweise notierte, sondern auch zeigt, in welcher Weise jene Ausschmückungen zu geschehen haben.

Zum Gedächtnis des vor 100 Jahren geborenen Otto Nicolai führte der Mozartverein seine erst kürzlich wieder aufgefundene D dur-Sinfonie auf. Diese ist ein Werk, das in den beiden Mittelsätzen entschieden sein bestes enthält, während die beiden Ecksätze sowohl durch wenig hervorragende Erfindung als auch durch lärmende und rohe Instrumentation einen weniger günstigen Eindruck hinterlassen. J.

Leipzig.

15. Gewandhauskonzert (2. Februar). (Cherubini, Ouvertüre zu „Anakreon", Haydn, Arie: „Schon eilet froh der Ackersmann" aus den „Jahreszeiten"; St. Krehl, Violoncellokonzert g moll, Manuskript; F. Schubert, Lieder; Brahms, Sinfonie No. 1 c moll, Solist: Kammersänger Franz Steiner und Prof. Julius Klengel). Der Name Stephan Krehls, des ausgezeichneten, einheimischen Pädagogen und Theoretikers, ist bisher vorzüglich durch Kammermusikwerke bekannt geworden, welche sich durch erlesenen Geschmack und edle Formgebung weiteste Anerkennung errangen. In dem Konzert für Violoncello in g moll, op. 37, welches am 2. Februar im Gewandhause seine Uraufführung erlebte, trat der Künstler zum ersten Male mit einem Werke grösseren Stiles vor die Öffentlichkeit. Offen gesagt — der Vortrag desselben bildete für uns ein merkwürdiges Erlebnis. Man befand sich in einem beständigen Zustande der Anerkennung und Ablehnung, so dicht sind die Vorzüge und Nachteile dieses Werkes miteinander erworben. Man hatte das Gefühl in einem Hause ohne Wirt zu Gaste zu sein; nichts störte den guten musikalischen Geschmack, in der liebenswürdigsten Weise von unsichtbaren guten Geistern bedient, genoss man das Milieu einer einzelnen Gesinnung und gemässigten milden Temperatur, um mit Eindrücken zu scheiden, welche zwar als sehr angenehme empfunden wurden, jedoch keine tieferen Szenen zu hinterlassen vermochten. Es gibt gewisse Gesellschaftskreise, welche zwar in sich selbst eine erhebliche Höhe der Kultur und Bildung aufweisen, die jedoch niemals auf die Geschicke einer Stadt, eines Volkes, einer Kunst härter und entscheidender einwirken. Man möchte beinahe sagen, sie haben zu viel Bildung, um originell zu sein, um auf Kosten der guten Erziehung kühn und hinreissend zu werden. Es fehlt der Krehlschen Komposition an nichts, was man von einem guten Cellokonzert zu verlangen hat: edle sangbare Kantilenen, der rechte Widerstreit zwischen Soloinstrument und Orchester, plastische rhythmische Gestaltung, klare natürliche Form, stete Berücksichtigung des eigentümlichen Cellotimbres. Das Einzige, was an der äusseren Form auszusetzen wäre, ist die eigentümliche stumpf und monoton klingende Behandlung des Orchesters. Dennoch konnte man dieser Vorzüge, welche durch das vortreffliche Spiel Prof. Julius Klengels in das rechte Licht gesetzt wurden, nicht froh werden. Steht auch das Werk turmhoch über den sonstigen Erzeugnissen der üblichen Celloliteratur und ist es schon deswegen dankbar zu begrüssen, so wird es doch leider, wie der Achtungserfolg der Uraufführung zeigte, niemals eine grosse Wirkung im Konzertsaal ausüben. Es ist bitter, einem persönlich hoch zu schätzenden Künstler zu sagen, dass es ihm in diesem Gebiete musikalischer Produktion an Originalität mangele, um Wollen und Vollbringen zu vereinigen, doch muss hier die Pflicht objektiver Beurteilung über allen sonstigen Werten stehen.

An weiteren Instrumentalwerken brachte der Abend die geistreiche, in tausend Farben schillernde Ouvertüre zu „Anakreon" von L. Cherubini und die c moll-Sinfonie von J. Brahms. Die grosszügige Interpretation dieser durch Prof. Nikisch stand ohne gleichen da. Spürte man besonders in den Mittelsätzen der Sinfonie eine durch die Länge des Programms erklärliche Ermüdung, welche dem Allegretto etwas von seiner duftigen Grazie nahm, so riss der dithyrambische Schluss Ausführende und Hörer zu grösster Begeisterung hin, welche doch wieder der alten „ausgetretenen" Form die grösste Wirkung

zuerkannte. In dem zweiten Solisten des Konzertes, Kammersänger Franz Steiner aus Wien, lernte man einen Sänger von ganz vorzüglichen künstlerischen Qualitäten kennen. Konnten sich diese in den etwas stark rezitativartigen, gekünstelten und kokett aufgeputzten Liedern eines fahrenden Gesellen von Gustav Mahler nicht ganz entfalten, so feierte seine schöne, ausgeglichene Stimme in der klanglich hervorragenden, innerlich etwas konventionellen Wiedergabe einiger Gesänge von Brahms und Strauss grosse Triumphe, welche ihm das Publikum willig bereitete. Dr. Guido Bagier.

Im 8. Philharmonischen Konzert (30. Jan. — Alberthalle) gelangte Nowowiejskis dramatisches Oratorium „Quo vadis?" (nach dem gleichen Roman von H. Sienkiewicz) durch den philharmonischen Chor und das Winderstein-Orchester unter Leitung von Richard Hagel zur Aufführung. Der Komponist hat mit allen modernen Ausdrucksmitteln ein Werk geschaffen, das von ausserordentlicher dramatischer Wucht ist und wohl nirgends seine Wirkung verfehlen wird. Die Schönheit der tief ergreifenden Chöre mit Stellen von grosser Leidenschaftlichkeit, die wirkungsvoll gestaltete Instrumentation, die überall ausdrucksvoll aufgetragene, farbenreiche Polyphonie verleihen dem Werk eine Kraft und Erhabenkeit von seltener Grösse und zeigen uns einen grossen Meister. Die Wiedergabe war eine glänzende und verriet die mühevolle Arbeit, die Hagel auf die Einstudierung verwandt hatte. Die drei Solostimmen Petrus, Oberster der Prätorianer und Lygia waren bei den Herren Martin Oberdörffer, Lüppertz und Frl. Gertrud Bartsch in tüchtigen Händen, die ihren Partien wirkungsvoll gerecht wurden. An der Orgel waltete geschickt Herr Jockisch. Der anwesende Komponist konnte einen grossen Teil der Ehren einheimsen.

Die Herren Leonid Kreutzer (Klavier) und Alexander Schmuller (Violine), beide aus Berlin und hier bestens bekannt, wollen drei Sonatenabende veranstalten, ein recht dankenswertes Unternehmen, da uns diese Kunstgattung gerade nicht allzu häufig vorgeführt wird. Der erste fand am 31. Januar (Feurichsaal) statt und war Beethoven gewidmet. Er brachte op. 96 Gdur, op. 12 No. 2 Adur und op. 47 Adur (Kreutzer-Sonate) in im grossen ganzen ganz vortrefflicher Wiedergabe. Wenn auch manchmal das Klavier, ein andermal die Geige zu sehr dominierte, ein gleichzeitiges kongeniales Ineinanderaufgehen der beiden Instrumente also oft noch fehlte, so konnte man dies bei dem sonstigen wirklichen Genusse, den uns die beiden ausgezeichneten Künstler boten, leicht vergessen.

Eine junge amerikanische Sängerin, Leila S. Hölterhoff, der leider einer der wichtigsten Sinne des Menschen, das Augenlicht fehlt, wartete uns am 3. Februar (Feurichsaal) mit Liedern von Rob. Franz, Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauss auf. Mit keinen allzu grossen Stimmitteln begabt, weiss die Künstlerin hingegen gut zu gestalten und durch ihre beseelte Interpretation zu fesseln. H. Fritz Lindemann war, hier doppelt schwierig, ein recht verständnisvoller und geschickter Begleiter.

Eine neue 15jährige Violinvirtuosin aus Argentinien, Beatriz Leech, erschien hier zum ersten Mal (4. Febr. — Kaufhaus) mit den Violinkonzerten von Tschaikowsky, Mendelssohn und Bruch (gmoll No. 1). Wenn auch manchenorts zu starkes Kratzen und nicht reine Intonation auffielen, so verfügt die junge Künstlerin doch heute schon über eine ganz vortreffliche Technik, stellenweise tiefbeseeltes Spiel, eine Frische in der Auffassung, dass man in der Zukunft das beste von ihr erhoffen darf. Das begleitende Winderstein-Orchester unter Leitung von Prof. Hans Winderstein war bemüht, allen Anforderungen gerecht zu werden.

In seinem 4. Kammermusik-Abend brachte das Ševčik-Quartett als für Leipzig neues Hauptwerk des jungen Erich Wolgang Korngold Klaviertrio op. 1, ausgeführt von den Herren Lhotzky, Vaška und Stepán. Der junge Komponist verrät in diesem mit Schwierigkeiten vollgepfropften Erstlingswerk eine ganz erstaunliche, kaum zu begreifende Frühreife und vor allem ein wunderbares Kompositionstalent, das an all unsere Modernen anknüpft, aber trotzdem die Melodie nicht verleugnet. Er zeigt sich wohl vertraut mit der modernen Kontrapunktik. Trotz mancher Anlehnungen ist sein opus durchaus nicht arm an Gedanken, die er in der geschicktesten Weise zu verarbeiten versteht. Die Wiedergabe seitens der Ausführenden war eine ganz vorzügliche, nur hätte ich die allzu schnelle Temponahme des Scherzo zu bemängeln. Am Anfang und Schluss standen Borodins Streichquartett No. 2 Ddur und Beethovens ebensolches op. 18 No. 5 Adur, in ihrer Einfachheit und Durchsichtigkeit einen grossen Kontrast zu erstgenanntem bildend.

Zur Richtigstellung muss ich bemerken, dass der in No. 4 genannte junge Cellovirtuose Sykora nicht aus Prag, sondern aus Russland stammt. L. Frankenstein.

In Fräulein Rose Landsman, die am 30. Januar im Kaufhaussaale einen Klavierabend gab, lernten wir eine Künstlerin von aussergewöhnlicher Begabung kennen. Zu einer glänzenden Technik gesellt sich ein weicher und zarter Anschlag, aber auch an Kraft und Ausdruck mangelt es nicht. Am besten gelangen die Stücke von Chopin, Moszkowski und Robert Schumann etc.; in der Orgel-Fantasie und Fuge gmoll von Bach-Liszt; wie in Beethovens Sonate Op. 81, vernahm man noch zu wenig den innern Herzschlag dieser Schöpfungen. Die junge Künstlerin besitzt noch nicht die Kraft, den tiefsinnigen und poetischen Inhalt solcher Werke wiederzugeben. Umsomehr glückte der Vortrag der beiden Lisztschen Kompositionen „Jeux d'eaux à la Villa d'Este" und die Rhapsodie Nr. 12, namentlich letztere Komposition führte Frl. Landsman mit grosser Bravour aus und riss das Publikum zu lebhaften Beifallsbezeugungen hin.

Die Sängerin Vera Schmidt gab mit dem Pianisten Paul Schramm am 3. Februar im Kaufhause ein Konzert. Die Dame, eine recht sympathische Erscheinung, sang zuerst zwei Lieder „Hirtenlied" und „Das Schifflein" von Mendelssohn-Bartholdy und verhalf diesen, jetzt nur noch selten gehörten einfachen Weisen zu gutem Erfolge. Ihre liebliche, weiche Sopranstimme, die herzgewinnende Natürlichkeit des Vortrages wird auf die leicht entzündbare Begeisterung des Durchschnittspublikums wohl fast immer erfolgreich einwirken. Jedoch ernster wägende, fachmännisches Urteil besitzende Zuhörer werden die Wahrnehmung machen, dass die Stimme klanglich nicht recht ausgeglichen, auch nicht frei von einem störenden Tremolo ist und zu wenig leuchtende Kraft besitzt. Aber die hübsche Vortragsweise hilft über manche Klippe hinweg, und so hatte Frl. Schmidt besonders mit den Liedern von Brahms und Grieg guten Erfolg. Eine wahrhaft begeisterte Aufnahme erfuhr sie mit dem Carl Reineckeschen Liede „Frau Mutter Erde", welchem eine Zugabe folgen musste. Herr Arthur Smolian begleitete die Lieder am Klavier mit wohltuender Zartheit und feinem künstlerischem Geschmack. Herr Paul Schramm, dessen pianistisch, bedeutende Leistungen bereits vor einiger Zeit von uns besprochen wurden, spielte die Esdur-Sonate op. 31 Nr. 3 von L. v. Beethoven und Stücke von R. Schumann, Liapounow, Josef Tiegermann usw., auch er wurde durch reichen Beifall ausgezeichnet.

Im Hotel de Prusse (4. Februar) sang Astrid Jordan Lieder zur Laute. Der Freund des Volksliedes, welcher an Kunstleistungen keine besonderen Forderungen stellt, wird an diesen Vorträgen Gefallen gefunden haben. Man hörte stimmungsvolle Lieder, die uns die Tage der rosigen Kinderzeit vor die Seele führten, dann wieder solche, die mit Fröhlichkeit und derbem Humor aufwarteten. Die Dame begleitete ihre Gesänge recht gewandt, und brachte auch deren textlichen Inhalt durch geschickte Vortragsweise vorteilhaft zur Geltung. Am besten gelangen der Norwegerin die heimatlichen Weisen, in den Liedern mit deutschem und fanzösischem Text hatte sie mit der Aussprache etwas zu kämpfen. Die Vorträge währten nicht viel länger als eine Stunde, dies wollen wir sans malice als Annehmlichkeit betrachten, denn „Lieder zur Laute" sind nicht jedermanns Sache. Oscar Köhler.

Der Klavierabend Percy Graingers am 31. Januar im Kaufhaus vermittelte hochinteressante, indes recht verschiedenartige Eindrücke. Man wurde von der frischen, fest zupackenden Art dieses noch sehr jungen Künstlers unwillkürlich angezogen. Sein klarer, plastisch gestaltender Klavierton liess eine gediegene Schulung erkennen, die grosszügig geartete Wiedergabe der Bach-Busonischen Ddur-Fuge machte die jenen Übertragungen stets anhaftenden Mängel nahezu vergessen, schattierte und rhythmisierte mit gesundem musikalischen Instinkt, die Interpretation Chopinscher Etüden verriet einen hohen Grad echt pianistischer Veranlagung. Dennoch konnten sich diese Vorzüge zu keinem echt künstlerischen Genuss vereinigen, da sie sich meist mit äusserlichen oder aufs rein Klangliche hinzielenden Wirkungen begnügten. Man hatte die Empfindung, als ob die rein technischen Probleme des Klaviertons den Vortragenden noch weit mehr als seine inspirierte seelische Belebung interessierten, diese musikalische Kunst, welche er vermittelte, stand ausserhalb des weinenden, klagenden, sorgenden und lachenden Lebens, ihm schien die Musik nicht der Ausdruck menschlicher Freude und menschlichen Schmerzes zu sein, sondern Werke zu verkünden, welche ausser jenem Zu-

sammenhange bestehen und nur den Tonsinn berühren. Dieses Gefühl liess ihn vielleicht auch ein Programm wählen, welches keine wirklich grosse, innerlich grosse Aufgabe stellte und doch wäre es u. E. einem umfassenden Urteile zu gute gekommen, hätte sich dieses eines grösseren Sonatenwerkes als Massstab bedienen können. So muss sich dieses leider damit begnügen, eine ungenügende Wiedergabe Brahmsscher Stücke und einer Schumannschen Studie aus op. 56 festzustellen, jedoch die duftige Skizzerung Griegscher Volksweisen, die eminent sichere, technische Bewältigung eines spanischen Bildes von Albeniz „Triana“ und eines musikalisch geschmacklosen irischen Tanzes durchaus lebend hervorzuheben. Vermag diese gesunde musikalische Natur sich die Fessel einseitigen Virtuosentums fernzuhalten, so darf man von ihr in völliger Reife noch ausgezeichnete, künstlerische Leistungen erwarten.

Die Prüfungen des Königlichen Konservatoriums begannen mit einer ersten öffentlichen Aufführung am 3. Februar. Die Beurteilung derartiger Veranstaltungen hat vor allem zu berücksichtigen, dass hier in erster Linie rein technische Gesichtspunkte massgebend sind. Nicht fertige Künstler stellen sich hier dem Publikum vor, keine ausgeprägten Persönlichkeiten schaffen eigene künstlerische Werte, sondern Jünger der Tonkunst wollen zeigen, dass sie die unerlässliche sichere Beherrschung aller technischen Mittel erwarben, um nun ohne die stützende Gegenwart des Lehrers ihre innersten Erlebnisse der erwählten Kunst anzuvertrauen, um sich in eigener heisser Arbeit von Stufe zu Stufe empor zu arbeiten. Der erste Abend begann unter glücklicher Auspizien. Der Vortrag des letzten Satzes aus dem Bachschen Klavierkonzert in dmoll zeigte die gut entwickelte Technik von Benno Kantorowitz (Leipzig), wenn auch die Kadenz unter einer leisen Nervosität litt. Ihm folgte das romantisch gefärbte Webersche Konzert für Klarinette in guter und sicherer Wiedergabe von Bruno Held (Zeitz). Eine beachtenswerte Leistung bildete der Vortrag der letzten beiden Sätze aus dem selten gehörten Klavierkonzert in hmoll von Reinecke. Fräulein Joh. Fleischer (Leipzig) zeigte darin wirklich musikalische Qualitäten und einen schön gebildeten Klavierton. Das rein Klangliche bildet weniger die Stärke des Spieles von Herrn Johannes Schneidewind (Kayna), dagegen bot ihm das elfte Spohrsche Violinkonzert vortreffliche Gelegenheit, seine hochentwickelte Passagentechnik zu zeigen. Weniger erfreulich gestaltete sich die Wiedergabe der Arie mit vorausgehendem Rezitativ „Endlich naht sich die Stunde“ aus „Die Hochzeit des Figaro“. Jedenfalls lassen es die Stimmittel von Frl. Elise Küstner (Erfurt) nicht ratsam erscheinen, sich der Bühnenlaufbahn zuzuwenden, wenn auch ihr Vortrag guten Geschmack und musikalische Bildung zeigte. Von der Interpretation des Chopinschen Klavierkonzertes in fmoll durch Frl. Ilse Flügge (Naumburg) lässt sich nur Gutes sagen. Allerdings hätten wir dem Larghetto mehr Duft und innere Wärme gewünscht, doch vermittelte die ausserordentlich saubere Gestaltung des Allegro vivace unbestreitbar den besten Eindruck des Abends. Den Beschluss bildete Intermezzo und Schlussfuge aus der Orgelsonate in dmoll von J. Rheinberger, vorgetragen von Erich Näscher (Witten). Es war bedauerlich, dass die Wiedergabe ersichtlich unter einiger Befangenheit litt, denn Technik und geschmackvolle Instrumentierung zeigten den mit seinem Instrument bestens vertrauten, vortrefflich veranlagten Musiker.

In dem Liederabende, den Fanny Nagler am 4. Februar im Feurichsaale gab, konnte man einmal wieder die betrübende Erfahrung machen, dass ein an und für sich ganz vortreffliches Stimmmaterial durch falsche Schulung in ungenügende Bahnen gedrängt wurde. Dies ist angesichts der Tatsache umso bedauerlicher, dass die junge Dame über einen recht ansprechenden Vortrag und nicht geringe innerliche Wärme verfügte. So gelang ihr die Wiedergabe zart gehaltener Volkslieder, wie „Das Haideröslein“ von Schubert und „Sandmännchen“ von Brahms ganz vortrefflich. Bei tiefer schürfenden Gesängen jedoch — und namentlich bei den Italienern Pergolesi und Caccini — störte eine gaumige Tongebung in der tieferen Lage, ungenügende Kopfresonanz in höheren Lagen. Überhaupt litt der Vortrag ernsterer Stellen an einer Unausgeglichenheit der Register, welche dann wiederum nachteilig auf die Aussprache einwirkte. Schade — denn die grosse und vollklingende Stimme der Dame berechtigte zu den schönsten Hoffnungen, welche durch die beseelte Wiedergabe von Brahms „Immer leiser wird mein Schlummer“ nur gestützt wurden. Die Begleitung Erich J. Wolffs hielt sich nicht immer auf der Höhe, welche man von diesem Künstler sonst gewohnt ist.

Dr. Guido Bagier.

Wien.

Wieder die tiefsten, nachhaltigsten Eindrücke verdankte man einer ganz exzeptionell gelungenen Aufführung von Beethovens wunderbarer „Missa solemnis“, dargeboten am 8. Dezember im ersten ausserordentlichen Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde. Ein geradezu ideales Soloquartett: Damen Noordewier-Reddingius und Adrienne von Kraus-Osborne, Herren F. Senius und Dr. Felix von Kraus, vereinigte sich mit dem von Kapellmeister Schalk musterhaft einstudierten Chor- und Orchesterleistungen (nämlich des Singvereins und der Wiener Philharmoniker) zu einem Ensemble, wie man es bei Wiedergabe des so unendlich schwierigen Beethovenschen Riesenwerkes selten hört, und das — hierbei Rosés entzückendes Violinsolo im „Benedictus“, sowie Prof. Dittrichs treffliche Orgelbegleitung nicht zu vergessen! — das den grossen Saal bis aufs letzte Plätzchen füllende Publikum aufs höchste zu begeistern schien.

Aber auch in anderen interessanten Konzerten der letzten Zeit gab sich viel ehrlicher Enthusiasmus kund. Das verriet sich namentlich an den Sinfonie-Abenden, an welchen der grosse Bruckner-Zyklus des Konzertvereines fortgesetzt wurde, so am 25. und 26. November (III. dmoll) und am 14. Dezember (Romantische, IV. Esdur). F. Löwe erwies sich da wie dort als der begeistertste, berufenste und eben darum überzeugendste Bruckner-Interpret.

Ebenso schien O. Nedbal von der grossen Sache ganz durchdrungen, als er am 22. Dezember in einem Konzert des Vereins Wiener Tonkünstler-Orchester die „Romantische“ in diese Sinfonie-Abende einführte. An Klangschönheit verdiente diese minutiös sorgfältig einstudierte Aufführung sogar noch den Vorzug vor der im Konzertverein gebotenen, nur nahm Nedbal (um die herrlichen Melodien möglichst breit und ausdrucksvoll heraussingen zu lassen) die Tempi auffallend langsamer, als Löwe, was bei dem stürmischen Temperament des feurigen Tschechen gar nicht zu erwarten war und teilweise, als von der Tradition abweichend, etwas befremdete. Immerhin war die Wirkung der „Romantischen“ auch unter Nedbal eine so mächtige, dass die darauf noch folgenden Programmnummern mehr oder minder abfielen. Mendelssohns folgendes Violinkonzert hatte in einem Gaste aus Paris (!), Herrn Lucien Durosoir, einen gänzlich unzureichenden Solo-Interpreten gefunden und Tschaikowskys Klavierkonzert in bmoll traf trotz des glänzenden Spieles des Frl. V. Schapira auf ein bereits total ermüdetes Publikum.

An früheren Abenden des Tonkünstler-Orchesters hörte man das zweite Violinkonzert von Fritz Kauffmann (nicht besonders originell, aber durchaus tüchtig, offenbar von Brahms und Bruch beeinflusst), vortrefflich von B. Hubermann gespielt, dann unter dem Titel „Sommermärchen“ eine mehrsätzige, mit allem Raffinement modernster Orchestertechnik instrumentierte sinfonische Dichtung von J. Suk, in welcher der Komponist nach einem detaillierten Programm ein Stück Selbstbiographie geben wollte. Dem Publikum gegenüber blieb die Wirkung etwas in der Absicht stecken. Und eben so fragwürdig erwies sich die Novität eines Konzertvereinsabends, „Sinfonische Phantasie“ op. 16 von Dr. Karl Weigl (geb. 5. Febr. 1881 in Wien), einem unserer „Modernsten“, hier freilich über eine geistreich-bizarre Wagner-Nachahmung nicht viel hinauskommend.

Eines der glänzendsten Konzerte der Saison bildete das vierte philharmonische (18. Dezember), in welchem nur bekannte Werke, zufällig alle aus Fdur gehend — Brahms' dritte Sinfonie und die achte von Beethoven, dazwischen R. Strauss' „Till Eulenspiegel“ — aber sämtlich in elektrisierenden Meisteraufführungen geboten wurden, wobei sich der stürmisch gefeierte Dirigent Weingartner und das Wunderorchester wechselseitig selbst übertrafen. Am meisten schlug dabei die geniale Straussche Burleske ein, die vielleicht noch nie so verblüffend virtuos gespielt worden ist.

Ungewöhnlich rasch aufeinander folgend wurden unsere beiden letzten philharmonischen Konzerte gegeben Am 8. Jan. das fünfte, am 15. das sechste der Saison. Hauptwerk des Programms war dort Bruckners „Siebente“, hier die Trias Berliozscher Orchesterstücke aus seiner „Romeo und Julie“-Sinfonie, die man gewöhnlich vereinzelt in Konzerten hört: „Fest bei Capulet“ „Scène d'amour“ (Adagio) „Fee Mab“ (Scherzo). Die Philharmoniker spielten beide Male unübertrefflich, nicht das gleiche kann man von der Leistung des Dirigenten F. Weingartner sagen, der sich offenbar von Berlioz ungleich wahlverwandter angeregt fühlt, als von Bruckner. So kam es, dass Bruckners Edur-Sinfonie, deren Reprise sonst für alle unsere

ernsten Musikfreunde schon wegen des erhabenen Traueradagios immer eine Art Fest bildet, diesmal auffallend schwächer wirkte, während bei der hinreissend wiedergegebenen Berliozschen „Fee Mab" das fascinierte Publikum fast ausser Rand und Band geriet. Sehr freundlich wurde auch als Novität Sinigaglias flotte Lustspielouvertüre „Le baruffe Chiozotti" aufgenommen, deren Bekanntschaft uns vor zwei Jahren Nedbal mit seinem Tonkünstlerorchester vermittelt hatte. Für Wien völlig neu war ein gleichfalls am 15. Jan. von den Philharmonikern gespieltes Stück von Sinigaglia, Etude-Caprice betitelt, das aber als stilistisch all zu leicht gehalten, in den Rahmen dieser ernsten „klassischen" Sinfoniekonzerte nicht recht hineinpasste. Ein enormer Zudrang herrschte zu dem ausserordentlichen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde am 11. Jan. Zuerst Palestrinas berühmtes „Stabat mater" in Rich. Wagners besonders wirkungsvollen Vortragsbezeichnung „zur Aufführung im Konzertsaal", sodann — teilweise wie ein edelster „moderner Palestrina" wirkend — glücklich gewählte Bruchstücke aus Parsifal: Vorspiel, Wandeldekorations-Musik und Gralsfeier aus dem ersten Akt, Karfreitagszauber und Schlussszene aus dem dritten Akt. Für unser Publikum neu und sehr dankenswert war die erstmalige Aufnahme der Gesangsstellen des Amfortas und Titurel (in der Gralsszene) und des Gurnemanz (beim Karfreitagszauber), welche sonst bei den hiesigen Konzertaufführungen der betreffenden Bruchstücke immer gestrichen waren, aber eigentlich zum Verständnis der Situation, überhaupt der ganzen dichterischen Idee für mit dem Werke nicht näher Vertraute unentbehrlich sind. Freilich musste man sich auch bei einer so künstlerisch weise vervollständigten Konzertaufführung noch immer die wundervolle Bayreuther Szenerie und ideale Darstellung hinzudenken, und nur wer dies aus eigenem Erlebnis heraus vermocht, konnte neulich einen annähernd tiefen, nicht mit Worten wiederzugebenden Eindruck gewinnen, wie es dem Schreiber dieser Zeilen so oft im Weihfestspielhause vergönnt war. Dem, der nie in Bayreuth gewesen, blieb natürlich so manches aus des Meisters verklärt-erhabenem Schwanengesange, so ergreifend gar vieles davon auch als absolute Musik wirkt, rätselhaft. Immerhin war alles — auch das vorangegangene, namentlich mit musterhafter Textaussprach egesungene „Stabat mater" von Palestrina — von Kapellmeister Schalk so sorgfältig einstudiert, so verständnisvoll dirigiert, ferner auch für die Solostellen des Gurnemanz, Titurel, Amfortas, Parsifal in den Herren Rich. Mayr, Dr. Rob. Wyss und E. Schmedes durchweg die richtige Wahl getroffen, dass doch ein höchst bedeutender, auf Tage lang nachhaltiger Gesamteindruck resultierte.

Prof. Dr. Th. Helm.

Noten am Rande.

* Braunschweig. Am letzten Januar legte der General-Intendant des Hoftheaters, Frh. Jul. von Wangenheim, die Geschäfte nieder, der Herzog-Regent ernannte ihn zum Oberschlosshauptmann von Braunschweig und verlieh ihm das Kommandeurkreuz I. Klasse vom Orden Heinrichs des Löwen. Am 1. Februar übergab der General-Hof-Intendant v. Schmid-Dankward dem Nachfolger Kammerherrn von Frankenberg und Ludwigsdorf die Geschäfte, dieser entwickelte in einer längeren Ansprache an das gesamte Personal beherzigenswerte Gedanken, die weiter bekannt zu werden verdienen. Der Presse, nicht bloss der hiesigen, sondern auch der auswärtigen, legt er als dem Resonanzboden der Kunst hohe Bedeutung bei, weil durch sie erst alle Kunst lebendig wird; deswegen wünscht er eine strenge, sachliche, liebevolle Kritik. Nun fehlt noch der neue Hofkapellmeister, der jedenfalls noch im Laufe dieses Monats ernannt wird. — Unseren letztgenannten Gastdirigenten auf Engagement anstelle des scheidenden Hofkapellmeisters Riedel können wir heute noch den Namen der Hofkapellmeisters Fritz Cortolezis aus München anfügen.

* In Russland haben bekanntlich die städtischen Verwaltungen für die Pflege von Kunst und Wissenschaft auch nicht allzuviel Verständnis. Ein städtisches Orchester wie das philharmonische in Berlin mit seinen populären Konzerten für billiges Geld ist in Petersburg undenkbar. Die guten Kapellen, die Sinfoniekonzerte geben, befinden sich in den Händen vermögender Unternehmer. Infolgedessen sind die Preise so hoch, dass es auch dem überhaupt in Russland stiefmütterlich behandelten Mittelstand kaum möglich ist, regelmässig diese Konzerte zu besuchen Denn 6 bis 10 M. für die Karte kann sich nicht jeder leisten, zumal die guten Plätze für die ganze Saison abonniert werden. Hier greift nun wie auf so vielen Gebieten, wo öffentliche Organe versagen, für Petersburg ein Mitglied des hohen Adels in dankenswertester, selbstloser Weise ein. Graf Scheremetjew unterhält auf eigene Kosten eine Kapelle von 60 bis 70 Künstlern, die im Sommer unentgeltlich in öffentlichen Gärten, im Winter für billiges Geld im Saale des Adelsklubs konzertiert. Der Preis der Eintrittskarte für diese Winterkonzerte, die schon seit 14 Jahren bestehen, und in denen ausser dem gräflichen Orchester Solisten und Gesang- und Balalaikachöre auftreten, beträgt für den billigsten Platz 20 Kopeken, für den teuersten 1½ Rubel. Der Reinertrag dient zu wohltätigen Zwecken. Im Laufe des Winters werden (nur Sonntags) im ganzen 12 Konzerte gegeben, fünf von ihnen sind nur russischen Komponisten, die übrigen der westeuropäischen Musik gewidmet. So kann man zum Beispiel in einem Konzert die Ddur-Suite von Bach und den „Messias" von Händel, in einem andern die Esdur-Sinfonie von Haydn und die cmoll-Messe von Mozart, in einem dritten schliesslich den „Gesang der Parzen" von Brahms, und Regers Nonnen, Lieder von Hugo Wolf, den Tanz der Salome aus Strauss' „Salome" und „Das Erntefest" aus Schillings „Moloch" hören. Die Anordnung der Konzerte bietet dem Publikum einen historisch vorschreitenden Überblick über die Musikliteratur seit den Klassikern und ihren Vorläufern bis zu den Neuesten. In einem der letzten der russischen Musik gewidmeten Konzerte, das am zweiten Weihnachtsnachmittag stattfand, dirigierte Graf Scheremetjew selbst, eine in Berlin wohl schier unglaubliche Erscheinung, dass ein Mitglied der Hofgesellschaft, Offizier im Regiment der Gardes du Corps, es nicht unter seiner Würde findet, an einem Feiertag nachmittag drei Stunden lang für ein zwar sehr aufmerksames und dankbares, zum grössten Teil aber nicht feudales Publikum zu dirigieren.

Kreuz und Quer.

Berlin. Der 5. Musikpädagogische Kongress findet vom 9. bis 12. April im Reichstagsgebäude statt. Er gliedert sich, ähnlich den früheren, in 4 Hauptabteilungen: „Allgemeine Erziehungs- und Bildungsfragen", „Kunstgesang", „Schulgesang", „Soziale Fragen". Es ist freudig zu begrüssen, dass die Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes, des Veranstalters der Kongresse, ausserhalb der deutschen Grenzen ein Echo gefunden haben. Die österreichischen Musikpädagogen, für die, wie sie schreiben, das Vorgehen der deutschen in jeder Hinsicht vorbildlich war, bereiten für die Tage vom 20. bis 23. April ihren Ersten Österreichischen Musikpädagogischen Kongress vor, der gleich dem ersten deutschen zu der Gründung eines Musikpädagogischen Verbandes führen soll. Die österreichischen Kollegen schliessen sich eng den deutschen Bestrebungen an: Reformen auf dem Gebiete der allgemeinen musikalischen Erziehung, des Prüfungs- und Berechtigungswesens, des Gesangunterrichts an den Schulen und Regelung der sozialen Standesfragen.

— Die Musiksektion der Genossenschaft der Mitglieder der Akademie der Künste hat Neuwahlen von Mitgliedern ihrer Abteilung vorgenommen. Infolge des Ablebens von Direktor François Auguste Gevaërt in Brüssel und Prof. Dr. Carl Reinecke in Leipzig waren Neuwahlen für zwei Stellen auswärts lebender Mitglieder erforderlich. Die Abteilung wählte Prof. Max Schillings in Stuttgart und Giovanni Sgambati in Rom. Ein in Berlin ansässiges Mitglied, für das gleichfalls ein Platz in der Musiksektion frei ist, wurde nicht gewählt. Die Wahlen bedürfen noch der Genehmigung der übergeordneten Behörden und der Annahme seitens der Gewählten. Prof. Schillings, der Schöpfer der „Ingwelde" und des „Pfeifertag", ist in unserem Musikleben als einer der begabtesten dramatischen Komponisten allgemein geschätzt. Das zweite neue Mitglied der Akademie, Sgambati, zählt zu Italiens besten Pianisten. Sgambati, der im 68. Lebensjahre steht, hatte sich des Interesses von Franz Liszt zu erfreuen, der ihm in Weimar jegliche Förderung zuteil werden liess. Als Klaviervirtuose führten ihn Reisen durch alle Länder Europas, so auch nach Deutschland. 33 Jahre wirkt er jetzt als erster Klavierlehrer an der altberühmten Cäcilien-Akademie in Rom. Auch als Komponist hat er sich früh hervorgetan. Was ihn aber besonders den Mitgliedern der Berliner Akademie anreiht, ist sein temperamentvolles und erfolgreiches Eintreten für die deutsche Musik in Italien.

— Paul Juon, Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik wurde der Professortitel verliehen.

Blankenburg a. H. Der Oratorienverein führte unter Musikdirektor Hellmanns Leitung im Konzert „Orpheus" von Gluck auf. Die Solisten Frl. M. Wirth (Frankfurt a. M.)

Wiesike (Berlin) und Frl. Schneider boten vortreffliche ungen.

Budapest. E. Abranyi jun., Kapellmeister vom Hof- er in Hannover wurde für die Budapester Königl. Oper 1. September an verpflichtet.

Dessau. Auf Wunsch des Herzogs von Anhalt siedelt der r Frahm von München nach hier über. Der Künstler nun regelmässig für das Hoftheater die Bühnenbilder zu lichen Neuinszenierungen ausführen. Er hatte bereits im en Jahre die künstlerischen Entwürfe und Ausstattungen oethes „Faust" und in diesem Jahre solche zu „Madame erfly" geliefert.

Dresden-Hellerau. Ein neuer Normal- und Theaterkursus Erlangung des Lehrerdiploms wird auf vielfachen Wunsch ler Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus E. Jaques- roze am 24. April eingerichtet; Anmeldungen sind nur in hränkter Anzahl möglich.

Elberfeld. Edgar Vogels „Johannisnacht" lyrische Oper ier Akten (Text von G. Nicolai), welche unlängst gelegent- ihrer Première am Detmolder Hoftheater unbestrittenen lg hatte, ist nunmehr auch vom hiesigen Stadttheater zur führung angenommen und wird am 13. Februar in erster tzung mit Astrid Lous als Rose und Karl Schröder als r Fremde" in Szene gehen. Die musikalische Leitung hat ellmeister Matthäus Pitterof.

Frankfurt (Main). Hier starb Prof. Aug. Grüters, lange gent des Cäcilienvereins und ein warmer Förderer der ke Brahms'.

Görlitz. In der neuen Musikfesthalle gab Dr. Hermann use einen Lieder- und Balladenabend. Der Raum war seiner Grösse von einer beifallsfreudigen Zuhörerschaft t besetzt.

Graz. Siegfried Wagner erschien an der Spitze des ener Konzertvereinsorchesters. Zur Aufführung ngten sinfonische Werke von Liszt, Richard Wagner und chstücke aus den eigenen Opern des Dirigenten. Dieser de sehr gefeiert.

Halle. In einem der letzten Winderstein Konzerte ngte ein neues Werk: Introduction, Andante und Variatio- über ein Thema von Tartini, vom Komponisten, Joan de én, selbst meisterhaft gespielt, zu erfolgreicher Uraufführung.

Kobe (Japan). Emma Calvé ist hier schwer erkrankt.

Leipzig. Heinrich G. Norens neuestes Orchesterwerk, Sinfonie „Vita" wird im Anfang der nächsten Saison in m Gewandhaus-Konzert unter Leitung von Prof. Arthur isch zur Uraufführung gelangen.

— Vom 20.—22. Mai 1911 findet ein 2. Bachfest statt. beabsichtigt 3 Chorkonzerte, 1 Kammermusikkonzert, rgelkonzert, 1 Festmotette und 1 Festgottesdienst. Die tung soll Prof. Karl Straube übernehmen.

— Das Alte Theater wird auf Veranlassung von Geh. rat Martersteig, dem künftigen Intendanten, wahrschein- eine Drehbühne erhalten.

— Anlässlich von Kaisers Geburtstag gelangte in der Realschule eine Festkantate für Solo, gemischten Chor und hester von unserem geschätzten Mitarbeiter Oscar Köhler er dessen Leitung zu erfolgreicher Aufführung.

— Humperdincks „Königskinder" gelangen am 14. Februar örtlichen Erstaufführung.

London. Zwei neue zweiaktige Opern von dem ungarischen nponisten Emanuel Moór „The wedding Bells" und „The npadour" wurden im Savoy-Theater mit teilweisem Er- aufgeführt.

— Die Philharmonic Society, deren 100 jähriger tand im Jahre 1912 erfolgt, hat mehrere hervorragende mponisten aufgefordert, neue Werke für diesen Anlass zu reiben. Elgar, Mackenzie, Hubert Parry, Stanford, wen, Landon Ronald, Bantock, Walford Davies und ward Germar haben angenommen.

— Arthur Hervey, der langjährige Musikkritiker der orning Post", der sich auch als Komponist verschiedener sserer Orchesterwerke bekannt gemacht hat, hat soeben ein ch über Franz Liszt vollendet, das zur nächsten Zentenar- r des grossen Tonschöpfers erscheinen wird.

München. Ausser dem bereits erwähnten Alexander von nlinsky wurden für die Operettenfestspiele im Künstlertheater noch Bruno Hartl und Dr. Jockl von der Wiener Volks- oper engagiert.

— Vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin erhielten Felix Mottl das Grosskomturkreuz des Greifenordens, Max Bender und Hermine Bosetti die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

New York. Gustav Mahler bleibt noch ein Jahr hier, weil er noch so lange die Leitung der Philharmonie behält.

Nordhausen. Die junge Geigerin Marie Meinel (Basel) eine Schülerin von Goby Eberhardt (Berlin) wirkte im 4. Philharmonischen Konzert mit und errang mit Brucks gmoll-Konzert und Saint-Saëns' Rondo capriccioso grosse Erfolge.

Nürnberg. Im ersten Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Wilh. Bruch gelangte eine sinfonische Dichtung „Ein Abend" für Orchester von dem Dirigenten zu erfolgreichster Aufführung. Die Kritik rühmt die leichtflüssige Kontrapunktik und effektvolle Instrumentation, vor allem die melodische Linie.

Paris. Am 26. Januar gelangte durch das Münchner Tonkünstlerorchester unter Leitung von José Lassalle im Saal Gaveau Mahlers 4. Sinfonie für Sopransolo und Orchester zur enthusiastisch aufgenommenen Aufführung. Der 4. Satz musste wiederholt werden. Hofopernsängerin Gertrude Foerstel aus Wien hatte das Solo übernommen, das sie glänzend durchführte.

St. Petersburg. Annette Essipoff, die berühmte russische Pianistin, feierte am 1. Februar ihren sechzigsten Geburtstag. Ihre bei allem Temperament und allem Geistreichtum so echt weibliche Kunst hat der Künstlerin in den siebziger Jahren Weltruf verschafft. In ihrer russischen Heimat feierte sie Triumphe, und nicht geringere wurden ihr in London und Paris und 1876 in Amerika, oftmals auch in Deutschland zuteil. In ihrer Vaterstadt Petersburg eine Schülerin von Wielopolski und dann von Leschetitzky, war sie mit letzterem in einer kurzen Ehe verbunden, die später wieder getrennt worden ist.

Pforzheim. Der unter Leitung von Albert Epp stehende Männergesangverein veranstaltete ein Konzert, in dem der bekannte Konzertsänger Dr. Hermann Brause recht erfolgreich mitwirkte.

Stockholm. Im Alter von 92 Jahren starb die einst sehr bedeutende Opernsängerin Wilhelmine Fundin.

Stuttgart. Wie wir bereits in No. 3 erwähnten, findet vom 25. März bis 7. April aus den Schätzen des Hoftheaters eine Theaterausstellung statt. Man wird u. a. die Modelle und Pläne zu den neuen Hoftheatern von Prof. Littmann sehen und die Entstehung der Theaterdekorationen in Skizzen und Modellen von Hofrat Plappert verfolgen können. Auch kaschierte Theaterrequisiten und Dekorationsgegenstände werden zur Ausstellung kommen und vieles, vieles andere. Täglich (ausser Sonntags) werden Vorträge aus dem Bereiche des Theaterwesens gehalten werden. Eine Veranschaulichung des Theaterbetriebes hinter den Kulissen durch Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen soll gegeben werden. Der gesamte technische Theaterbetrieb soll sich vor den Augen des Publikums abspielen. An den zwei Sonntagen sollen Licht- und kinematographische Aufnahmen stattfinden. Zwei- bis dreimal in der Woche sollen Führungsvorträge für angemeldete Korporationen und Vereine gehalten werden. Zu Vorträgen haben sich bereit erklärt: Professor Littmann aus München über „Modernen Theaterbau", Hofkapellmeister Band über die „Entwicklung der Orchestermusik, zum Teil praktisch vorgeführt", Oberregisseur Gerhäuser über „Musikalische Inszenierung", Professor von Stockmayer über den „Unfug des Dramenschreibens", Hofschauspieler Richter über „Das tägliche Leben des Bühnenkünstlers", Redakteur Wittko über „Theater und Presse", Archivrat Dr. Krauss über „Das Theaterpublikum" und über „Theaterbrände"; Intendanzrat Stephany wird „Pariser Theatereindrücke" schildern und Frhr. v. Puttkamer wird über „Chinesische Theater" sprechen. Auch Exz. Baron Putlitz wird einen Vortrag halten.

— Das Königl. Konservatorium für Musik versendet soeben seinen 53. Jahresbericht. Im Schuljahr 1909/10 unterrichteten 47 Lehrer und Lehrerinnen 709 Schüler und Schülerinnen. Es fanden 10 Vortragsabende, 2 historische Abende, 8 Prüfungsaufführungen, 2 Festkonzerte und 1 Prüfung der Klassen für rhythmische Gymnastik statt.

Venedig. Im Freien Theater wurde die komische Oper „Die Italienerin in Algier" von G. Rossini aufgeführt.

In demselben Theater fand im Jahre 1813 die Uraufführung dieses Werkes statt; zum letzten Male wurde die Oper 1843 gegeben. Die jetzige Interpretation war auf der Höhe; Rossinis Partitur zeigte eine Geschmeidigkeit und einen Humor, die das Auditorium durch ihre Frische und Heiterkeit lebhaft ergötzten.

Weimar. In der Aufführung der Musikschule vom 11. Februar gelangt u. a. auch die fast nie gehörte Sinfonie Gdur „Verwandlung Actäons in einen Hirsch" von E. Ditters von Dittersdorf zur Aufführung.

Wien. Der Landesverband für Fremdenverkehr und die Direktion der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde haben in der Kanzlei dieser Gesellschaft eine Auskunftsstelle errichtet, die ausschliesslich dem Zwecke dienen soll, den Fremden mündliche oder schriftliche Auskünfte auf dem Gebiete des heimatlichen Konzertwesens zu erteilen. Zur Aufrechthaltung eines innigen Verkehres zwischen den beiden Körperschaften hat die Gesellschaft der Musikfreunde ihren Kanzleivorstand M. Krumpholz in den Vollzugsausschuss des Landesverbandes entsendet.

Zwickau. Der a cappella-Verein (Dirig. Königl. Musikdir. Vollhardt) brachte mit seinen Mitgliedern eine szenische Aufführung vom „Goldenen Kreuz".

Rezensionen.

Neues für Violine.

Sitt, Hans, Op. 102. Drei Stücke mit Pianofortebegleitung. Leipzig, Ernst Eulenburg. Pr. à M. 1.50.

Hofmann, Rich., Op. 129. Elementar-Studien für Violine (Heft 1 und 2). Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. Pr. à M. 2.—.

Küzdö, Victor, Op. 13. 20 leichte und melodische Übungen für Violine allein. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 1.50.

Trostdorf, M., Op. 23. Vortragstudien für Violine mit besonderer Berücksichtigung verschiedener Stricharten und mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag. Pr. M. 2.—.

Gutknecht, K., 200 technische Studien für die Violine zur Erlangung reiner Griffe und eines vollen Tones auf Grund der sympathischen Untertöne und der gleichartigen Griffe. Augsburg-Wien, Anton Böhm & Sohn. Pr. M. 1.50.

Slunicko, Johann, Op. 62. Vorschule für den Violinunterricht. Ebendort. Pr. M. 2.—.

— Op. 54. 24 Etuden für Violine. Ebendort. Pr. M. 3.—.

Die auf jedem Gebiete der Kunstausübung sich reich entwickelnde Pädagogik zeitigte in jüngster Zeit eine so stattliche Reihe gediegener Arbeiten, die, auf gleich verdienstlichen Tendenzen ruhend, dem Referenten die Einzelbesprechung wesentlich erschwert. Der gewiegte Lehrmeister Sitt veröffentlicht mit der respekteinflössenden Opuszahl 102 drei hübsch klingende, „Romanze", „Berceuse" und „Studien" benannte Tonstücke, zu denen das Klavier ein passendes, dem Vortragenden Stützpunkte gewährendes Fundament gibt; die Musik ist anregend und zugänglich. Die letzte der drei Kompositionen ist dem Aufstrebenden seiner Nutzbarkeit wegen sehr zu empfehlen. — Der ebenfalls in Leipzig erfolgreich wirkende Hofmann, dessen Violinstudien sich wie die Sitts gleichfalls reicher Verbreitung erfreuen, gibt in seinem op. 129 ein wertvolles Pedant zu den vielen ähnlichen Werken, deren Prinzip darauf gerichtet ist, schon beim Anfänger eine möglicht tonliche Reinheit zu erzielen. Die geschickt angefertigte Arbeit verdient volle Wertschätzung. — Küzdös Übungen für Violine allein zeichnen sich durch Präzision des Ausdrucks bei leicht spielbarer Ausführung vorteilhaft aus. — Ebenso verdienen die gutgearbeiteten Vortragsstudien von Trostdorf ein warmes Wort der Empfehlung. — Den 200 technischen Studien von Gutknecht für elementare Zwecke stellt der Autor ein lesenswertes, jedoch nichts Neues bietende Vorwort voraus, das vermutlich den Zweck haben soll, dem Lernenden die ihm von seinem Lehrer gegebene Anweisung beim Üben ins Gedächtnis zu rufen. Die Skala ist eine aufsteigend nach den Lagen angeordnete. — Slunickos op. 62 ist ein recht zweckmässiges, das allbekannte Geschick zusammenfassendes Elementarbuch. Auch das zum Teil R. Kreutzer nachempfundene op. 54 wird von gutem Erfolg sein. Besonderen Nutzen werden auch die Studien in Doppelgriffen bei sorgfältiger Übung bringen. Das 2. Heft dieses Op. eröffnet eine anregende Studie mit Klavierbegleitung.

Prof. Emil Krause.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 11. Februar 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

J. S. Bach: Fantasie und Fuge in gmoll. J. S. Bach: „Komm, Jesu, komm". Gade: „O du, der du die Liebe bist".

Letzte Nachrichten.

Berlin.

„Das kluge Felleisen."
Singspiel in einem Akt von Richard Schott.
Musik von Waldemar Wendland.
(Erstaufführung an der Volksoper.)

Nachdem die Aufführung des inzwischen leider schon wieder halb vergessenen „Vergessenen Ich" die Autoren Schott und Wendland gewissermassen reichshauptstadtfähig gemacht hatte, liess sich der findige Direktor Alfieri der Volksoper die Gelegenheit natürlich nicht entgehen, auch den Erstling der beiden Verfasser, das am Magdeburger Stadttheater bereits aufgeführte einaktige Singspiel „Das kluge Felleisen" zur Darstellung zu bringen; auch hier bekundet das Autorenpaar schon guten Geschmack, was die Wahl des Stoffes anbelangt; Andersens Märchen bieten ja dem Komponisten eine ungeahnte Fülle von Anregung, und auch die Fabel von dem klugen Felleisen, das einem Handwerksburschen allerhand gute Ratschläge gibt — wie er es anstellen soll, um mit der schönen Frau Müllerin ein Kosestündlein in aller Ruhe verbringen zu dürfen! — auch diese Fabel eignet sich mit ihrem lustigen Versteck- und Liebesspiel recht gut zu einer kleinen komischen, singspielartigen Oper. Schott hat allzu süsse Sentimentalität ebenso glücklich zu vermeiden gewusst, wie allzu groteske Komik, und ein Schimmer von Lortzingscher Pfiffigkeit steckt unbedingt in dem klugen Handwerksburschen; nur der Schluss wirkt etwas unklar und gewaltsam, er wurde zudem hier gerade in das Gegenteil der Vorschriften im Textbuch verkehrt, indem nämlich bei der Aufführung der Bursche tatsächlich zu einem Schäferstündchen gelangt, während im Original die Müllerin den Burschen auf seine Dachkammer schickt. . . Wendlands Musik trägt volkstümliches, aber harmonisch verfeinertes Gepräge; neben harmlosen Liedmelodien findet sich auch schärfere Groteskschilderung, wie bei dem famosen Hahnenlied oder bei der „Teufelsbeschwörung" des in der Mehlkiste versteckten, in die Müllerin verliebten Küsters. Ganz abgeklärt hat sich Wendland in dieser Oper, der eine von Kapellmeister Schüller geleitete gute Aufführung zustatten kam, noch nicht, doch ist sie eines allgemeineren Bekanntwerdens immerhin wert.

Dr. Arthur Neisser.

Danzig.

Es geht uns die nicht uninteressante Mitteilung von einer neuen Form zu, sich seitens des Künstlers die Kritik zu verbitten: Herr Frederic Lamond hat am 25. Januar in seinem in Danzig gegebenen Beethoven-Abend nach dem zweiten Stück seines Programms Herrn Prof. Dr. C. Fuchs, der im 24. Jahr als Referent der Danziger Zeitung für Oper und Konzert tätig ist, im Konzertsaal durch einen Beauftragten erklären lassen, er werde nicht weiter spielen, wenn der Genannte morgen über dieses Konzert schreiben würde.

Die Sache ist — wie wir annehmen, vorläufig — so abgelaufen, dass Herr Fuchs den Konzertsaal verlassen hat.

Die nächste Nummer erscheint am 16. Februar. Inserate müssen bis spätestens Montag den 13. Februar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Ung.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 7. 16. Februar 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Hans von Bülow.

Die Tragödie eines Zukunftsmusikers.

Psychologische Studie von **Karl Heckel.**

„La lame a usé le fourreau".

Ein Künstler und Aristokrat: rasch und scharf zustechender Polemiker, dabei — tief verwundbarer, sensitiver Mensch. Imperialistisch als Herrschernatur und sich unterordnend bis zur Entselbstigung als Freund und Propagandist. Befähigt durch Geist und Haltung in vornehmstem Kreise als Cortigiano zu glänzen; aber immer wieder dämonisch getrieben, in die Arena hinabzusteigen, um des unmöglichen Zieles willen: „die Entpöbelung des Publikums". Unmöglich in einer Zeit, die philiströs hämisch und hässlich auf alles neue Grosse, Schöne hinabsah. Incipit Tragoedia.

Zunächst die Konstellation des Dreigestirns Wagner-Liszt-Bülow. Trotz dem Wandel der Zeiten, trotz dem Wechsel der Szenen leuchtet es uns immer wieder gemeinsam in der Höhe, zu der wir betrachtend aufblicken.

1830 am 8. Januar geboren, war Bülow 17 Jahre jünger als Wagner, fast 19 Jahre jünger als Liszt. Seine Geburtsstadt Dresden. Dort weilte Liszt wiederholt 1842—44, dort lebte und wirkte Wagner 1842—49.

Eine Anekdote erzählt, Liszt habe frühzeitig den jungen Hans von Bülow kennen gelernt und einmal, als man in einem benachbarten Hause auf einer Soiree ihn um einen Vortrag auf dem Flügel bat, habe er diesem Wunsch nur unter der Bedingung entsprochen, dass man den kleinen Hans, der schon zu Bett gegangen war, herbeiholte. Die Erzählung klingt nicht unwahrscheinlich, wenn man die frühzeitige musikalische Entwicklung beachtet, die Bülows Jugendbriefe bekunden.

Am 20. Oktober 1842 fand die erste Aufführung des „Rienzi" in Dresden statt. Seit dieser Aufführung bekannte sich der junge Bülow als „Wagnerianer". Schluchzend — sagt eine authentische Darstellung — wurde er sich nur des einen Gefühles bewusst: „sich diesem Manne unter die Füsse zu werfen". Das war nicht jugendliche Überschwänglichkeit, die sich beim Eintritt in die Welt kühlt und verliert, sondern jener unwandelbare „Enthusiasmus", der den Kern von Bülows Wesen ausmachte.

„Grösse beginnt mit Grössen erkennen!" Dieser Vers, den ihm sein Vater ins Stammbuch dichtete, fasste in Worte, was unbewusst im Herzen des Knaben lebte, und sich nicht erschüttern liess. Lebhaft schäumte dieses Gefühl der unbedingten Verehrung in ihm auf, als Tieck, der Freund seines Vaters, den Text des „Lohengrin" verwarf: denn „Wagners Heiligkeit" galt ihm bereits damals als unantastbar. Nicht nur als Abwehr und Entrüstung äusserte sich sein Enthusiasmus, sondern auch als tatkräftige Propaganda. Als achtzehnjähriger Student in Leipzig trat er durch Annoncen in verschiedenen Blättern für die Aufführung des „Fliegenden Holländer" ein, um bald darauf eine rege journalistisch-literarische Tätigkeit zu entwickeln.

Sein Enthusiasmus liess ihn nicht nur Wagners Kunstideale hochhalten, sondern auch mit einstimmen in die idealistischen Hoffnungen der Revolutionszeit. Wie alles in Bülows Leben, führte auch diese Überzeugung eine dramatisch sich steigernde Spannung herbei, da die Ansichten seiner Verwandten, bei denen er in Leipzig wohnte, ihr konträr entgegenstanden. Diese politischen Gegensätze bildeten einen bedrohlichen, schweren Hintergrund; im Vordergrund stand ein anderer Konflikt: Bülows Liebe zur Musik gegen den Willen seiner Mutter, die die Fortsetzung seines juristischen Studiums verlangte. Schwül und gewitterdrohend; denn auch Bülows Mutter war keine nachgiebige, sondern eine temperamentvoll starke Frau.

Ihr Argument, dass es unmöglich sei, in dieser bewegten Zeit mit der Musik Glück zu machen, führte zunächst zu dem Kompromiss, dass Bülow zwar seine musikalischen Studien mit Eifer fortsetzte — während einiger Ferientage auch bei Liszt in Weimar — zugleich aber sich bereit erklärte, sein akademisches Studium zu Ende zu führen. Auf diese Weise wurde die Katastrophe verzögert, nicht vermieden. In raschem Zeitmass drängte alles ihr entgegen. Bülows Vater und Mutter waren keine komplementären Naturen; die inneren Gegensätze, unterstützt durch äussere Verhältnisse, führten zur gemeinsam beschlossenen Scheidung und zur Wiederverheiratung des Vaters.

Als der Sohn in der Schweiz auf dem neuen Wohnsitz des Vaters zu Besuch weilte, erhielt er im September 1850 einen Brief Wagners, der damals Anstellung am Theater in Zürich gefunden. Dieser Brief forderte ihn auf, nächsten Winter unter Wagners Leitung praktische Studien in Zürich zu machen und dort die Oper zu dirigieren.

Damit war die Situation gegeben. Sollte Bülow, um erst sein juristisches Examen zu absolvieren, obwohl er längst im stillen seine Berufswahl getroffen hatte, Wagners

Vorschlag zurückweisen? Sollte, konnte er es tun? Seine Entscheidung wurde rasch getroffen:

Heimlich verlässt er das väterliche Haus und wandert zu Fuss nach Zürich. Der Vater folgt ihm mit der Post nach. Der Sohn fällt ihm zu Füssen und bittet, ihn Musiker werden zu lassen. In lebhaften Worten stellt er das gleiche Verlangen brieflich an die Mutter. Sowohl Wagner wie Liszt greifen in die Handlung ein und unterstützen in beredten Briefen sein Begehren. Der Vater gibt den Widerstand auf. Nicht so die Mutter.

Schwerer noch als das Wort Musiker schlägt das Wort Wagner an ihr Ohr. Der Name des Revolutionärs, des verfehmten Flüchtlings, und fast will es scheinen, als wäre noch ein drittes hinzugetreten: die Ahnung, welch' tiefes Leid, welch tragisches Schicksal dem Sohne aus seiner Liebe zur Musik, aus seiner Begeisterung für Wagner erwachsen solle. Leidenschaftlich wehrt sie sich gegen diesen vorzeitigen Wechsel seines Berufs, leidenschaftlich gegen jede Verbindung mit Wagner. Nicht die erschrockene Frage des Sohnes, ob denn die Antipathie gegen das Genie, das er verehre, so allmächtig sein könne, ihr die Liebe für den Sohn aus dem Herzen zu reissen, erschüttert sie, kein Bitten, kein Drängen macht sie wankend. Es gilt nicht die Gegenwart, es gilt die Zukunft. Um nichts unversucht zu lassen, bricht sie in der Tat, als er zu Wagner nach Zürich übersiedelt, jeden Verkehr mit dem Sohne ab. Aber auch dieser bleibt fest. Gilt es doch unter Wagners Leitung „ein Künstler, kein Musikant“ zu werden, erwirbt er sich doch so das Recht zu erklären: „Ich bin durch meine energische Tat zum Manne geworden. . . Ich bin ein Anhänger, jetzt Schüler Wagners und werde es durch mein Wirken beweisen!“

Bülows Tätigkeit in Zürich währt durch fremde Einwirkungen nicht lange, aber doch lange genug, um ihn seine Kapellmeistertätigkeit an dem kleinen Theater in St. Gallen selbständig fortsetzen zu lassen. Die Art dieser Tätigkeit hat er charakterisiert durch die Anekdote von dem unmusikalischen Fagottisten, dem stets das Zeichen gegeben werden musste „noch nicht!“ und dem taktfesten, aber durstigen Pauker, der, die Pausen weiterzählend, während des Spiels des öfteren ins nahe Wirtshaus eilte, um erst im letzten Augenblick zurückzukehren.

Bülows Autobiographie, wie man mit Recht das achtbändige Werk seiner von Marie von Bülow herausgegebenen „Briefe und Schriften“ genannt hat, bietet Schilderungen der lehrreichen Drangsale jener Zeit. Indem Bülow die Partituren, z. B. diejenigen des „Freischütz“ bis ins einzelne auswendig lernte, erwarb er trotz seiner Jugend die Ruhe, den unsicheren Sängern und Spielern eine wirkliche Stütze zu sein.

Der Abschluss seiner Tätigkeit in St. Gallen lässt ihn von neuem nach einer Versöhnung mit der Mutter streben. Noch immer möchte sie auf ihrer Bedingung verharren: gänzliches Lossagen von Wagner, seinem „Verderber“. Bülows Antwort besagt: nur durch das Verständnis von Wagners Werken bin ich zu mir selbst gekommen. Er hat mir das Lebensgefühl geweckt, ich bin stolz, in ihm die grösste künstlerische Erscheinung des Jahrhunderts erkannt zu haben; nur als Geisteigner dieses Mannes, als sein Schüler und Apostel erscheint mir das Leben lebenswert. — Ruhig und sicher hält dieses Leitmotiv allen verlockenden oder drohenden Klängen gegenüber stand. Ein Held schreitet rüstig weiter auf seiner Bahn. Noch vermag dieser Akt seines Lebens in den Worten auszuklingen: „Ein gewisser Humor wird mir bleiben, und der ist nicht mit Bitterkeit vermischt, Gott sei Dank!“

* * *

Vergegenwärtigen wir uns die Altenburg bei Weimar. Dort in Liszts Wohnung findet Bülow nach seiner Tätigkeit in St. Gallen gastfreundliche Aufnahme. Der grösste Teil seiner Zeit wird eifrigsten Klavierstudien, d. h. vor allem der Ausbildung seiner Technik gewidmet und zwar als Liszt nach längerer Abwesenheit zurückkehrt, unter dessen Leitung. Er soll, nach dem Willen des Altmeisters, das Virtuosentum da wieder aufnehmen, wo dieser es stehen gelassen. Die Mitwirkung bei einem von Liszt geleiteten grossen Musikfest, bedeutet nach einigen Monaten Bülows erstes Auftreten als Klavierspieler vor einer grösseren Öffentlichkeit. Worin er vor allem seinem Meister nacheiferte, zeigt uns sein Urteil über Liszt. Er rühmt dessen Vermögen der Veräusserlichung seines Innern, in der ungeheuer leiblichen und wahren Versinnlichung des Geistigen. Liszt lehrte die künstlerische Emanzipierung des individuellen Inhalts vom Schematismus. Wer je Bülow die letzten Beethoven-Sonaten spielen hörte, weiss, wie sehr er hierin dem grossen Beispiel nachfolgte und die Fähigkeit erlangte, ein innerlich Durchlebtes gleichsam plastisch wiederzugeben.

Auch an Aufmunterung für sein Komponistentalent fehlt es Bülow in Weimar und auch fernerhin nicht. Um so charakteristischer muss es uns erscheinen, dass dieser Quell später immer mehr versiegt. Seit Wagners Lob seiner ersten Kompositionsversuche hatten ihn grosse Pläne beschäftigt, eine Oper „Christus“, eine „Oresteia“ dann „Merlin“: wie spärlich ist dem gegenüber, was Bülow tatsächlich ausführte. Jene ausschliessliche Konzentration des Gefühls und der Gedanken durch zwingenden inneren Schaffensdrang, als erste Voraussetzung des produktiven Künstlers, dieser „Sonnambulismus“ war ihm nie gegeben. Er hat ihn nicht erst verloren. Denn er selbst klagt frühzeitig, wie leicht er in seinen Briefen vom hundertsten ins tausendste gerät.

Schon in der Schule, als er in dem griechischen Unterricht bei grosser Aufmerksamkeit trotzdem gleichzeitig Kubikwurzeln auszog, warnte ihn sein Lehrer vor Polypragmasie. „Der alte Kerl hat gar richtig in mich hineingeschaut“, gesteht Bülow später, aber das Schicksal hat mit geholfen, mich diesem Laster zu ergeben“.

Nach dem Urteil seiner Mutter hiess dieses Schicksal: Wagner. Sie bewundert Bülows Fleiss während der Zeit in Weimar, doch sie klagt: „er würde sehr viel leisten, aber leider widmet er seine meiste Zeit der Verherrlichung Wagners, er ist fanatisiert und opfert sich gänzlich auf, setzt sich und alle seine Zwecke hintenan deshalb“. Was hier mütterliche Sorge dem „Verderber“ allein als Schuld aufbürden möchte, lag in Bülows eigentlichem Wesen. Es war die Kehrseite dessen, was seine Grösse als reproduzierender Künstler ausmachte. Das Nachleben schöpferischer Naturen, das vollständige Einleben in ihre Werke veranlasste ihn, alles, was er selbst zu geben hatte, in ihren Dienst zu stellen, wo es sich um Genies handelte, und verschwenderisch von seinem eigenen Geist zu spenden, wo es galt, einem Talent neben Mittelmässigkeiten den gebührenden Platz zu sichern. Aber auch in seinen Wertsetzungen, in seinen Rangbestimmungen liegt unendlich viel Positives. Durch Gerechtigkeitssinn originell sein: war sein höchstes Ziel. Nur vermöge seiner Aufopferungsfähigkeit vermochte er es bis zum äussersten zu verfolgen. Wie er einem Freunde schreiben konnte „lieber Berüchtigter und um desto Leiberer“, so schreckte auch ihn niemals das ungerechte Urteil der Menge ab; wenn es ihn auch noch so tief verletzte, oder zu der wehmütigen

Reflexion leitete: „Was sind doch alle Menschen geneigt, vom Nächsten gering, „menschlich" zu denken!"

Es wäre falsch, selbst für bestimmte Perioden Bülow ausschliesslich als einseitigen Parteigänger zu beurteilen. Auch als Adept bewahrte er sich seine Reserve — er wollte nie „Monotheist" sein — aber leider nicht für sich, sondern um der Gerechtigkeit willen für andere. Man denke, wie er, „der Wagnerianer", der Unterschätzung Meyerbeers und Mendelssohns entgegentrat, wie er für Berlioz seine Kräfte aufbot, trotzdem er dessen Verhalten gegen Wagner streng verurteilte, wie er zeitlebens mit ganzer Seele sich um Joachim, Raff u. a. bemühte, trotz der Angriffe von Parteigenossen.

Aber gerade dieses Nichtuntergehen in einer Partei, vermehrte seine Exponiertheit. „Ich bin, da ich so gut wie gar nicht produziere, in den Stand gesetzt, Gerechtigkeit zu üben, und in diesem Bewusstsein kenne ich nur eine Partei, und das ist die, die ich persönlich vertrete, der ich Sympathie und Anerkennung zolle, gleichviel mit welchem Journale sie im übrigen in Verbindung steht". Nicht jeder dachte so gross wie Liszt, der überzeugt war: Bülows Individualität ist eine zu ausnähmliche, um dass man nicht auch ihren Singularitäten Geltung einräumen sollte. Vor allem war das Publikum und die Presse einer solchen Relativität bar.

Was es bedeutet, als Einzelner der Menge den Fehdehandschuh hinzuwerfen, das sollte der jugendliche Streiter erfahren, als er in einem Aufsatz über Henriette Sonntag, diesem Liebling des Publikums, zwar nicht die Kehlenvirtuosität, wohl aber in seinen „Minoritätsgutachten" in scharfen Worten den Titel einer künstlerischen Erscheinung absprach. Ganz und gar im Sinne Wagners, der damals aus der Schweiz an Liszt schrieb: „Dass Bülows Artikel über die Sonntag bei Euch ein so heilloses Aufsehen hat erregen können, bestärkt mir meine Ansicht über die tiefe Versunkenheit unserer Kunst- und Publikumzustände".

Und furchtlos wie gegen den urteilslosen Teil des Publikums wendete sich der enragierte Zukunftsmusiker auch gegen das konventionelle Rezensententum, um sich frühzeitig als abgesagter Feind der abstrakten, fertigen, historischen, toten Kritik zu bekennen. Wie manches gute Wort, das uns heute geläufig ist, wurde zuerst von Bülow öffentlich ausgesprochen. Seine Sprache wirkte doppelt scharf und aufreizend, weil er mit Bewusstsein Ausdrücke anwendete, „die sich noch nicht des Genusses patentierter Banalität erfreuten".

Und noch eines kam hinzu, man witterte und erkannte, dass diesen neuen Werturteilen eine persönliche Lebensanschauung zu Grunde lag. Wohl sympathisierte er mit der demokratischen Bewegung, um des Idealismus willen, der in ihr als Auflehnung gegen das Veraltete lag, wohl fraternisierte er mit dem Enthusiasmus der nach freien Bahnen verlangte; aber er verstand darunter keine Willkür und unberechtigte Rangverschiebung: denn sein innerstes Fühlen und Denken war aristokratisch in schönstem und reinsten Sinne. Seine Überzeugung war, dass das Höchste auch das Erste zu sein habe und alles andere sich unter dessen Willen zu stellen und seine Zwecke zu fördern habe. Diese Überzeugung fand in einem Aufsatze über „Benvenuto Cellini" von Berlioz die schärfste Prägung: „An dem Leben eines Künstlers ist mehr gelegen, als an dem jedwedes anderen Nichtkünstlers!"

Er sprach in diesem musik- und kulturgeschichtlichen Dokument seine persönliche Ansicht so energisch mit ehrlichster Offenheit aus, dass er nachher annahm, selbst Wagner könne darüber ungehalten sein, und freudig aufatmete, als dieser erklärte; „im Gegenteil, es war sehr gut!"

Bülows Mutter aber erkannte mit Bangen Kontraste in seinem Charakter. Einerseits eine unglaubliche Selbstbeherrschung und Sicherheit, andererseits eine grenzenlose Unbesonnenheit, die ihm die schlimmsten Händel zuziehen könne. Stand diese Unbesonnenheit wirklich im Gegensatz zu seiner Selbstbeherrschung? Adler stossen gerade zu! Dieses Nietzschewort ist nicht leicht bei einem anderen so uneingeschränkt zu gebrauchen, als bei Bülow. Nicht Mangel an Selbstbeherrschung liess ihn Unbesonnenheiten begehen, sondern seine Arnold von Winkelried-Natur war es, die ihm gebot, nicht zu fragen, was ist um meiner Schonung willen zu meiden, sondern was hat zu geschehen, um der Freiheit der neuen Kunst eine Gasse zu schaffen! Nicht die Schwäche, mit der widerstandslose Naturen auf einen starken Reiz reagieren, sondern der Mut der Jugend, dem nichts unmöglich erscheint, bestimmte sein Tun.

So sehen wir ihn als aufrechten Streiter nach beendeter Lernzeit in Weimar in die Welt — in den Kampf ziehen.

* * *

Liszts Ring als Talisman am Finger, Liszts Empfehlungen in der Tasche reist er nach Wien. Aber Empfehlungen und Talisman versagen ihren Dienst. Das Publikum bleibt aus, die Kritik — blamiert sich. Er weiss nicht, wie er das Defizit der beiden Konzerte decken soll. „Vielleicht hilft mir Seine Majestät der Zufall, wenn mir das Unglück einen Empfehlungsbrief an ihn gibt" lässt ihn sein bitterer Humor schreiben, dieser bizarre Genosse, der sich bald an seine Fersen heften sollte, um ihn erst im Tode wieder zu verlassen. Auch die Konzerte in Pest hatten keinen finanziellen Erfolg und nur durch den Beistand eines Freundes Liszts wird ihm die Abreise ermöglicht. Da er der Mutter keine finanziellen Opfer mehr zumuten will, und Majestät Zufall ihn durchaus nicht als Günstling behandelt, begibt er sich als Hauslehrer und Vorspieler zu dem polnischen Grafen Mycielski auf dessen Gut bei Kröbern. Aber die anderthalb Jahre in der ländlichen Einsamkeit genügen nicht, ihn finanziell unabhängiger zu machen. Nun bewirbt er sich um eine Anstellung am Sternschen Konservatorium, bereit „sein Leben ein Jahr lang in Berlin zu verlieren", ohne jedoch die Zukunft aus den Augen zu lassen. „Alle meine Kraft gehört der Kunst und alles Andere gilt mir nichts". „Froh bin ich nur, dass der Humor bleibt".

Eine tiefe energische Natur, wie Bülow vermag keine Tätigkeit — und gelte sie ihm zehnmal nur als aufgedrungenes Provisorium — wie ein „homme-maschine" zu verrichten. „Es hat etwas Hässliches, sich nur als ein verzehrendes Individum bewusst zu sein". Und so sehen wir ihn bald auch bei seiner pädagogischen Tätigkeit in Berlin, wie zuvor als Dirigent und Virtuos, seine volle Kraft einsetzen. Aber keine dieser Betätigungen bleibt ausschliesslich Selbstzweck; jede dient zugleich der Propaganda für Werke, die er für ungenügend gewürdigt erachtet. Die Wirkung, die er auf ein unbefangenes, nicht irregeleitetes Publikum unmittelbar ausübt, lässt es ihm zuweilen als ein Unrecht erscheinen, dass er mit der Majorität immer in schneidender Dissonanz steht; denn „Krakehl" war ihm durchaus kein Bedürfnis. Unter reiferen Kulturzuständen wäre Bülow recht wohl als friedlicher Spender zu denken gewesen. So aber lässt ihn seine „Vollblut-Kunstnatur", die Cornelius in einem Gedicht feierte, immer wieder den Samen der Empörung

unter den Dilletantismus streuen, unter welchem Wort er alles zusammenfasste, was als Publikum, Kritik und konventionelle Vertretung des Klassizismus sich gegen tiefer gehende Kunstwirkungen verschloss.

Er verzichtet endgültig auf Erfolge als Komponist, da er sich nach der produktiven Seite nicht nach Wunsch zu entwickeln vermag, vor allem behindert durch „das traurige und, wenn man es sich weniger traurig zu machen sucht, ziemlich absorbierende und angreifende Metier des Klavierlehrers“.

Frieden mit der Welt vermag nur der zu halten, der gelten lässt, was sie gewohnheitsgemäss anerkannt hat. Die Schritte des Genies und seiner Vasallen verkündet kein idyllischer Flötengesang, sondern der Kampfruf der Posaunen. „Genie ist, wenn man die Leute zum Entsetzen treibt, Talent, wenn man sie auf eine anständige Weise zu langweilen versteht.“

Bülow ist für das Entsetzen!

(Fortsetzung folgt.)

Rundschau.

Oper.

Cassel.

Unser Königliches Theater hat vor Weihnachten zum ersten Male im neuen Hause Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ neueinstudiert und mit neuen Dekorationen und Kostümen, vollständig und ohne Striche, zur Aufführung gebracht. Zu „Rheingold“ und den drei Tagen der Trilogie hat die Wiener Firma Gebr. Rottonara & Kautsky ganz prachtvolle, charakteristische und szenisch wirkungsvolle Dekorationen, die wohl ihresgleichen suchen, geliefert. Von den Solisten ragten besonders die Brünnhilde der Frau Berny, der Wotan des Herrn Wuzél und der Siegfried des Herrn Brandenberger hervor. Um die treffliche Neuinszenierung hatte sich Herr Oberregisseur Hertzer, um die schwungvolle musikalische Leitung Prof. Dr. Beier recht verdient gemacht. — Eine glanzvolle Neuausstattung haben in unserem Hoftheater jetzt auch Bizets „Carmen“ und Meyerbeers „Hugenotten“ erhalten.

Prof. Dr. Hoebel.

Königsberg.

Die erste Hälfte der Opernsaison verlief im grossen ganzen in wenig aufregender Weise. Man erwartete, dass das Stadttheater nach Erbauung des neuen Schauspielhauses der Oper eine grössere Sorgfalt angedeihen lassen würde, um das fast nur auf die grosse Oper reagierende, breite Königsberger Publikum in erhöhtem Masse zu interessieren. Die Direktion Hofrats Varena lässt diese Gelegenheit aber unbenutzt, um der Oper eine gediegenere künstlerische Basis zu verschaffen, weshalb wir auch bisher nicht Gelegenheit nehmen konnten, über sie einiges zu berichten. Zu dem wenig Bemerkenswerten, unter dem Alltagsopernbetrieb, der oft sogar ganz unnötigerweise mit minderwertigen Kräften geführt wird, gehört die Neuaufführung von Massenets Oper „Manon“, die reichlich spät (die Pariser Uraufführung fand am 19. Januar 1884 statt) ihren Weg nach Königsberg gefunden hat. „Manon“ gilt vielleicht mit Recht als das geistreichste Werk der bunten Fülle Massenetscher Produktion. Seine aus allen Geisteskreisen der berühmtesten historischen und literarischen Epochen geschöpften, immer in derselben charakterlosen Art vertonten, dichterischen Vorwürfe haben in diesem Werk stofflich eine Verinnerlichung erfahren, die auch in der Musik eine Verschärfung der charakteristischen Elemente nach sich gezogen hat. Manon ist eine Mädchengestalt von echt französischem Typus, die unschuldig durch Genußsucht zum Verbrechen geführt in ihrem Vaterlande sich einer Art von Volkstümlichkeit erfreut. Massenets Musik trägt alle Reize seiner graziösen Muse in sich und versteht es trotz einiger übel angebrachten Sentimentalität in ihrer prickelnden geistreichen Art zu zünden. Die Oper fand unter Kapellmeister Frommers Leitung in guter Besetzung recht freundliche Aufnahme. In der Titelrolle glänzte als neuentdeckter Stern Frl. Charlotte Uhr, eine junge mit allen Gaben der Schönheit und Stimme ausgestattete Sängerin, die uns leider bereits nach Frankfurt a. M. wegengagiert ist. Von älteren neueinstudierten Werken sei besonders Méhuls „Joseph in Egypten“ erwähnt, dessen reiner und einfacher akkordlicher Bau den Kenner zu entzücken vermochte, das Publikum aber wegen des die Geschichte Josephs und seiner Brüder nur sehr mangelhaft ermunternden Textbuchs ziemlich kalt liess. Die Gastspiele Evas von der Osten (Dresden) und Fritz Vogelstroms (Mannheim) zeichneten sich durch künstlerischen Erfolg aus und ergänzten die Reihe der gewöhnlichen Aufführungen aus dem derzeitigen Opernrepertoire in allgemein anregender Weise.

Hermann Güttler.

Lemberg.

Dank den Bestrebungen unseres Kapellmeisters Antonio Ribera gelangte heuer zum ersten Male der „Ring des Nibelungen“ in polnischer Sprache zur Aufführung. Von der Riesenarbeit, die geleistet wurde, kann man sich einen Begriff machen, wenn man bedenkt, dass zwar die drei ersten Dramen schon vor einigen Jahren gegeben wurden, jetzt aber in beinahe ganz neuer Besetzung in einer kurzen Spanne Zeit neu einstudiert werden mussten, die „Götterdämmerung“ jedoch ihre Erstaufführung erlebte.

Infolgedessen war es auch nicht möglich, die einzelnen Teile des „Ringes“ in kurzen Abständen sich folgen zu lassen. Es muss mit besonderer Betonung hervorgehoben werden, dass Direktor Heller keine Opfer scheute, um das Unternehmen glücklich zu Ende zu führen, und wenn er auch von so mancher Seite angefeindet wurde, so muss ihn doch das Bewusstsein, eine grosse Tat vollbracht zu haben, entschädigen.

Die Seele der Aufführungen war neben Ribera der ausgezeichnete Wagnerdarsteller und Textübersetzer Alexander v. Bandrowski. Nach zweijähriger gänzlicher Vernachlässigung der Werke Wagners war die Aufgabe für unser Ensemble, das ja auch noch in den gewöhnlichen Repertoireopern mitwirken musste, äusserst schwierig, und dass die meisten trotzdem den Anforderungen gerecht wurden, muss besonders lobend hervorgehoben werden. Die nach Bayreuther Muster angefertigten Dekorationen, als auch die stilgerechte und äusserst gelungene Inszenierung (Regisseur Adam Okoinski), das vortrefflich geführte Orchester und Chor trugen natürlich das ihrige zu dem Gelingen bei.

Unter den Darstellern nimmt Alexander v. Bandrowski die erste Stelle ein. Sein Loge, Siegmund und Siegfried sind so wahre, lebendige Gestalten, dass man an sie unbedingt glauben muss, und wenn auch seine Stimmittel schon ein klein wenig an Frische verloren haben, so entschädigt reichlich seine Darstellungskunst und herrliche Deklamation. Als würdige Partnerin stand ihm in der „Götterdämmerung“ Fr. Helene Oleska als Brünnhilde zur Seite. Nicht nur als Schönheit, sondern in erster Reihe als wahre Künstlerin musste man sie bewundern, sowohl die herrliche Stimme, als auch die echt dramatische Auffassung und Darstellung waren unvergleichlich. Ebenso ergreifend wirkte das Spiel der Fr. Matilde Lewicka (Sieglinde, Brünnhilde im „Siegfried“), deren helles, wohlklingendes Organ hoch über dem Durchschnitt steht. Frl. Jadwiga Lachowska, die Fricka der „Walküre“, fesselte sowohl durch ihre verständnisvolle Auffassung, als auch schöne Stimme. Ausserdem waren noch Frau Irene Bohuss-Heller als Freya und Gutrune, Frau Makusch-Siebauer als Waldvogel und Frau Tarnawska als Erda zu nennen. Die Rheintöchter (Lewicka, Lachowska, Tarnawska) waren ausgezeichnet, und auch die Nornen (Tarnawska, Lachowska, Kasprowicz) erfüllten ihre Aufgabe. Als Waltraute debütierte mit gutem Erfolge Frau Klara Pfau. — Adam Okoński ist ein ausgezeichneter Wotan, der nicht nur seine Rolle kann und versteht, sondern auch mit dem Inhalte und Geist des Werkes vertraut ist. Seine kraftvolle, schöne Gestalt, seine wohlklingende Stimme und sein eindrucksvolles Spiel verdienen das grösste Lob. Den Hunding und Hagen sang Tarnawski, dessen Stimme eine schöne Klangfarbe hat, dessen Spiel jedoch (Hagen) noch nicht ganz einwandfrei ist. Der Mime von Dobosz ist schwach, etwas besser der Alberich von Szymański. Das Riesenpaar sangen Tarnawski und Jeliński. Im grossen und ganzen war alles sehr gut und die hiesige Wagnergemeinde ist den Veranstaltern Antonio Ribera und Alexander v. Bandrowski zu grossem Danke verpflichtet.

Alfred Plohn.

Konzerte.

Berlin.

Für die vierte Aufführung der Singakademie hatte Georg Schumann ausschliesslich Psalmenkompositionen aufs Programm gestellt. Anfangs- und Schlussnummer bildeten der 2. Psalm „Warum toben die Heiden“ von Heinrich Schütz, dem hervorragendsten Vertreter kirchlicher Musik im 17. Jahrhundert, und Max Regers 100. Psalm „Jauchzet dem Herrn alle Welt“ (op. 106), mit dem uns der Philharmonische Chor unlängst bekannt gemacht hatte. Dazwischen gelangten Joh. Seb. Bachs 130. Psalm „Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu dir“ Kantate 131 der Ausgabe der Bach-Gesellschaft), Psalm 114 „Da Israel aus Egypten zog“ von Mendelssohn und Fr. Liszts Psalm 13 „Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen“ zu Gehör. Eine Programmaufstellung interessant und lehrreich zugleich. Liessen sich doch Betrachtungen darüber anstellen, wie die Musik ehedem beschaffen war, und von welcher Art sie heute ist, wie ihr Ausdruck und dessen Mittel sich gesteigert, ihre Formen sich erweitert haben. Die nachhaltigsten Eindrücke übten das Bachsche Werk und Liszts tiefernste Tonschöpfung. Bachs Kantate enthält fünf Abschnitte, drei selbständige Chorsätze und zwei Choraldurchführungen mit Bass-resp. Tenorsolo. Stärkstes Interesse erregte hier besonders der wundervolle Eingangschor „Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu dir“, der zum Besten zählt, was der Altmeister geschrieben hat. Der Psalm von Liszt, für Tenorsolo, Chor, Orchester und Orgel, ist ein schönes Werk, von starker Empfindung erfüllt, von wundervoller Klarheit und Verständlichkeit. Was hier an glänzender Harmonisation geboten und an Klangwirkung des Chorsatzes erreicht wird, steht neben dem höchsten, was die einschlägige Literatur aufzuweisen hat. An der wohlgelungenen Ausführung waren beteiligt neben der „Singakademie“ das Philharmonische Orchester, Kammersänger Ludwig Hess (Tenor), Herr Otto Schwendy (Bass) und Herr Bernhard Irrgang an der Orgel.

Im Beethovensaal veranstaltete Herr Sam Franko am 4. Februar seinen zweiten „Orchesterabend mit alter Musik“. Kompositionen italienischer und französischer Meister des 18. Jahrhunderts sowie des deutsch-österreichischen Komponisten Georg Matthias Monn (1717—1777) zierten das Programm. An der Spitze stand Pietro Locatellis Trauersinfonie fmoll für Streichorchester und Orgel, ein viersätziges Werk, das ein schönes „Grave“ enthält. Dann folgten ein dreisätziges Violinkonzert in emoll von Nardini, dessen dankbar geschriebene Solostimme die junge Geigerin Emily Gresser mit schönem, klarem Ton und natürlichem Ausdruck spielte, und eine fünfsätzige Sonate (A dur) für Streichorchester und Klavier von G. M. Monn mit einem pompösen Eingangssatz und reizvollen Menuetto. Weiterhin gab es eine Chaconne et Rigaudon des Franzosen Pierre Alexander Monsigny, zwei Tanzstücke, die durch Anmut und Zierlichkeit fesselten, eine flotte Ouvertüre zu „L'épreuve villageoise“ von Grétry und eine Tanzsuite desselben Meisters, deren einzelne, in ihrem orchestralen Gewand ungemein pikanten und in der Rhythmik und Melodik überaus reizvollen Sätze lebhafte Zustimmung erweckten. Die Tanzsuite dürfte heute noch jedem Orchester willkommen sein. Die Werke erfuhren durch das Blüthner-Orchester unter Leitung des Herrn Franko eine sorgfältig vorbereitete, treffliche Ausführung.

Der Bruno Kittelsche Chor brachte in seinem Konzert am 6. Febr. Enrico Bossis sinfonische Dichtung „Das verlorene Paradies“ für Soli, Chor, Orchester und Orgel zur ersten Aufführung in Berlin. Die dem Werke zugrunde liegende poetische Handlung ist der bekannten Dichtung John Miltons entnommen, die voller Innigkeit und Wärme hinsichtlich Empfindung und Ausdruck, edel und bilderreich in der Sprache, für eine musikalische Behandlung sehr geeignet ist. Sie besteht aus vier Abschnitten, einem kurzen Prolog und den drei breiter ausgeführten Abteilungen „Die Hölle“, „Das Paradies“ und „Die Erde“. Die musikalische Fassung wird dem Vorwurf in mehr oder weniger gelungener Weise gerecht; das Ganze ist organisch komponiert und ohne weiter ausgeführte, in sich abgeschlossene Musikstücke. Mit einigen wenigen Ausnahmen sind die Schilderungen im Text dem Chore und Orchester zuerteilt, die Reden der auftretenden Personen dem Sologesang vorbehalten. Tiefer anregend wirkte das Werk namentlich in seiner zweiten Hälfte: hier schien mir die Tonsprache innerlicher, im Ausdruck bestimmter und kraftvoller, auch in der Instrumentierung vieles charakteristischer und weniger dekorativ als im ersten Teil. Herr Kittel hatte keine Mühe gescheut, das Werk in möglichster Vollendung vorzuführen. Der Chor sang mit lobenswerter Präzision; für die Soli setzten Frl. Margarete Ober und Frl. Gertrud Steinweg sowie die Herren Emil Severin und Ernst Hildebrandt ihre besten Kräfte ein. An der Orgel sass Herr Norbert Foerster und um die Ausführung des orchestralen Teils machte sich das Blüthner-Orchester verdient.

Im Bechsteinsaal stellte sich am folgenden Abend das neugebildete Trio der Herren Fritz Lindemann (Klavier), Jan Gesterkamp (Violine) und Hermann Beyer-Hané (Violoncello) vor und erzielte einen vollen künstlerischen Erfolg. Die Künstler scheinen bezüglich ihrer künstlerischen Qualitäten gut zueinander zu passen; ihr Zusammenspiel ist ausgezeichnet, rhythmisch präzise, klanglich fein abgestimmt, ihr Vortrag musikalisch gesund, temperamentvoll beweglich und lebendig. Die in allen Sätzen sehr saubere und ausdrucksvolle Wiedergabe des Cdur-Trios op. 87 von Brahms bereitete einen hohen Genuss, das wundervolle Andante namentlich wurde sehr feinfühlig und stimmungsvoll gegeben. Beethovens G dur-Trio op. 1 No. 2 und Dvořáks fmoll-Trio op. 65 vervollständigten das Programm. Adolf Schultze.

Ossip Gabrilowitsch hat einen guten Namen unter den Klavierspielern. Er rechtfertigte seinen Ruf am 3. Februar im Beethoven-Saal in glänzender Weise. Ganz apart spielte er Mozarts amoll-Rondo. Mit differenzierter Technik gab er Beethovens zarte emoll-Sonate op. 90; hier konnte man seinen wundervollen Anschlag bewundern. Prächtig gelangen auch die „Variations sérieuses“ von Mendelssohn. Weiter brachte sein Programm 12 Präludien von Chopin und eine Reihe kleinerer Kompositionen, alles in subtilster Ausführung.

Auch der folgende Abend in der Singakademie bescherte uns einen vorzüglichen russischen Pianisten Gregor Beklemischeff. Er spielte nur Kompositionen von Liszt und zwar die „Harmonies poétiques et religieuses“. Da heisst es: Farbe bekennen! Wer kein Künstler aus innerster Natur ist, der wird es nicht fertig bringen, die Hörer während der ganzen Dauer des aus 10 Stücken bestehenden Werkes zu fesseln. Diese „Gebete“, wohl das innerste Bekenntnis des nach Erleuchtung und Heiligung ringenden Meisters, erfordern ganze Hingabe von Seiten des Pianisten sowohl, wie von Seiten des Publikums. Deshalb ist das Werk für den Konzertsaal wenig geeignet; es sollte nur in einem intimen Raum vor ein paar „Verstehenden“ gespielt werden. Dass Beklemischeff tiefen Eindruck mit seiner Interpretation machte, spricht für sein bedeutendes Künstlertum.

Man scheint sich jetzt in verstärktem Masse dem Cello zuzuwenden. Jedenfalls ist der Zuwachs an guten Virtuosen auf diesem Instrument in letzter Zeit nicht unbeträchtlich. Die Cellistin Adèle Clément kann man zu den erfreulichen Erscheinungen des Konzertpodiums rechnen. Ihr schöner Ton schmeichelt sich leicht beim Hörer ein. Die elegante Art ihrer Bogentechnik gestattet ihr eine meisterhafte Ausführung alter Musik, deren Wirkung ja mit der „feinen“ Wiedergabe steht und fällt. Ihre charmante Art machte selbst eine etwas langatmige Solo-Suite von Bach interessant. Die mitwirkende Pianistin Flora Joutard-Loevensohn steuerte César Francks „Prélude, Choral et Fugue“ bei und erfreute sich mit Recht stürmischen Beifalls.

Vortrefflich wurde am 5. Februar im Bechstein-Saal von Paul Goldschmidt (Klavier) und Georges Enesco (Violine) musiziert. Herr Goldschmidt war „in letzter Stunde“ für Edouard Risler eingesprungen, und so war auch das ursprünglich von Risler und Enesco angekündigte Programm abgeändert worden. Das Zusammenspiel der beiden Künstler — sie spielten die Edur-Sonate von Brahms und die Adur-Sonate von C. Franck — war ausgezeichnet, da es von Temperament und starkem Empfinden beseelt war. Enesco holte sich mit dem Vortrage der Solo-Violin-Sonate Cdur von Bach einen besonders lebhaften Erfolg. Ich habe selten ein so vollendetes, tonschönes Bach-Spiel gehört. Paul Goldschmidt spielte einige Klavierstücke von Schubert — 2 Impromptus Bdur und cmoll und Moment musical fmoll — in elegantester Manier mit feinstem Geschmack.

Fanny Federhof-Möller gab am 6. Februar im Klindworth-Scharwenka-Saal ihren zweiten Lieder-Abend. Sie absolvierte ein erlesenes Programm, dass die Namen Schumann, Brahms, H. Wolf und Gustav Mahler aufwies. Ihre Tongebung ist manchmal ein wenig derb, auch machten sich an diesem Abend die Nachwehen einer kaum überstandenen Indisposition in vorübergehender Heiserkeit noch bemerkbar. Sympathisch ist an der Künstlerin immer das Bestreben, den Stimmungsgehalt der Lieder zu erschöpfender Darstellung zu bringen. So erzielte sie mit Wolfs „An eine Äolsharfe“ und „Anakreons

Grab“ den besten Erfolg. Am Klavier begleitete Willibald Bergau mit Verständnis.

Genussreich verlief der Lieder-Abend von Luise Geller-Wolter (Beethoven-Saal — 7. Februar). Die alte Schönheit der Stimme kommt trotz einiger Trübungen immmer wieder zum Durchbruch. Vor allem spürt man aus dem Vortrage die bedeutende Künstlerin. Nach einigen Schubert-Liedern sang sie eine ganze Reihe von Brahms, darunter das bekannte, wundervolle „Wie bist du, meine Königin“. Der letzte Teil des Programms war recht bunt. Neben einem herrlichen Cornelius („Ein Ton“) gab es ein modernes Lied „Abseits“ von Fritz Fleck, das in lauter Einzelheiten zerfällt; ferner ein ganz unbedeutendes und „billiges“ Lied „Bergnacht“ von W. Berger. Und endlich zwei Mörike-Lieder Hugo Wolfs „Denk es, o Seele“ und „Gesang Weylas“, die dem Konzert einen dankbaren Abschluss gaben. Die Begleitung des Kapellmeisters Fritz Otto war mässig.

Goethe- und Heine-Lieder sang Gita Lénárt am 8. Febr. im Bechstein-Saal. Ihr gesangliches Können ist ansehnlich, die Aussprache ausgezeichnet. Von besonderem Reiz ist ihr Vortrag; sie weiss jedem Lied eine charakteristische Färbung zu geben. Ihr Programm fesselte bis zum Schluss; es enthielt auch nur Liederperlen, Goethe-Lieder von Schubert und Wolf, Heine-Lieder Schumanns und Lieder von Franz, Loewe, Grieg und Brahms auf Texte der beiden Dichter.

Walter Dahms.

Während die Zahl der Geigerinnen, die in älterer Zeit eine beachtenswerte Künstlerschaft erreicht haben, verhältnismässig gering ist, tauchen heute immer neue Namen von wirklich vorzüglichen Vertreterinnen dieses Instrumentes auf. Da wäre zunächst über Therese Laurent, eine Schülerin Marteaus, die am 3. Februar im Blüthner-Saal konzertierte, zu berichten. Die junge Künstlerin zeichnet sich durch einen schönen, wenn auch etwas kleinen Ton aus. Sie spielt sauber und elegant. Der erste Satz des Mendelssohn-Konzerts war mir etwas zu kühl und reserviert, zumal der Komponist „molto appassionato“ vorschreibt. Sehr schön und vornehm spielte sie den zweiten Satz. Den Schluss des Abends bildete die mit virtuosem Schwung vorgetragene Sinfonie Espagnole von Lalo. Das Doppelkonzert von Brahms, das die Künstlerin zusammen mit ihrer Schwester interpretierte, konnte ich leider nicht hören; es wurde mir aber viel Gutes darüber berichtet.

Eine ausgezeichnete, ganz anders geartete Geigerin ist auch Betty Tennenbaum, die ich am 4. Februar im Beethovensaal hörte. Mir ist ihr Spiel im ganzen genommen noch sympathischer, da schon der künstlerische Ernst mit dem sie musiziert, mich für sie einnimmt. In französischer Schule, bei Sauret, ausgebildet, brillierte sie im h moll-Konzert von Saint-Säens (Ausgabe Sauret) durch ihre virtuose Technik, mit der sie einen warmen beseelten Vortrag verbindet. Eine besondere Note verleiht ihr die durchaus männliche Art ihres Spiels. Wohl aus Courtoisie gegen ihren Lehrer hatte sie eine Caprice Farfalla von Sauret zum Vortrag gewählt. Da die Kompositionen Saurets im allgemeinen die billigen Effekte des Instruments verschmähen, ahnt der Laie kaum, was für Schwierigkeiten sie dem Vortragenden bieten. Die glänzende Ausführung der Caprice stellt dem Können Betty Tennenbaums das beste Zeugnis aus. Sie wurde in hingebungsvoller Weise vom philharmonischen Orchester unter Dr. Kunwalds Leitung unterstützt.

Ohne von irgend einer Clique besonders protegiert zu werden, nimmt Alfred Wittenberg (7. Febr., 2. Konzert in der Singakademie) im Berliner Musikleben eine ehrenvolle Stellung ein. Um so mehr als es seiner feinen und vornehmen Persönlichkeit so garnicht liegt, sich in Szene zu setzen und in wirksamer Weise die Reklametrommel zu rühren. Allein seine Geige spricht für ihn und mit ihr hat er sich viele Freunde erworben. Wie frisch und temperamentvoll ist seine Auffassung der Ciaconne, die man immer wieder mit Genuss von ihm hören kann! Einen stürmischen Erfolg errang er mit der Teufelstriller-Sonate von Tartini, die er ideal im Ton und mit souverainer Bravour vortrug.

Zu erwähnen wäre noch ein II. Konzert von Prof. Nalbandian aus Petersburg, dessen erster Abend hier so wenig ergebnisreich verlief. Ein wesentlich anspruchsloseres Programm liess einen günstigeren Eindruck von seiner Begabung aufkommen. Die kleinen Zugabestückchen von Mozart, Auer, Bach und Tschaikowsky trug er graciös und stimmungsvoll vor.

Die Kritik muss beim Böhmischen Streichquartett schweigen. Solcher Kunst kann man sich ohne Vorbehalt hingeben. Ich hörte von dem Tschaikowsky Quartett F dur noch den Schluss. Ein Satz mit stark nationalem Einschlag in dem sich ein plötzlich eintretendes fugato etwas altväterisch und philisterhaft ausnimmt. Ferner das unter dem Titel Lerchenquartett bekannte Quartett D dur von Haydn. Es kam so frisch, stilecht und entzückend mit seinem wie von einem Wirbelwind gepeitschten Finale zum Vortrag, dass das Publikum dieser Meisterleistung begeistert zujubelte. Den Schluss bildete unter Mitwirkung des bekannten Cellisten W. Engel aus Hamburg das Streichquintett C dur von Schubert.

Siegfried Eberhardt.

Hamburg.

Im 27. Volkskonzert, das besonders interessant war erschien das jüngste Chorwerk des hier geschätzten W. Koehler-Wümbach, „Die Hirten zu Bethlehem“ für Soli, Männer-, Knaben- oder Frauenchor und Orchester, eine inhaltvolle Komposition, deren gediegener, stellenweis klassischen Vorbildern folgender Stil verdiente Anerkennung fand. Die wohlgelungene Ausführung stand unter Leitung des Tondichters. Auch zweier spezieller Komponisten-Konzerte muss hier gedacht werden. Das erste, ein Kuriosum gab der in Hamburg wirkende Otto Baustian. Kurios war dies Konzert in dem Ersterscheinen einer sogenannten Orchester-Sinfonie, die sich abseits der Noblesse und Gediegenheit einer wirklichen Tondichtung in Oftdagewesenem äussert. Hier geht die Eigenliebe und Selbstverkennung zu weit. Von allen anderem, was der Abend sonst brachte, sei nur erwähnt, dass die hier bisher unbekannte Pianistin Frau Agnes Stolle das Konzertstück von Weber technisch recht passabel spielte. — Das zweite Konzert gab Emil Renner, ein tüchtiger Künstler, der wie Otto Baustian Leiter eines prosperierenden Instituts ist. Renner geht seinen Weg auf der oft betretenen Heerstrasse der Melodik. Er ist durchaus Ästhetiker, doch steht sein Kontrapunkt unter dem ausschliesslichen Zeichen der vielgebrauchten Imitation der Ober- und Unterstimme. Mendelssohn galt Renner für seinen Psalm 100 für Frauenchor, Soli, Orgel und kleines Orchester als Parole. Die nachempfundene Musik gefiel den Hörern recht gut. Das Gleiche war auch einer Reihe von Liedern beschieden, die Frau Rat Olshausen empfindungsreich vortrug. In den Liedern durfte man grössere Selbständigkeit der Empfindung wahrnehmen. Am Schluss der gutbesuchten Aufführung stand „Lurleys Anklage“ aus Jul. Wolffs Lurley für Sopran, Bariton und Bassolo, Frauenchor und Orchester. Der Busstag brachte eine herrliche Aufführung des „Begräbnisgesangs“ und „Deutschen Requiems“ von Brahms (Barth). Es war ein reiner Wohllaut, der von der zahlreichen Sängerschar vernommen wurde, ein absoluter Wohllaut, der noch um so überzeugender wirkte, da man namentlich in den letzten Wochen so manches Minderwertige über sich hatte ergehen lassen müssen. Barths künstlerische Bedeutung als Dirigent grosser Massen (auch das Orchester bewährte sich vortrefflich) kam bei dieser Aufführung wieder so recht zur Geltung. Weniger glücklich erwies sich der Sologesang des Frl. Anna Hesse und des Herrn Eduard Erhard.

Der vor einigen Jahren von R. Dannenberg ins Leben gerufene a cappella Chor veranstaltete am 12. November einen Lieder-Abend, der in den Hauptteilen im 8. Volkskonzert wiederholt wurde. Interessante Volksliederbearbeitungen von Rudorff, H. Lang, R. Dannenberg, F. Woyrsch und Schuberts „Mirjams Siegesgesang“ bildeten das Programm der Chorvorträge, die infolge feiner und stimmungsvoller Ausführung wohlwollende Aufnahme fanden. In beiden Aufführungen brachte der zwischen den Chören stehende Sologesang unserer geschätzten Konzertsängerin Frau Fosshag-Schröder, des Kunstliebhabers A. Rundé und der Frau Hella Reutsch-Sauer (Berlin) wohltuende Abwechselung.

Das erste diesjährige Vereinskonzert unseres unter Barth stehenden Lehrer-Gesangvereins war von besonderem Interesse durch die Vorführung der Neuheit „Pandora“ (nach Goethe) für Soli, Männerchor und Orchester von Arnold Mendelssohn. Der genussreiche Abend begann mit Griegs wirksamer, schwungvoll dargebotener „Landerkennung“, dem Bleyles hier früher unter Scheffler vernommenes wirkungsvolles Chorstück „An den Mistral“ folgte. Mendelssohns Pandora macht erhebenden Eindruck, insbesondere der überall das innere Wesen der Dichtung treffenden, durchaus edlen Haltung wegen. Der Komponist gibt hier ideal erfasste Stimmungsbilder in vornehmer und dabei origineller Tonsprache. Sowohl die homophon, wie die polyphon gefassten Chorteile und die im Arioso- und Rezitativstil gehaltenen Soli bringen des absolut schönen und Inhaltreichen soviel, dass man sich dafür begeistern muss. In der choristischen Auffassung stand der Chor wie bei Grieg und

Bleyle auf absoluter Höhe. Von den Solisten verdient Frau Henny Arlo-Schlesinger (Mannheim) besonderes Lob. Auch die Herren A. Wormsbächer, N. Geisse-Winkel und A. Ram gaben ihr möglichst Bestes. Das schwierige Zusammenspiel mit dem Orchester gelang in allen Teilen, so dass die Kritik aus Überzeugung von einer wohlgelungenen Aufführung zu berichten hat. Grossen Erfolg hatte die Aufführung von Händels „Samson" (Bearbeitung Chrysander) die Prof. Woyrsch am 2. Dezember mit der Altonaer Singakademie unter vortrefflicher solistischer Mitwirkung der Damen Quell, Stapelfeldt (Berlin), der Herren Hell, Schmid (Hannover), Kleinpaul und Brodersen veranstaltete. Der Chor bewährte sich auch in diesem Konzert wieder aufs Beste, nicht nur gesanglich, sondern auch in bezug auf charakteristische Darstellung. —

Besonders interessant durch Vorführung einiger Neuheiten gestaltete sich das erste Konzert unserer Cäcilia (Prof. Spengel). Es begann mit der hier selten gehörten herben, aber bedeutungsvollen fünfstimmigen Motette „Schaffe in mir, Gott ein reines Herz" von Brahms, der im markanten Gegensatz Hugo Wolfs „Aufblick" und „Ergebung" folgten. Iwan Knorrs op. 11 „Hüt du Dich", „Der Nesselkranz" und „Die Zecher", 3 original poetisch erfundene Chorlieder fanden wohlverdienten Beifall, ebenso die zwei französischen in Grazie und Liebenswürdigkeit getauchten Gesänge mit Klavierbegleitung „Sur la mer" von d'Indy und „Première sourire de mai" von C. Franck. Überall, auch in den zwei an den Schluss gestellten achtstimmigen Chorliedern op. 14 von Max Ansorge (nicht zu verwechseln mit C. Ansorge) bewährten sich die Singenden vortrefflich. Erhöhte Anziehung hatte der genussreiche Abend noch durch die Betätigung der temperamentvollen Künstlerin Frau L. Mysz-Gmeiner, die in Darbietung bekannter Lieder von Schumann und Brahms bestand. Prof. Emil Krause.

Karlsruhe.

Aus der überreichen Konzertflut möchte ich nur einzelne bemerkenswerte Erscheinungen, die zum Teil Ereignisse wurden, herausgreifen. Da wäre zunächst Tilly Koenen zu gedenken, die in einer tadellosen Übereinstimmung von Wort und Ton und einem geläuterten, feinen musikalischen Geschmack früheren Jahren gegenüber reifste Künstlerschaft zeigt. Auch der sächsische Kammersänger Leo Rains erwies sich im Konzertsaal als eine rühmenswerte Ausnahme unter seinen Bühnenkollegen. Das Russische Trio (Vera Maurina, Michael und Joseph Press) erfreuten auch vergangenen Jahres durch ein gewähltes Programm und abgeklärtes Musizieren. Ihr leidenschaftlich empfundenes c moll-Trio von Brahms, der hier im Konzertsaal überhaupt zum erstenmal gemacht wurde, erfuhr eine lebendige Wiedergeburt. Professor Press erwies sich in der von ihm für Violine und Klavier arrangierten Sarabande und Bourrée als feiner Bachkenner. Der folgende Satz aus dem Streichdivertimento für Contrabass und zwei Hörner von Mozart, der aus der Burmesterschen Verarbeitung bekannt ist, erfuhr eine meisterhafte Wiedergabe. Entfernter liegt uns Dvořáks Dumky-Trio — eine Art Fantasie, der als Grundton jene tief melancholische Stimmung eigentümlich ist, die bald weichlich, bald ausgelassen, zügellos in ihren Gegensätzen die Charakteristik der jungböhmischen wie russischen Kammermusik ist. Lamond erlaubt sich da und dort z. B. im letzten Satze der Appassionata rhythmische Freiheiten, die befremden müssen und doch ist er ein berufener Beethovenspieler. Das Fitzner-Quartett, dessen Konzert unter einem sehr schwachen Besuch zu leiden, brachte ebenso wie das kurz vor Weihnachten kommende Ševčík-Quartett, das vor leeren Bänken spielte, hocherfreuliches. Ein eigenartiger Genuss war der Kompositionsabend des Freiburger Tonsetzers Julius Weismann, der jugendliche Komponist ist hier kein Neuling, brachte er doch schon vor 2 Jahren in einem Komponistenabend der „heimatlichen Kunstpflege" durch Klaviervorspiele einen Beweis seines bemerkenswerten Könnens. Seine im letzten Konzert zu Gehör gebrachten Tanz-Fantasien für Klavier op. 34 verraten den mit dem modernen Klaviersatz wohlvertrauten und in der Ausführung gewandten Pianisten und Musiker, entbehren jedoch einer ausgesprochenen Orginalität. Wie hier so verleugnet er auch in seinen Liedern, von denen einige durch Frl. Bletzer von B.-Baden mit Ausdruck und Geschmack zum Vortrag gebracht wurden, Brahms und Schumann nicht. Das Reifste und Beste des interessanten Abends war die d moll-Sonate für Violine allein, eine in den 4 Sätzen frisch und klar gehaltene Komposition, um deren Durchführung sich die Basler Violinistin Anna Hegner besonders verdient machte. Auch die den Schluss des Abends bildende Sonate für Violine und Klavier op. 28 in F dur weist besonders in den energischen Ecksätzen eine straffe logische Entwicklung auf. Weismann ist nach den gewonnenen Eindrücken weniger ein eigenartig begabtes Naturell, als ein geachteter, mit einem gediegenen Rüstzeug ausgerüsteter Musiker. — Frau Walter-Choinanus sieht den Dingen bis auf den Grund, sie weiss Schumann z. B. echt und unverfälscht wiederzugeben. Marya Delvard und Marie Henry boten in ihren Vorträgen manches Interessante für Aug und Ohr. Edouard Risler hatte auch dieses mal ein apartes Programm; können wir dem interessanten, feinfühligen Pianisten nicht überall hin mit derselben Begeisterung folgen, vermochten die älteren und jüngeren Vertreter der französischen Klaviermusik, Couperin und Rameau, Chabrier, Debussy und St. Saëns gerade in den hier zum Vortrag gebrachten Werkchen keine tieferliegenden Gefühle auszulösen, so ist doch die hingebende hochkünstlerische Art, wie Risler seine Landsleute und zum Teil auch Beethoven in der As dur-Sonate mit Variationen speziell den letzten Satz wiedergibt, lauter Bewunderung wert. — Die vornehm gehaltene kraftvoll und markige Art, wie Fritz von Bose und Professor Klengel die Brahmssche c moll-Sonate op. 38 zum Vortrage brachten, verdient volle Anerkennung. Auch die Ballade op. 118 No. 3 schien dem klaren, gediegenen Spiel des hier geschätzten und rastlos vorwärtsstrebenden Herrn v. Bose zu liegen. Ein Scherzo, eine eigne Schöpfung, nahm das Publikum freundlich auf. In mehreren, inhaltlich unbedeutenden Solostücken gab Prof. Klengel Zeugnis einer hohen Kunst. Frau Valentine Sarta ist im Besitz einer wohlgebildeten Stimme. — Das war wiederum ein grosses Geben und ein ungetrübter Genuss, da Lula Mysz-Gmeiner zu uns kam. Über alle Technik erhaben, versteht sie Schumann, Brahms und Hugo Wolff restlos zu erschöpfen. Ihr Begleiter Behm weiss als Komponist mit wenig Mitteln viel zu sagen, als feinsinniger Liederbegleiter ist er mir aber doch lieber. Eine kleine Sensation ist es immer, wenn Burmester kommt, der auch dieses Jahr wieder ein ausverkauftes Haus hatte. Unübertrefflich in seinen kleinen Sächelchen, lässt er doch wenn man offen gegen sich selbst ist, in der Wärme des Tones, zumal in der Brahmssonate Wünsche offen. Frau Wedekind erinnerte in der glänzenden Technik und absolut siegenden Höhe an eine Bianchi, während ihr Partner, Herr Prof. Lutter nicht auf derselben einsamen Höhe stand. — Der emsig vorwärtsstrebende Bachverein brachte in seinem 18. Konzerte unter Herrn Hofkirchenmusikdirektor Brauer unter Mitwirkung von Frau Vierordt-Helbing und Hofopernsänger Schuller von hier, des Tenoristen Franz Müller aus Darmstadt und des Organisten Theodor Barner Werke von J. S. Bach, darunter neben zwei sinnreich registrierten Choral- und Orgelvorspielen, zwei Kantaten „Wo soll ich fliehen hin" und „Du Hirte Israel höre" in tadelloser Ausführung als I. Teil des Programms zur Aufführung. Uneingeschränktes Lob gebührt schon hier neben den Solisten Frau Vierordt-Helbing, die aufs neue Proben ihrer ausgereiften Kunst ablegte, und Herrn Schuller der sich als ein ganz vorzüglicher Vertreter für ernste Musik präsentierte, dem wackeren Chor, der treffend die unruhevolle Angst in der ersten Kantate z. B. wiederzugeben verstand. Nicht minder auf künstlerisch erhabener Höhe standen Chor und Solisten in den folgenden Confitebor, Beatus die aus den musikalisch wertvollen Vesperae solemnes de confessore von Mozart mit ihrem meisterhaften Spiel der Stimmen und ihrer reichen Einzelarbeit. Düster und mit kühnem Schwunge zog das den Schluss des Programms bildende Laudate pueri, Laudate dominum mit seinem verklärenden Schluss an unserm Ohr vorüber. Auch hier in der kontrapunktischen Kunst zeigte sich der Chor auf voller Höhe und wusste durch Kraft und Ausdruck zu packen. Die zwei eingeschobenen Orgelsonaten dürfen in ihrer leichtbewegten, zweiteiligen Form, die an die ersten Sätze von Sonaten und der ersten Quartette erinnert, als eine wertvolle Bereicherung des Programms angesehen werden. Herr Barner entledigte sich auch hier in der gewandtesten Art seiner Aufgabe. Das Konzert war ein Ereignis, auf das der Leiter, Herr Hofkirchenmusikdirektor Brauer mit grosser Genugtuung zurück blicken darf. Es sei anerkannt, dass auch die Stadt Karlsruhe die Bedeutung des Bachvereins für unser musikaliches Leben einsieht, die Gewährung von 1000 Mark für das kommende Jahr dürfte ihn der gröbsten materiellen Sorgen entheben. An Weihnachten treten wie in der Charwoche Konzerte der Kirchenchöre in den Vordergrund. Der evang. Kirchenchor der Südstadt brachte in der evang. Stadtkirche in einem überaus starkbesuchten Konzert Kompositionen von Ph. E. Bach, Händel, Mozart und Schumann mit und ohne Orchester zum Vortrag. Speziell Schumanns Adventlied für Soli, Chor und Orchester unter Mitwirkung von Frl. Hildegard Schumacher u. a. machte bei vorzüglich gelungener Wiedergabe einen tiefen Eindruck. Zum Schlusse sei noch des Vortrags von Herrn

Generalmusikdirekter Prof. Dr. Wolfrum aus Heidelberg gedacht, der in seiner geistvollen Art im Auftrag der internationalen Musikgesellschaft, zum Zwecke der Gründung einer Ortsgruppe die Söhne Joh. S. Bachs, speziell die interessante, beklagenswerte Erscheinung eines Friedemann Bach beleuchtete. Er wurde dabei in wirksamer Weise von Frl. Diefenbacher unterstützt, die zusammen mit dem Redner das dreisätzige, rhythmisch sehr schwere Klavierkonzert von Fr. Bach, bei dem Wolfrum den langsamen Satz durch einen andern aus dem Esdur Konzert desselben Komponisten ersetzt hatte, meisterhaft vortrug. Im Ganzen gab es das Bild einer nicht zur vollen Entwicklung gelangten Individualität, deren Würdigung erst unserer Zeit gelingen wird, wieder. A. Hoffmeister.

Leipzig.

16. Gewandhaus-Konzert. 9. Februar. (A. Bruckner. 9. (unvollendete) Sinfonie dmoll; R. Wagner, Ouvertüre und Bacchanale aus „Tannhäuser", „Waldweben" aus „Siegfried". Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer".) Der Einfluss der ganz einzigartigen Persönlichkeit Bruckners beginnt langsam aber stetig zu wachsen. Die Zeit vergisst die Streitigkeiten, um deren willen man seine Werke selbst vergass, sie misst Werte an sich, unter rein musikalischem Gesichtspunkte und gibt sich immer williger der so einfachen und doch so modernen Empfindung dieses wahrhaften Tondichters hin. Die Aufführung der unvollendeten letzten Schöpfung des Meisters wurde zum innersten Erlebnis, das eine bewunderungswürdige Wiedergabe zu seltener Höhe erhob. Selbst die unzweifelhaften Längen, namentlich des letzten Satzes, welche die ungenügende Gegensätzlichkeit der drei Themen ergibt, wusste die Hingabe Arthur Nikischs innig zu beleben. Waren hier die letzten Fragen dieser Welt, überirdischer Ahnung voll, berührt worden, so mussten die Wagnerschen Kompositionen naturgemäss eine mehr äusserliche Wirkung ausüben. Unser Gefühl sträubt sich überhaupt gegen eine derartige konzertante Aufführung. In dieser Umgebung und nach einem Brucknerschen Vorläufer absoluter Musik kam die ganze Faktur der Pariser Tannhäuserbearbeitung dem Publikum in einer gefährlichen Weise entgegen, wie auch aus ästhetischen Rücksichten Opernfragmente wie das „Waldweben" nicht unseren Beifall finden. Einen besseren Eindruck hinterliess die Holländerouvertüre, welche in ihrer ganzen musikalischen Frische und Unbefangenheit, in ihrer formellen und inhaltlichen Geschlossenheit ungemein sympathischer wirkte. Die Interpretation dieser Werke durch die Gewandhauskapelle und ihren nuancenreichen Leiter war höchster Anerkennung wert und veranlasste zu weit herzlicheren Dankesbezeugungen, als dies der mystische Reichtum Bruckners vermocht hatte. Hätte dieser nur einen wahren Anhänger neu für sich gewonnen, seine bescheidene Natur würde ihn warm in sein Herz schliessen und ihm ohne „die Königreiche und ihr Erbe" die Seligkeit verleihen.

Dr. Guido Bagier.

Das Winterkonzert des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli unter Leitung von Professor F. Brandes zeigte zwar in den gebotenen Chören den grossen auf die Einstudierung verwendeten Fleiss, konnte aber sonst wenig befriedigen. Häufiges Auseinandergehen der einzelnen Stimmen, dynamische Schwankungen, nicht richtiges Einsetzen waren keine erfreulichen Erscheinungen, so dass viele Wünsche offen blieben. Solisten waren Frau Buff-Hedinger und Otto Weinreich. Erstere war entschieden indisponiert, weshalb ihrem Vortrag nur allzuviel fehlte. Otto Weinreich zeigte sich in Liszts Petrarkasonett und Franziskuslegende, sowie 2 Sätzen aus Schulz-Beuthens Klavierkonzert Gdur, als ein feinsinniger, poetisch gestaltender Pianist, dem wir nur den Vortrag eines anderen Konzerts als des erwähnten, besonders in seinem 2. Satz allzu nichtssagenden, gewünscht hätten.

Am 8. Februar veranstaltete im Feurich Saal Frau Ethel Leginska ihren diesjährigen Klavierabend, deren gesanglichen Teil von Frl. Thea Serena mit Max Wünsche am Klavier bestritten wurde. Frau Leginska spielte Brahms' fmoll-Sonate op. 5, von Chopin gmoll-Ballade op. 23, einige Préludes und das hmoll-Scherzo op. 20 No. 1, sowie fmoll-Barcarolle und Esdur-Etude von Rubinstein. Abgesehen von ihrer ausgezeichnet entwickelten Technick, fesselt an ihrem Spiel vor allem das frische Draufgängertum dieses beweglichen Persönchens, das trotz all der Kraft und Wucht des Spiels ebenso frauenhaft innige und zarte, tiefinnerste Empfinden. Infolgedessen wurde die Künstlerin auch den Werken ihres Landsmannes Chopin am meisten gerecht, deren Wiedergabe kaum besser geschehen dürfte. Frl. Serena sang Lieder von Brahms, Wagner, Strauss etc.

Eine junge Amerikanerin Ilse V. Duttlinger (Violine) stellte sich am 9. Februar im Feurichsaal mit Mozarts Fdur-Sonate, Glazounows amoll-Konzert op. 82, York Bowens Suite für Violine mit Klavier etc. vor und liess durch ihre schon ziemlich weit entwickelte Technik und ihre ausdrucksvolle Gestaltungskunst das beste für die Zukunft erhoffen. Ihr Partner am Klavier war hier Dr. John Schlocker, der sich als geschickter Kammermusikspieler erwies, als Solist mit Chopins hmoll-Sonate und kleineren Werken von Liszt aber allzu grosse Anforderungen an die Nerven der Zuhörer stellte.

Der Gesangspädagoge George Armin trug am 10. Februar im Feurichsaal „Enoch Arden" von Tennyson und der Musik von Richard Strauss vor. Herr Armin wusste jedenfalls gut zu gestalten um den handelnden Personen Leben zu verleihen, hätte aber, abgesehen von der jedenfalls durch die Witterung bedingten, etwas heiseren Stimme, sein an und für sich schon kräftiges und volltönendes Organ in Anbetracht des nicht allzu grossen Raumes etwas dämpfen müssen. Arthur Smolian führte geschickt und fein den Klavierpart aus, sich den jeweiligen Stimmungen des Gedichtes verständnisvoll anpassend.

Der letzte (V.) Kammermusikabend der „Böhmen" war Brahms gewidmet: Streichquartett op. 67, Klavierquintett op. 34, Sextett op. 36. Die Künstler brachten diese Werke, in deren nur allzu deutsche Eigenart sie sich im Laufe der Jahre immer mehr eingespielt haben, wieder ausgezeichnet zu Gehör, diesmal in der wirksamsten Weise von der rheinischen Pianistin Elly Ney, die heute schon nicht nur eine hervorragende Brahms-Interpretin, sondern auch vorzügliche Kammermusikspielerin ist. Konzertmeister H. Bandler (Hamburg) und E. Robert-Hansen (Leipzig) unterstützt. L. Frankenstein.

Boris Kamtschatoff gab am 7. Februar im Kaufhause einen Klavierabend, sein Programm enthielt Toccata und Fuge in dmoll von Bach-Tausig, Beethovens cismoll-Sonate op. 27, Schumanns Carneval und kleinere Kompositionen von Barmotine, Chopin, Poldini, Rachmaninoff usw. Der Pianist hinterliess einen guten Eindruck, jedwede Effekthascherei verschmähend, zeigte er in seinen Vorträgen nicht nur Lebendigkeit und gut entwickelten, rhythmischen Sinn, sondern auch eifriges Bemühen, den musikalischen Stoff völlig zu erfassen. In bezug auf Feinheit und Gestaltung blieb ja noch manches zu wünschen übrig, auch die Technik bedarf noch der Glättung und Abrundung. Im allgemeinen waren jedoch die Leistungen des musikalisch sehr beanlagten und gutgebildeten Künstlers durchaus anerkennenswert, um so mehr musste man bedauern, dass der Saal so überaus schwach besetzt war.

Am 8. Februar veranstaltete der Wiener Pianist Richard Goldschmied einen Klavierabend im Feurichsaale; er spielte Beethovens Bdur-Sonate op. 106, ein Werk, welches an den Pianisten in jeder Weise hohe Anforderungen stellt und wenig dankbar ist. Herr Goldschmied gab sich seiner Aufgabe mit sichtlichem Eifer hin, vermochte jedoch das innere Gefühlsleben des grandios aufgebauten Opus nicht recht zu wecken, den klassischen Ton nicht zu treffen; auch die Passagen wollten nicht immer recht glücken. Am besten gelang ihm der Allegrosatz mit der Fuge; diesen spielte er mit ziemlicher Gewandheit und energischem Anschlag, wobei er auch Sorge trug, dass die „tre voci" immer genügend zur Geltung kamen. Des weiteren hörten wir vier, mit ohrenquälenden Dissonanzen reich ausgestattete Stücke von Debussy, welche vom Konzertgeber zwar mit behender Technik und musikalischem Schwung wiedergegeben wurden, im Kreise der Zuhörer jedoch keinen Gefallen fanden. Den Schluss des Konzertes bildete Schumanns Carneval, diese fein-poetischen Tonbilder wirkten nach Debussy wie ein heiteres Erwachen nach schweren Träumen.

Recht gute Leistungen boten die Sängerin Käte Neugebauer-Ravoth und der Pianist Richard Singer in einem Konzert, welches am 10. Februar im Kaufhause stattfand. Letzterer erwies sich im Vortrage der Orgel-Toccata und Fuge in dmoll von Bach-Busoni als ein fesselnder, temperamentvoller Pianist, er spielt mit künstlerischer Überlegung, verfügt über glänzende Technik und besitzt die Gabe zu gestalten. Der Künstler vermittelte uns auch die Bekanntschaft mit einer Sonate von Serge Rachmaninoff, das Werk besitzt in seinem Aufbau sehr wenig Klarheit und formelle Ordnung; auch die mageren Themen und schwulstigen, wirren Passagen können keine Freude bereiten. Gleichwohl nahm sich Singer der Komposition liebevoll an und offenbarte hier noch mehr als in dem ersten Werke seine hervorragenden pianistischen Fähigkeiten. Käte Neugebauer-Ravoth sang zunächst Dvořáks gemüt- und charaktervolle Zigeunermelodien, das Timbre ihrer Stimme ist weich und sympathisch, auch fehlt es nicht an

Gestaltungskraft, was gerade bei der Stimmungsverschiedenheit der Dvořákschen Weisen ein Haupterfordernis ist. Am wenigsten gelang ihr das fünfte Lied „Rein gestimmt die Saiten", hier wollte ihr das öfter vorkommende zweigestrichene a nicht gehorchen, auch andere kleine Mängel machten sich bemerkbar. Die noch folgenden Lieder von Max Weismann und Brahms sang die Künstlerin mit guter Tongebung und hübschem, geistigen Erfassen. Beiden Künstlern wurde reicher, spontaner Beifall gezollt. Die Begleiterin der Lieder am Klavier, Helene Lachmanski-Schaul, widmete sich ihrer Aufgabe mit viel Sorgfalt, sie spielte mit Akkuratesse und gutem musikalischen Empfinden. Oscar Köhler.

Max Meytschik stellte sich in seinem Klavierabend am 6. Februar im Kaufhause als Willensmensch par excellence vor. Er konnte was er wollte, doch wurde sein Wollen leider durch ein ungezügeltes, heisses Temperament beeinflusst. Im Vortrage der Beethovenschen Sonate op. 109 und der Händel-Variationen von Brahms verstand er es noch einigermassen zu bändigen, wogegen er ihm von Chopin an immer freier die Zügel schiessen liess, um zu guterletzt bei donnernden und hingehauchten Kontrasten zu endigen. So konnte allein die im Mittelpunkte des Programmes stehende Chopinsche Sonate in bmoll eine befriedigende Wirkung erzielen. Besonders gerieten hier die lyrischen Stellen ganz vortrefflich, während die Einheitlichkeit des ersten Satzes durch allzu häufiges und heftiges Rubato gestört wurde. Hervorzuheben ist noch die stete rhythmische Haltung des Trauermarsches, dessen Trio meist zu einer Mondscheinserenade ausgedehnt wird. Um so bedauerlicher und peinlicher gestaltete sich der Vortrag von Beethoven, man konnte ihn kaum wiedererkennen, so fremd und slawisch berührte hier alles. Nicht viel anders erging es Brahms, doch wurde man hier etwas durch die selbstverständliche Bewältigung der technischen Schwierigkeiten entschädigt. In den letzten Darbietungen, zwei Etüden von Scriabine, Stücken von Medtner und Rachmaninoff, herrschte jenes Interesse durchaus, bis es in den offen gesagt geradezu geschmacklosen Funérailles von Liszt seinen lauttönenden Höhepunkt erreichte. Man fühlte, wie hier die Kunst zu Grabe getragen wurde, möge sie in besseren, feiner empfindenden Zeiten wieder auferstehen!

In manchen Konzerten ergreift einen angesichts der Tatsache eine schmerzliche Traurigkeit, wie viel Kraft, Energie, Gesundheit und Zeit an die Erreichung eines künstlerischen Zieles gesetzt werden, das sich niemals ganz zu nähern scheint. Die Tonkunst ist eine gefährliche Geliebte, sie verlangt viel, sehr viel von ihren Jüngern, ehe sie sich ihnen ganz zu eigen gibt. Vermöchte man alle jene innige, umsonst verschwendete Leidenschaft in andere Bahnen zu leiten, wieviel fördernder und segensreicher könnte sie wirken! Der Klavierabend von Franz Wagner am 7. Februar im Kammermusiksaal des Zentraltheaters gab Anlass zu derartigen Betrachtungen, da die Phantasie durch keinerlei künstlerische Erlebnisse ungehindert umherschweifen konnte. Es widerstrebt mir, den unglücklichen Eindruck dieses Konzertes in Worte zu fassen, da wohl die Namen Beethoven und Brahms auf dem Programm verzeichnet waren, wir aber etwas ganz anderes zu hören vermeinten. Mit wirklich beachtenswertem Vortrage kleinerer Sachen von Debussy, Arensky, Rachmaninoff und Zanella bewies der Konzertgeber, dass sein musikalisches und technisches Können in intimeren Kreisen allein am Platze ist. Was den Schauplatz dieses Ereignisses betrifft, so würden wir jedem hier Konzertierenden in Anbetracht seiner Akustik und Stimmung raten, die Worte Dantes über der Tür anzubringen: Lasciate ogni speranza, voi il' entrate!

Die zweite Prüfung des Königl. Konservatoriums am 10. Februar wurde mit dem ersten Satze des Schumannschen amoll-Klavierkonzertes eröffnet, welcher mehr spröde Stellen, zumal für eine Dame enthält, als allgemein angenommen zu werden pflegt. Frl. Ter-Grigorianz entledigte sich ihrer Aufgabe in geschickter Weise, wobei sie bestrebt war, dem musikalisch-romantischen Geiste möglichst gerecht zu werden. Recht viel Interesse wusste Herr Gottschalk mit der Wiedergabe eines Konzertes für Posaune von C. G. Müller zu erwecken, eine in Anbetracht dieses Instrumentes und der nicht sehr hoch stehenden Komposition ziemlich schwieriger Erfolg, den nur eine solide Technik zu erringen vermag. Weniger sagte uns der Vortrag des gmoll-Klavierkonzertes von Mendelssohn durch Frau Kanter zu, da diese den Eindruck des letzten Satzes durch starkes Treiben verwischte, wofür auch eine besonders gut entwickelte Skalentechnik nicht zu entschädigen vermochte. Unter allen Vortragenden des Abends müssen wir Herrn Joh. Mahnecke (Leipzig) den Preis zuerkennen. Seine Auffassung des dmoll-Violinkonzertes von Wieniawski war grundmusikalisch, die Interpretation des letzten Satzes bot eine technisch vortreffliche, temperamentvolle Leistung, welche sich künstlerischen Regionen näherte. Frl. Jansz hatte danach einen schweren Stand, selbst wenn sie über eine grössere musikalische und technische Reife verfügte. In der Wahl ihrer Solostücke nahm sich Händel neben Sibelius und Grieg recht sonderbar aus, eine weitere nordische Komposition wäre wohl mehr am Platze gewesen. In echt konzertierende Gebiete führte das emoll-Konzert für Violoncello von D. Popper zurück. Frl. Kirmse brachte den zweiten und dritten Satz recht ansprechend zu Gehör, kleiner Ton und hier und da Unreinheit in den oberen Lagen war wohl einer gewissen Befangenheit zuzuschreiben. Die Schwierigkeiten des ersten Satzes von X. Scharwenkas bmoll-Klavierkonzert überwand Frl. Eichler in einer Weise, die aller Achtung wert war, der moderne Klaviersatz kam ihrer entwickelten Technik besonders entgegen. Den Beschluss bildete wiederum Herr Näscher mit einer selbstverfassten Passacaglia und Fuge für Orgel. Die sehr wirkungsvolle und ansprechende Arbeit liess eine erhebliche Beherrschung der kontrapunktischen Künste und immer geschmackvolle Einbildungskraft erkennen. Der Komponist war seinem Werke selbst ein vortrefflicher Interpret. Die Art und Weise, in welcher sich das Schülerorchester unter Leitung von Prof. Sitt der oft nicht unerheblichen, unter diesen Umständen wesentlich erhöhten Schwierigkeiten der Begleitung entledigte, war höchster Anerkennung wert.

Julia Culp widmete ihre ausgezeichnete Vortragskunst in einem zweiten Liederabende am 11. Februar im Kaufhaus neben Schubert und Brahms zwei zeitgenössischen Tondichtern: Georg Vollerthun und Erich J. Wolff. Sie trug beide mit der gleichen Hingabe und Sorgfalt vor, doch errangen die Schöpfungen Wolffs mit Recht einen weit stärkeren Erfolg. Seine Lieder sind dankbar gesetzt, geschmackvoll in der Erfindung und wirken ohne jede weitere Ambition schlicht und natürlich. Besonders sprach das reizende „Drunten auf der Gassen" an. Weit weniger vermochten wir uns mit den Liedern Vollerthuns zu befreunden. Abgesehen von dem sehr hübschen „Slavischen Lied" schlägt er einen gewollt modernen, gekünstelten und chromatischen Ton an, welcher auf die Dauer allzu maniriert wirkt. Besonders wurde dies bei den geschraubten Vertonungen „Die Stadt" und „Ein Musikus" empfunden. Wie einfach und tief sind dagegen die Brahmsschen Dichtungen, in welchen die Vortragende mit ihrem meisterhaften Begleiter E. J. Wolff erst ganz aufzuleben schien. Diese Eindrücke überschreiten das Reich einer einzelnen Kunst, sie sind wirkliches, innerstes Erleben. Dr. Guido Bagier.

München.

Zu den Tonsetzern, deren Schaffen man mit Spannung verfolgt, gehört in besonderem Masse Herm. Zilcher. Er hat eine eigene Note und ist keine Rechenmaschine oder Blendlaterne. Sein Tongedicht „Nacht und Morgen" (für 2 Klaviere, Streichorchester und Pauke) fesselt durch das ihr zugrunde gelegte Kompositionsmaterial wie durch den Aufbau und die Plastik des Gedankens. Wie bei verschiedenen Werken Zilchers trifft man aber auch hier des öfteren auf ein lähmendes Festhalten an Sequenzen, die nur zum Vorteil des Ganzen ausgeschaltet werden könnten. Waren ihm die debütierende Pianistin Lucie Taylor mit ihrer Lehrerin Anna Hirzel-Langenhan und dem ganz brillanten Dirigenten Herm. Abendroth getreue Anwälte, so errang sich Zilcher durch sein eigenes Direktions-Temperament in einem selbstveranstalteten Konzert mit dem Konzertvereins-Orchester einen neuen Erfolg. Wie uns über diesen leider nicht persönlich erlebten Abend berichtet wird, brachte Zilcher ausser seiner bekannten schätzenswerten fmoll-Sinfonie und Pfitzners Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" ein farbenprächtiges, glücklich erfundenes Fantasiestück für grosses Orchester von Bernhard Sekles „Aus den Gärten der Semiramis". Weniger prinzipielle Zustimmung fanden Zilchers allerdings geschickt gemachte Orchesterbearbeitungen der zarten Klavierbegleitungen Brahmsscher Gesänge „Ständchen" und „Wiegenlied", deren Gesangspart, neben einer Reihe weiterer Orchester- sowie auch Klavier-Gesänge, von Bertha Manz recht geschmackvoll durchgeführt wurde. — Ebenfalls vom Konzertvereins-Orchester unterstützt gab die Konzertgesellschaft für Chorgesang ihr erstes dieswinterliches Konzert. Das gewaltige Programm bot unter Dr. Siegels sorgfältiger Einstudierung und Leitung das selten aufgeführte Te Deum von Berlioz und — nur den Besuchern das Züricher Tonkünstlerfestes bekannt — das 6. Kapitel der

Offenbarung Johannes von W. Braunfels. Diesem Opus wiederum in vollendeter, seiner elementaren Wucht gerecht werdender Ausführung zu begegnen, wird nur dort möglich sein, wo ein qualitativ bis ins allerfeinste ausgefeilter und quantitativ überragender Chor zur Verfügung steht. Auch die grandiose Solotenor-Partie findet nur schwer ihren entsprechenden Vertreter. Kirchhoff aus Berlin war kein solcher: seine Tugenden bei dem trefflichen Vortrag des Solos im Berlioz-Te Deum bedeuteten zugleich seine Fehler im Braunfelsschen Deklamationspart. Für diesen eignen sich weit besser die markanten Darstellungs- und Stimm-Qualitäten Richard Tömlichs, der bei einer Wiederholung beider Werke an einem zweiten Abend sich erfolgreich in der Offenbarung als Solist betätigte. — Ob der selige Joh. Adam Hiller sichs wohl hat träumen lassen, dass er dereinst der indirekte Anlass zu einem derartig lärmenden Beifallssturm sein würde, wie ihn unser Odeon erlebte, nachdem Reger seine Hiller Variationen dirigiert hatte? er würde diese Begeisterung wohl kaum begriffen haben ..... und solch gleichgesinnte Ketzer wandeln auch heutzutage auf Erden und in München. Ausser dem erwähnten op. 100 brachte Reger in einem Sinfonie-Konzert des Tonkünstler-Orchesters noch seinen Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie, und selbstbegleitete, bereits bei früherer Gelegenheit hervorgehobene meist kaum gekannte Gesänge (Frau Erler-Schnaudt); ausserdem, in Kammermusikkonzerten u. a. sein in Zürich uraufgeführtes Klavierquartett und, mit Professor Schmid-Lindner am 1. Flügel Werke für 2 Klaviere: die Passacaglia von Kaun und die D dur-Sonate von Mozart. August Schmid-Lindner spendete den Münchnern im Weihnachtskonzert der Kgl. Akademie unter Mottls Leitung Regers Klavierkonzert, das jüngst in Leipzig getaufte op. 114, und erweckte allgemeine Bewunderung für die mnemotechnische Virtuosität des Pianisten, die einer undankbaren Aufgabe gewidmet war. — Dem Lehrergesangverein gebührt das Verdienst, seinem Publikum mit einem besonders fortschrittlichen, von Cortolezis geleiteten Programm aufgewartet zu haben, das sich aus dem Weihrauch atmenden, in Dämmerlicht getauchten Chor Regers „Die Nonnen", aus der „Höllenfahrt Christi" des lebendig gestaltenden Karl Bleyle und Kloses „Wallfahrt nach Kevlaar" zusammensetzte. Einen eigenen Abend veranstaltete der unseres Wissens zum ersten Male heraustretende junge Komponist W. v. Bartels, dessen Haupteigenschaften wohl in einem feinen Nachempfinden landschaftlicher Stimmungen und Linien und denselben entspringenden Poesien zu suchen sind. Eigenes im absolut musikalischen Sinne scheint er vorderhand nur in geringer Dosis aufweisen zu können, wie vor allem seine stellenweise ansprechenden drei Violin-Klavier-Stücke zeigten, die uns Fr. W. Porges und W. Ruoff, der feinfühlige Pianist und Begleiter, mit sachlichem Ernst boten. Eine im Konzertsaale nicht an richtiger Stelle stehende Sopranistin war für die ihr zugewiesenen Lieder eine recht ungeeignete Interpretin, indes der Bariton Spörry mit grosser Hingabe sich in seine zum Teil sehr klangschönen Gesänge versenkte und sie, speziell durch seine prosodische Gewissenhaftigkeit, seelisch und geistig den Hörern nahezurücken wusste. Einen nachhaltigen Eindruck erzielte er, und mit ihm der Komponist, mit Hermann Hesses Nachtbild „Mondaufgang".

In die Namenliste der Pianisten sind zwei bemerkenswerte einzutragen: der anderenorts bereits erfolgreich sich durchsetzende Severin Eisenberger und die junge Rumänin Cella della Vrancea, eine den Backhausschen Anlagen verwandte Natur, heute schon eine hochrespektable Könnerin. Alice Ripper, die fesselnde Technikerin fand sich ein, der bekannte Vianna da Motta gab einen ganzen — leider einen ganzen — Chopin-Abend. Else Gipser fand grossen Beifall, würde aber ihr Spiel bedeutend eindringlicher und für sich selbst weniger anstrengend gestalten, wenn sie das Muskel-Auslösungsmoment im virtuosen Spiel mehr berücksichtigen wollte. Neben der grossen Zahl zum festen Jahres-Programm gehöriger Münchner und auswärtiger Pianisten trat auch, nach längerer Abwesenheit Gabrilowitsch auf den Plan, der ausser im eigenen Abend sich auch mit Chopins c moll-Konzert in einem slavisch-russischen Konzert der Kgl. Akademie hören liess. — Einerseits die wertvollsten, andererseits die meistbesprochenen Schätze klassischer, romantischer und moderner Musikliteratur weiss der Konzertverein zu heben, nicht nur in seinen Abonnements-Abenden, die, unter Ferdinand Loewes Szepter stehend, auch eine Folge trefflicher Solisten bringen — u. a. Pablo Casals, Arrigo Serato usw. — sondern ebenfalls in den gutbesuchten, von Hofkapellmeister Prill dirigierten Volkskonzerten, auf deren Programmen z. B. der sonst nicht oft anzutreffende ehrwürdige Komponisten-Name eines G. Sgambati (Sinfonie op. 16) prangt.

E. von Binzer.

Noten am Rande.

* Die „Allgemeine Zeitung" in Chemnitz veröffentlicht zum Todestage Richard Wagners (13. Februar) ein ihr zur Verfügung gestelltes Schreiben des Meisters an den ältesten Sohn Carl Maria von Webers, Max Weber in London, anlässlich der beabsichtigten Überführung der Asche des Komponisten nach der Heimat. Wir geben ihn nachstehend im Wortlaut wieder:

Werther Freund,

Beiliegenden Brief bitte ich Sie Herrn Benedict übergeben zu wollen; er betrifft die Angelegenheit, die uns alle jetzt so lebhaft interessiert. Mit Ihrer lieben Mutter habe ich gestern Alles, was jetzt zu thun ist, genau besprochen, u. in Kürze theile ich Ihnen daher Folgendes mit.

Herrn Benedict bestätige ich in beiliegendem Brief in der Ansicht, dass das Conzert durchaus nur unter den günstigsten äusseren Umständen gegeben werden, u. daher erst in nächster Saison zu Stande kommen solle. Diess Conzert soll nicht nur der Ankündigung sondern auch der Wirklichkeit nach blos für ein Monument bestimmt sein — Die Übersiedelung der theuren Asche Ihres geliebten Vaters möge nun unverzüglich während Ihrer Anwesenheit in London noch ins Werk gesetzt werden: die verhältnissmässig ja so geringen Kosten von hier aus zu bestreiten, nehmen wir durchaus als eine heilige Ehre für uns in Anspruch, u. ich bitte Sie daher, werther Freund, Demjenigen, der Ihnen zur Erledigung des geschäftlichen Theiles dieser Angelegenheit zur Seite steht, aufzutragen, er möge mir auf das Schleunigste genau berichten, wie hoch sich die Summe belaufen soll, die zu diesem Zweck augenblicklich zur Disposition zu stellen sei; sie wird dann unverzüglich von hier abgehen. Theilen Sie uns dann auch sogleich mit, ob u. wann das Werk angegriffen sei, damit wir von unserer Seite Alles nöthige gehörig vorbereiten können. — Das wäre in Kürze das Nothwendige!

: Grüssen Sie Röckel schön von mir; kann ich ihm bei dieser Gelegenheit etwas sagen, so soll es Folgendes sein: 4 Exemplare der einzelnen Stücke des Rienzi u. des fliegenden Holländer sind an Beale abgegangen: hat er sie erhalten? Wird er sie behalten u. — wie die Sachen jetzt stehen bezahlen? Soll ich vollständige Klavierauszüge schicken? — August liegt jetzt mit seinen Familien-Angelegenheiten in der entscheidenden Krisis! Es ist eine verfl. Geschichte: gern helfe ich aus Leibeskräften! — Leben Sie schönstens wohl und kehren Sie gesund zurück!

Der herzlichsten Theilnahme versichert Sie

Dresden, 3. Sept. 1844.

Ihr
Richard Wagner.

* Die Neuinszenierung von Mozarts „Zauberflöte" in der Berliner Oper gibt dem „Gaulois" Veranlassung, allerlei Interessantes über Mozarts Verhältnis zum Freimaurertum zu berichten. Unzweifelhaft war Mozart Freimaurer und hat die Partitur der Zauberflöte mit der deutlichen Absicht geschrieben, die Riten der Freimaurer zu verherrlichen. Das Freimaurerwesen hatte gerade damals sich in Österreich festgesetzt, und seit etwa 1781 in Wien eine gewisse Verbreitung gefunden. Es war damals noch eine reine Wohltätigkeitsgesellschaft, eine Vereinigung zu gegenseitiger Hilfe und Unterstützung, und Mozart mag wohl durch seine eigene Notlage dazu bewogen worden sein, Anschluss an Freimaurerlogen zu suchen; er hoffte wohl auf diese Weise wichtige Verbindungen anknüpfen zu können. Irgend welche eigennützige Ziele aber haben den grossen Weisen, dem in all seinem Tun nichts ferner lag, als gewinnsüchtige Absichten, gewiss nicht zum Eintritt in die Loge bewogen. Vielmehr war er es bald selbst, den man um Hilfe und Beistand anging, und manche Brüder haben seine naive Vertrauensseligkeit ausgenützt, so der Klarinettist Stadler dem Mozart die Schmucksachen seiner Frau verpfändete, so vor allem Schikaneder, auf dessen dringende Bitten der Komponist die „Zauberflöte" vertonte, während der Gewinn dieses unsterblichen Werkes ganz allein in die Tasche des geschäftskundigen Theaterdirektors floss. Ausser der „Zauberflöte" hat Mozart noch einige andere Kompositionen für die Loge geschrieben, so die Kantate für Tenor, Bass, Chor und Orchester „Dir, Sonne, Seele des Weltalls", ferner das berühmte „Bundeslied" und die „Maurerische Trauermusik", die er beim Tode zweier Grossmeister der Loge, des Herzogs Georg August von Mecklenburg-Strelitz und des Grosskanzlers Franz Esterhazy von Galantha, komponierte.

* Eine Neubearbeitung von Mozarts „Idomeneo" hat soeben Professor Lewicki, der sich um die Wiederbelebung Mozart-

scher Kunst schon manches Verdienst erworben hat, fertiggestellt. Als das Wesentliche seiner Arbeit erscheint die Zusammenziehung der Handlung in zwei Akte mit der Umstellung der gewaltigen Chor-Ciaconna aus dem ersten Akte, wo sie gänzlich unmotiviert die Entwicklung nur aufhält, an das Ende der Oper und die Umwandlung der Tenorpartie des Arbaces, wie dies von Mozart selbst später beabsichtigt wurde, in eine Bassrolle. Hoffentlich ist es nun in dieser neuen Gestalt möglich, dem Schmerzenskinde des Meisters, dessen Schicksal ihn bis an das Ende seines Lebens andauernd beschäftigt hat, einen Platz neben seinen anderen grossen Bühnenwerken zu sichern.

* Der Vorstand des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig erlässt nachstehende Warnung:

Nachdem festgestellt worden ist, dass für Gesangvereine, Musikvereine und Kapellen besonders Partituren, Chor- und Orchesterstimmen vielfach abgeschrieben werden, sieht sich der unterzeichnete Verein veranlasst, darauf hinzuweisen, dass nach dem alten, wie auch dem neuen Reichs-Gesetze betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901 jede Vervielfältigung eines solchen Werkes ohne Einwilligung des Berechtigten unzulässig ist, gleichviel durch welches Verfahren sie bewirkt und ob das Werk in einem oder in mehreren Exemplaren vervielfältigt wird, ausser wenn sie zum persönlichen Gebrauche bestimmt ist, aber auch nur dann, wenn sie nicht den Zweck hat, eine Einnahme daraus zu erzielen.

> Nach § 36 des genannten Gesetzes ist, wer vorsätzlich oder fahrlässig unter Verletzung der ausschliesslichen Befugnis des Urhebers ein Werk vervielfältigt, dem Berechtigten zum Ersatze des daraus entstehenden Schadens verpflichtet. Bei vorsätzlicher Vervielfältigung ohne Einwilligung des Berechtigten wird er mit Geldstrafe bis zu dreitausend Mark bestraft (§ 38). Die Rechtsverletzung liegt schon dann vor, wenn das Werk nur zu einem Teile vervielfältigt wird (§ 41).

Gestützt auf diese gesetzlichen Bestimmungen richtet der unterzeichnete Verein an die Gesangvereine, Musikvereine und Kapellen hierdurch das Ersuchen,

> alles etwa widerrechtlich vervielfältigte Notenmaterial zur Vernichtung an die Geschäftsstelle des Vereins der Deutschen Musikalienhändler (Geschäftsführer Karl Hesse) zu Leipzig, Buchgewerbehaus, abzuliefern und sich jeder weiteren Vervielfältigung solcher zu enthalten. In diesem Falle wird von einem Strafantrag abgesehen.

Jeder weitere zur Kenntnis des Vereins gelangende Fall widerrechtlicher Vervielfältigung wird gerichtlich verfolgt, womit die Einziehung der widerrechtlich vervielfältigten Exemplare verbunden ist. Ausserdem würde, nach Bekanntgabe dieser Warnung, in Betracht kommen, dass die Gesetzübertretung vorsätzlich erfolgte und der Täter oder Teilnehmer daher gerichtlich zu bestrafen ist.

* Camille Saint-Saëns, der berühmte Komponist von „Samson und Dalila" veröffentlicht in einer Pariser Zeitung amüsante Erinnerungen aus der Zeit, da er noch das Amt des Organisten an der Magdalenenkirche versah. „Damals war die Legende verbreitet, dass ich ein sehr strenger, herber Musiker sei; man erzählte dem Publikum, dass ich immerfort nur Fugen spiele und die Leute hatten eine solche Angst, dass eine junge Dame vor ihrer Heirat zu mir kam und mich anflehte, bei der Zeremonie ihrer Eheschliessung doch lieber nicht Orgel zu spielen. Einer der Priester der Kirche hielt mir eines Tages auch eine kleine Standrede; er wies darauf hin, dass das Publikum der Magdalenenkirche sich vorwiegend aus reichen Leuten zusammensetze, die oft die Oper besuchten und deren musikalische Gewohnheiten ich respektieren müsse. Ich antwortete ihm, dass ich auf der Orgel die Musik der Opéra Comique gespielt hätte, wenn ich von der Kanzel herab die lustigen Dialoge vernommen hätte, die gerade damals in jenem Theater gesprochen und gesungen wurden." Saint-Saëns vertritt die Ansicht, dass die besten Orgelkompositionen ebenso wie die besten Reden nur als Improvisationen entstanden. Freilich, wie es schlechte Redner, so gibt es auch schlechte Orgelspieler. „Während der zwanzig Jahre, in denen ich in der Madeleine die Orgel spielte, habe ich fast stets improvisiert, überliess meiner Fantasie die Zügel und jene Stunden gehören zu den grössten Freuden meines Daseins."

* Rossini, der bekanntlich den Schöpfer des „Fidelio" hoch verehrte, ist auch einmal bei Beethoven zu Gast gewesen. Die „Stampa" gibt eine fesselnde Schilderung dieser denkwürdigen Zusammenkunft. Als Rossini eintrat, war Beethoven mit der Korrektur einer Partitur beschäftigt und setzte eine Zeitlang ruhig seine Arbeit fort. Dann blickte er auf und sagte zu dem Gaste: „Sie sind der Komponist des Barbiers? Diese komische Oper ist von allererstem Range, ich habe sie mit viel Freude gelesen, und solange italienische Werke gespielt werden, wird Ihre Oper immer gegeben werden. Aber glauben Sie mir eines: verlassen Sie nie diese Art, in der Sie unübertrefflich sind. Versuchen sie nie, ernste Opern zu komponieren, denn Sie werden darin nichts Gutes zustande bringen." Hier mischte sich der Freund, der Rossini eingeführt hatte, ins Gespräch, und bemerkte: „Aber der Herr Rossini hat bereits ernste Werke geschrieben, die ich Ihnen geschickt habe, teurer Meister. Zum Beispiel „Othello" und „Tancred"." „O, die habe ich durchgeblättert: aber die Italiener haben nicht das, was dazu gehört, um das ernste Genre zu pflegen. Ihr Feld ist die komische Oper. Dazu braucht man ein lebhaftes Temperament und alle jene Eigenschaften, die Ihnen im Blute liegen. Aber um ernste Werke zu schaffen, bedarf es einer Gewissenhaftigkeit, die Ihnen fehlt. Sehen Sie, Pergolesi! Seine „Serva padrona" ist schlechthin unübertrefflich. Sein „Stabat mater" wird hochgeschätzt. Und zweifellos ist es aus einem Gefühle tiefer Ergriffenheit hervorgegangen, aber es fehlt ihm die Abwechslung der Form, und das kommt von der Tatsache, dass die Form nicht vom Wissen erneuert worden ist." Als die Unterredung zu Ende war, war Rossini traurig gestimmt, nicht durch das Urteil Beethovens, sondern wegen der armseligen Wohnung des grossen Meisters, und als er am Abend in eine aristokratische Gesellschaft geladen war, fragte er die Wiener: „Wie ist es möglich, dass Sie Beethoven in einer so ärmlichen Hütte schmachten lassen? Warum veranstaltet man nicht eine Sammlung?" Die Antwort bestand in allerlei Ausflüchten, man ging auf die Frage nicht ein. Nun versuchte Rossini selbst eine Subskription zu organisieren, um dem Meister ein anständiges Heim zu bieten. Aber seine Bemühungen blieben erfolglos, er brachte kaum einige Gulden zusammen.

* Die amerikanische Schauspielerin Maud Adams hat eine neue Vorrichtung zur Schallverstärkung erfunden, die bei den Vorstellungen von „Chantecler" in New-York zum erstenmal zur Anwendung kommen wird. Dieses „Schalldach" soll den Theaterraum in einen einzigen Resonanzboden verwandeln, der die auf der Bühne gesprochenen Worte ausserordentlich deutlich zu Gehör bringt. Das Prinzip, auf dem diese Erfindung beruht, ist eine Umkehrung des gewöhnlichen Schalldaches, wie es sich auf den Kanzeln befindet. Das „Schalldach" wird nicht etwa auf der Bühne angebracht, sondern im Zuschauerraum und sammelt so die Schallwellen, die sonst in dem weiten Raum verstreut werden, auf einer Fläche. Die erste Anregung für ihre Erfindung erhielt Miss Adams, als sie vor vier Jahren in Rostands „Aiglon" in dem grichischen Theater der Universität von Kalifornien auftrat. Es ist dies ein gewaltiges Amphitheater, das mehr als 8000 Personen fasst. Trotz des gewaltigen Raumes, der bedeutend grösser ist als ein gewöhnliches Theater, konnte die Schauspielerin konstatieren, dass ihre Stimme viel besser als sonst gehört wurde. Sie prüfte daher die treffliche Akustik dieses aus Stein gebauten Theaters und fand, dass sie hauptsächlich darauf beruhte, dass hinter der letzten Sitzreihe eine hohe Mauerkonstruktion angebracht war, die den Schall auffing und sammelte. Diese zufällig erkannte Tatsache hat nun die Künstlerin dazu geführt, ein ähnlich gebautes Schalldach zu erfinden, das hinter den Sitzreihen gegenüber der Bühne aufgestellt wird.

* Chaliapine, der berühmte russische Bassist den man auch in Deutschland kennen gelernt hat stand in der russischen Gesellschaft bisher im Verdachte, ein Nihilist zu sein. Kürzlich wurde in Petersburg die Oper „Iwan der Schreckliche" gegeben und Chaliapine sang die Titelrolle. Der Zar hatte sich angesagt; gerade in dem Augenblick, als auf der Bühne Iwan, das Kreuz in der Hand, das Volk auffordert, niederzuknien und zu beten, trat Nikolaus II. in seine Loge. Wie immer erhob sich das Publikum sofort und das Orchester begann „Das Leben für den Zaren" zu spielen. Mit einer energischen Gebärde brachte Chaliapine das Orchester zum Schweigen und mit hoch erhobenem Kreuz winkte er den Zuschauern niederzuknien. Er selbst stimmte die Nationalhymne an. Kniend lauschte das Publikum dieser ungewöhnlichen Improvisation und als der Sänger geendet hatte, brach ein wilder Enthusiasmus los, der Iwan den Schrecklichen zwang, das Lied noch zweimal zu wiederholen. Auf den Zaren machte diese unerwartete Kundgebung tiefen Eindruck und heute ist der Patriotismus Iwans des Schrecklichen und die ungewöhnliche Huldigung im Theater in den Petersburger Salons das Tagesgespräch.

Kreuz und Quer.

Barmen. Künnekes „Robins Ende" hatte grossen Erfolg bei seiner Erstaufführung.

Berlin. Richard Strauss hat, wie die „Zeit" berichtet, an seiner Oper „Der Rosenkavalier" einschneidende Kürzungen und Änderungen, namentlich im zweiten und dritten Akt vorgenommen. Das Werk wird in dieser Form in Wien und Berlin zur Aufführung gelangen. Dem gleichen Blatt zufolge arbeitet Strauss zur Zeit an einer modernen komischen Oper, zu der wiederum Hofmannsthal das Libretto schreibt. Das Werk wird voraussichtlich eine Musikkomödie werden. Ausserdem will der Komponist eine bereits begonnene sinfonische Komposition vollenden.
— Zwischen Gregor und Gura ist ein Vertrag abgeschlossen worden, wonach letzterer die Leitung der Komischen Oper bis zum 1. Juli übernimmt.
— Frau Lilly Hafgren-Waag von Mannheim wurde an die Hofoper engagiert.

Bremen. Zu einer nachträglichen Schumannfeier (100. Geburtstag — 8. Juni 1910) wurde das 8. Philharmonische Konzert durch Aufführung des „Nachtliedes" für Chor und Orchester und von „Das Paradies und die Peri".

Bukarest. Alfred Sittard aus Dresden konzertierte mit sehr grossem Erfolg auf der neuen Orgel der evangelischen Kirche. Die Königin Elisabeth von Rumänien wohnte dem Konzerte bei und lud Herrn Sittard ein, ihr am Tage darauf eine grössere Anzahl Bachscher Orgelwerke vorzuspielen. Bei der Gelegenheit überreichte die Königin dem Künstler ein Paar kostbarer mit Rubinen besetzte Brillantmanschettenknöpfe. Ausserdem wurde Sittard der rumänische Kronenorden verliehen.

Cassel. Im Haina starb der königl. Kammermusiker und frühere Hoforganist Karl Rundnagel, ein Schüler von Louis Spohr.

Darmstadt. Der 177. Vereinsabend des Richard Wagner-Vereins war ein Kammermusikabend des Rosé-Quartetts aus Wien.

Dessau. Frl. Frieda Bauer, eine Schülerin von Eugen Hildach-Frankfurt a. Main, wurde vom Herbst d. Js. ab auf 3 Jahre als erste Koloratur-Soubrette an das Hoftheater engagiert.

Dresden. Im letzten Sinfoniekonzert der Hofkapelle hatte die neue Sinfonie in amoll von Curt Striegler bei ihrer Uraufführung unter Leitung von Schuch starken Erfolg.
— Messager von der Grossen Oper in Paris hatte mit der Generalintendanz der Hoftheater Unterhandlungen wegen eines Gesamtgastspiels der Hofoper unter Schuchs Leitung in Paris angeknüpft, die ursprünglich an den enormen Kosten zu scheitern drohten, schliesslich aber doch zum Abschluss gelangten. Es werden daher demnächst „Der Rosenkavalier" und „Elektra" je 6mal zur Aufführung gelangen.
— Im Alter von 42 Jahren starb hier der Konzert- und Oratoriensänger Friedrich Häntzsch.

Düsseldorf. Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis" fand bei seiner Erstaufführung und vorzüglicher Wiedergabe eine begeisterte Aufnahme.

Freiburg i. Br. Oberregisseur Dr. Eugen Kilian in München hat den Antrag erhalten, die Leitung des neuen, im Oktober 1910 eröffneten Stadttheaters zu übernehmen.

Heidelberg. Karl Götz' letzte Engagements auf Loewe-Abende waren Aurich, Flensburg, Rawitsch, Würzburg, Hanau, Frankfurt (Main), Birkenfeld, Trier, Godesberg,

Kairo. Strauss' „Salome" soll demnächst unter Leitung von Bracale in der Khedivial-Oper zur Aufführung gelangen.

Kopenhagen. Kammersänger Erik Schmedes von der Wiener Hofoper ist bekanntlich geborener Däne. Bisher hatte er hier nur in Konzerten gesungen. Die Direktion der Kgl. Oper hatte ihn nun für 3 Gastspiele engagiert. Das erste sollte am 4. Februar stattfinden, wurde aber dadurch verhindert, dass die gesamte Tagespresse gegen sein Auftreten protestierte, da Schmedes deutsch in seiner Geburtsstadt singen wollte. Doch wurde ausdrücklich betont, dass es sich nicht um eine Animosität gegen die deutsche Sprache handelt, da es von Schmedes und der zustimmenden Direktion ebenso rücksichtslos gewesen wäre, wenn er z. B. französisch oder englisch gesungen hätte. Erst am Tage der Vorstellung wich die Direktion der öffentlichen Meinung und liess das Gastspiel fallen. Schmedes war dann zu „erschüttert" um ein Angebot des Dagmartheaters anzunehmen.

Leipzig. Wie schon erwähnt, finden auch in diesem Jahre Musikfestspiele im Stadttheater statt, und zwar: am 7. Mai „Der fliegende Holländer", am 11. Mai „Figaros Hochzeit", am 13. Mai „Tannhäuser".
— Prof. Hans Sitt hat ein neues (drittes) Violinkonzert geschrieben, op. 111.

Lyon. „Pantagruel", eine komische Oper von Claude Terrasse, Text nach Rabelais' berühmtem Roman von Alfred Jarry und Eugène Detmolder verfasst, hatte im Grand Théâtre bei ihrer Uraufführung lebhaften Beifall, die Musik wird als geistvoll gerühmt.

Mannheim. Die Kammersängerin Frau Annie Krull von der Dresdener Hofoper wurde an das Hof- und Nationaltheater engagiert.

München. Im Alter von 71 Jahren starb Frau Marie Barnlow, die lange Jahre das Kaimorchester und das neue Konzertvereinsorchester unterhalten hatte. Letzteres soll sie durch ein Legat von 2 Millionen Mark sichergestellt haben.

Plauen i. V. Das 200. Jubiläumskonzert des Richard Wagner-Vereins wird eins der glänzendsten Konzerte des Vereins werden. Nach jahrelangem Bemühen und Beseitigung vieler Schwierigkeiten ist es gelungen, den Generalmusikdirektor der Dresdner Hofoper Geh. Hofrat v. Schuch für die Leitung der mitwirkenden städtischen Kapelle aus Chemnitz und als Solisten den Tenor der Dresdner Hofoper Johannes Sembach zu gewinnen. Das Konzert findet auf Wunsch v. Schuchs am 21. Februar statt.

Wien. Im Alter von 54 Jahren starb der sehr volkstümliche Kapellmeister Dominik Erle.

Zürich. Jean Louis Nicodés neuestes Werk für Männerchor, die umfangreiche a cappella-Sinfonie „Morgenwanderung im Gebirge", deren Uraufführung im vorigen Jahre unter des Komponisten Leitung in Chemnitz stattfand, gelangt am 12. März durch den Lehrergesangverein zur Aufführung.

Zwickau. Im Stadttheater beginnt am 16. April eine Monatsoper unter Leitung von Fanta-Prag.

Rezensionen.

Gluck, Chr. W. von. Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck von Alfred Wotquenne, herausgegeben von Josef Liebeskind. Französische Übersetzung von Ludwig Frankenstein. Leipzig 1911. Gebrüder Reinecke. VI und 20 S. Gross-Oktav. Pr. M. 1.50.

Josef Liebeskind, der stille bescheidene Leipziger Gelehrte und Sammler, dessen wissenschaftlicher Eifer uns schon mit mancher historischen Seltenheit bekannt gemacht hat (siehe besonders Karl von Dittersdorf), gibt in dem vorliegenden Bändchen wiederum einen trefflichen Beweis seines fleissigen ergebnisreichen Forschens. Wotquennes meisterlicher thematischer Katalog erschien 1904, und das Erscheinen des obengenannten Heftes, das einen ausserordentlich wertvollen Zuwachs zu dem Wotquenneschen Werke darstellt, ist von neuem ein Zeugnis dafür, wie rasch unsere Musikwissenschaft und Forschung sich entwickelt hat und fortschreitet. Nicht weniger wie zwölf Stücke, die dem Verfasser des grossen Kataloges unbekannt waren, hat Liebeskind nämlich inzwischen aufgefunden, darunter die ganze Oper Il trionfo di Clelia (erste Aufführung 1763 in Bologna), von der 1904 nur die Sinfonia (Ouvertüre) bekannt war. Er fand die übrigen Stücke in der reichhaltigen Benediktinerabtei Göttweih in Niederösterreich, der erste Akt enthält neun, der zweite zehn, der dritte acht Gesangsstücke, auch sind eine Sinfonie (Presto $^4/_4$ Ddur) und Marcia ($^4/_4$ Ddur) unter ihnen. Zwei Arien zur Oper Demofoonte (1743), zwei aus der Oper Poro o Allessandro nella Indie, einer aus der Oper Issibile sind ebenfalls neuer Fund, und von den zwanzig Stücken, die Wotquenne der Oper „Artamene" zuerteilt, müssen nun elf als Teile des Tigrane bezeichnet werden, während von den übrigen neun nicht weniger als sechs einem Pasticcio „Arsace" angehören, das, 1774 zur Karnevalszeit in Mailand aufgeführt, nur teilweise Glucksche Musik enthält. Von den anderen neuen Entdeckungen (mehreren einzelnen Arien, einem cmoll

Orchestersatz aus der „Iphigenie auf Tauris“, zwei Klopstocksche Oden, dem Textbuch zur Oper „Paris und Helena“ und der Solokantate I lamento d'amore) interessiert besonders das zuletzt erwähnte Gesangsstück. Gluck hat es aus einigen Nummern des dritten Aktes seiner „Alceste“ (1767) zusammengestellt und nur ein paar Schlusstakte hinzugefügt. Liebeskind hat diese Kantate schon 1908 bei Gebrüder Reinecke in Partitur. Stimmen und Klavierauszug erscheinenen lassen. Den Beschluss der Veröffentlichung macht das Verzeichnis von ein paar Gluck untergeschobenen Werken, und als wertvolle Beilage erscheint die Vertonung der Klopstockschen Ode an den Tod, wie sie in dem „Musikalischen Blumenstrauss für das neue Jahr“ 1792, der als einziges, noch existierendes Exemplar im Besitz der Frau Prof. Olga Rust sich befindet, von Joh. Fr. Reichardt herausgegeben wurde. Dem deutschen Text ist, an Wotquennes Buch sich anschliessend, ein französischer beigegeben, der aus der gewandten Feder Ludwig Frankensteins stammt. Dr. Georg Kaiser.

Berger, Wilhelm, Op. 91. Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Klavier. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. Pr. M. 5.—.
— Op. 70. Dritte Sonate (gmoll) für Klavier und Violine. Berlin, Carl Simon. Pr. M. 8.—.
— Op. 44. Drei Gesänge für gemischten Chor a cappella. (Daraus: Nr. 3, Niss Puk. „Da schlage denn doch das Wetter drein“) Ebendort Part. und Stimmen M. 2.80.
— Op. 86. Der Totentanz. Für vierstimmigen gemischten Chor und grosses Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Kl.-Ausz. Pr. M. 3.—.
— Op. 98. Lieder für dreist. Frauenchor mit Begleitung des Pianoforte (No. 1, Sehnsucht. No. 2, Alte Romanze. No. 3, Der Nix. Jede Part. à M. —.60. No. 4, Seid verschwiegen. Part. M. 1.20.) Leipzig, Arthur P. Schmidt.

Wilhelm Berger, der sein 50. Lebensjahr noch nicht erreicht hatte, ist nicht bloss für seine absoluten Anhänger, sondern auch für denjenigen, dem sein Wollen vielleicht wegen seines allzu klassizistischen Standpunktes nicht behagen mochte, ob der charakterfesten Persönlichkeit, die aus seinen Werken spricht, allzu früh und unerwartet dahingegangen. Besass er auch nicht die bezwingende Macht, neues Bauland zu entdecken, so ist es seine Ehrlichkeit und Überzeugstreue, die in seinen Kompositionen zutage tritt, doch wert, dass sie nicht mit ihm selbst ins Grab sinkt.

An die Spitze meiner heutigen Besprechung habe ich ein Bergersches Klavierwerk von wirklicher Bedeutung gestellt. Zwar ist das Thema dieser „Variationen und Fuge“ (b moll), das der linken Hand einstimmig übertragen ist, äussert schlicht und knapp (nur achttaktig) gehalten; was aber der Komponist daraus zu machen versteht, ist bewunderungswürdig. Passacaglienartig in der Anlage und Steigerung entwickelt er es in den ersten vier Veränderungen mit zunehmender Bewegung und gelangt endlich, nachdem er manche interessante musikalische Spannungen und Lösungen herbeigeführt und die denkbar mannigfaltigsten, melodischen und klaviertechnischen Figuren erschöpft hat, zu der abschliessenden, weit ausholenden Fuge, die das Thema, nur nach der befreienden Durtonart übertragen, wieder verwendet und zu einem pompösen Schluss gelangen lässt. Möchten sich Pianisten von gesunden und guten geistigen und technischen Qualitäten des Eugen d'Albert gewidmeten Werkes warm annehmen.

Wie kaum eins, so verleugnet auch das andere oben angezeigte grössere Werk Bergers, die gmoll-Violinsonate, keineswegs seinen Komponisten. Sie ist viersätzig in klassischer Form gesetzt. Das erste Tempo scheint mir — weniger in der Melodie selbst, als in der weiten Spannung des melodischen Bogens — Brahmsisch beeinflusst, während aber auch — besonders aus den phantastischen Begleitungsfiguren des Anfangs — Schumannsche Romantik hervorlugt. Dieser Satz ist überhaupt der bedeutendste der ganzen Sonate, wenn auch der zweite langsame durch die eindringliche Innigkeit, der dritte durch (ein wenig aufdringliche) Ohrenfälligkeit und der letzte in Rondoform abgefasste durch seinen mit etwas verbrauchten Rhythmen ausgestatteten Charakter unmittelbarer eingänglich sind. Das Werk verlangt zwei Spieler von tüchtigem Können, ist aber der Technik der Geige ebenso geschickt wie der des Klaviers angepasst.

Mehr als auf instrumentalem Gebiete beschreitet Berger die Pfade der Romantik in seinen Chören und da wieder besonders, so weit ich es zu verfolgen vermag, in seinen neueren Werken dieser Art. Sie sind — auch die längeren von ihnen — immer mit grosser Sauberkeit der Stimmenführung und mit Masshaltung in den an die Sänger gestellten Ansprüchen gesetzt. Besondere Beachtung verdient seine Vertonung des Goetheschen „Totentanzes“ (mit Orchester) die sich als ein mit gesanglichen und orchestralen Effekten reichbedachtes Werk gibt; während nur „Niss Puk“, ein vierstimmiger Chor a cappella, wegen etwas konventioneller melodischer und harmonischer Anlage nicht so viel Interesse zu erwecken vermag. Hochbedeutend sind aber die oben zum Schluss angeführten Frauenchöre op. 98, von denen man nicht weiss, welchem man den Vorzug geben soll. Sie sind trotz ihres Wohllautes so apart und mit so viel Feinheiten gesetzt, dass man geneigt ist, Berger als Frauenchorkomponisten mit in die erste Reihe der neueren auf diesem Gebiet schaffenden Meister zu stellen.

Max Unger.

Altmann, Prof. Dr. Wilh., Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. Leipzig 1910, Carl Merseburger. Pr. M. 2.40.

Vorstehendes Buch des verdienstvollen Direktors der deutschen Musiksammlung zu Berlin enthält ein mit grossem Fleisse zusammengestelltes Verzeichnis sämtlicher seit 1841 in allen Kulturstaaten veröffentlichter Kammermusikkompositionen. Bei den meisten der darin genannten Werke ist eine Angabe des Verlegers beigefügt, leider nicht bei allen, was um so mehr zu bedauern ist, als es schon jetzt bei manchen der älteren Werke recht schwer hält, diesen zu ermitteln. In Anbetracht der Unmasse des Stoffes, die bewältigt werden musste, konnte es leicht geschehen, dass sich hier und dort einige kleine Versehen eingeschlichen haben. So findet sich z. B. auf Seite 24 unter den Streichquartetten von Carl Reinecke ein solches in Adur mit der Angabe 1852 als op. 29 erschienen angeführt. Carl Reinecke hat niemals ein Streichquartett in Adur geschrieben und als op. 29 hat er im Verlage von Schuberth & Co. in Leipzig ein 1850 komponiertes Heft Lieder für eine Singstimme mit Pftebegl. herausgegeben. Ausser den 5 Streichquartetten von Rossini, die Altmann „non difficiles“ bezeichnet, liegen dem Schreiber dieser Zeilen noch „Cinq grands Quatuors concertants“ (Paris, B. Schott) des Meisters vor, die aber im Gegensatz zu den obengenannten hauptsächlich für die beiden Geigen sehr schwer sind. Wenn auch, wie wir hieraus ersehen das Büchlein von solchen kleinen Ungenauigkeiten nicht frei ist, so enthält es doch dafür auch soviel des Zuverlässlichen und Interessanten, dass man ein baldiges Erscheinen seiner Fortsetzung für die Orchesterliteratur nur wünschen kann. J. L.

Sinding, Chr., Op. 103. Tonbilder für Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Nr. 1 — 5 à M. 2.—.

Bei den Kompositionen des Verfassers überwiegt bekanntlich eine gewisse leichte, elegante Art, welche diese sehr dem Gebiete der Salonmusik nähert. Was sie von dieser unterscheidet, ist einerseits eine hochentwickelte Technik im Klaviersatz, der immer neue reizvolle Mittel zu Gebote stehen, vor allem aber ein feiner Takt, wie weit man dem Geschmack des Publikums entgegengehen darf, ohne eine wesentliche Einbusse an künstlerischen Qualitäten zu erleiden. Die vorliegenden Vortragsstücke Chr. Sindings für Klavier treten technisch recht anspruchsvoll auf, leider entspricht diesen nicht immer der innere Gehalt. Besonders die Mittelteile von dem sonst sehr hübschen Nr. 2 Reigen, und Nr. 5 Stimmung muten etwas allzu oberflächlich an, ja der Schluss des letzten Stückes ist geradezu banal zu nennen, er ist fern von dem üblichen Masshalten des Komponisten. Einen besseren Eindruck hinterlässt Nr. 1 Frühlingswetter, in dem etwas von Schumannschem Schwunge lebt, nur wirken die ewig wiederkehrenden chromatischen Tonleitern alle zu monoton, worüber auch ein angemessener Vortrag nicht hinwegtäuschen dürfte. Inhaltlich am wertvollsten ist ohne Zweifel Nr. 4 Silhouette, dessen intime Reize bei mittlerer Schwierigkeit auch weniger fertigen Spielern manche Freude bereiten werden.

Sinding, Chr., Op. 94. Fatum, Klaviervariationen b moll Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 3.—.

Der ganzen Faktur nach zu urteilen ist dieses Werk hauptsächlich für den Konzertvortrag gedacht und so entfaltet der Verfasser seine ganze technische Satzkunst. Sicherlich gelang es ihm, ein äusserst dankbares, ernst angelegtes Werk zu schaffen, das seine Wirkung in der Öffentlichkeit nicht verfehlen wird. Neben etwas trivialen Variationen wie die Andantino überschriebene, finden sich Veränderungen von ausnehmender Schön-

heit in Ausdruck und Inhalt, so besonders Molto sustenuto in Gesdur, Tempo di marcia in Bdur, leider aber auch solche rein virtuoser Art, welche neben dem etwas gedehnten Schluss die Einheitlichkeit sehr vermindern.

Sibelius, J., Op. 58. 10 Klavierstücke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. à M. 1.—.

Es ist eine vorzügliche Eigenschaft nordischer Klavierkompositionen, dass sie vor allen Dingen das gesunde, natürliche Element der Melodie betonen und sich hinsichtlich von Naturstimmungen anregen lassen. Auch dem Finnländer Sibelius ist dieser sympathische Zug zu eigen, nur versteht dieser mit feinem Takt stets die Noblesse zu wahren und in den vorliegenden Stücken grösste Dankbarkeit, sorgfältigen Satz und mittlere Schwierigkeit zu vereinigen. Tritt in ihnen, so besonders in Nr. 1 Rêverie, Nr. 2 Scherzino hin und wieder eine Neigung zum zersetzenden Aperçu auf, so entstehen da wiederum durch die eigene Art des Verfassers, Rhythmus, Klangfarbe und Harmonie zu behandeln, Wirkungen reizvollster Art. Der nordische Einschlag wird ihm nie zur Manier, sondern stets ist die musikalische Entwicklung allein massgebend. Am meisten sagten uns zu Nr. 4 Der Hirt, ein entzückendes, melancholisches Stimmungsbild von zarter, poetischer Färbung, Nr. 6 Tempo di Minuetto mit seinem graziösen Rhythmus und Nr. 9 Ständchen, in dem die bleichen Mondstrahlen selbst den Klängen der Guitarre zu lauschen scheinen. Vor allem aber möchten wir auf den ganz entzückenden Dialog Nr. 6 hinweisen, der in poetischem Vortrage seiner Wirkung stets sicher sein dürfte und den Komponisten von der liebenswürdigsten Seite zeigt.

Horvath, Géza, Op. 108. Sonatine für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 1.20.

Dass leichte Spielart sich sehr wohl mit edlem, musikalischem Gehalt verbinden lässt, legten die klassisch zu nennenden Jugendkompositionen Rob. Schumanns und Carl Reineckes in überzeugender Weise dar. Das vorliegende Stück wendet sich ebenfalls an die Jugend, ohne sich jedoch die Eigenschaften jener Meister zum Vorbild zu nehmen, es zeigt recht eigentlich, wie eine derartige Komposition nicht beschaffen sein soll. Das Andantino des Mittelsatzes ist noch verhältnismässig am besten geraten, während sich die beiden Ecksätze unausgesetzt in Wendungen ergehen, welche bereits die Mitte des vorigen Jahrhunderts als abgeschmackt empfand. Die Sonatine wäre besser nicht geschrieben worden. Dr. Guido Bagier.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 18. Februar 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

Programm traf nicht rechtzeitig ein.

Letzte Nachrichten.

Berlin.

Der rühmlichst bekannte Sternsche Gesangverein hat sich nach vorausgegangener Generalversammlung plötzlich aufgelöst. Er spielte im Musikleben Berlins eine bedeutende Rolle. 1847 von Julius Stern gegründet, der ihn selbst bis 1874 leitete, stand er in den nächsten Jahren unter Stockhausen, Bruch, Rudorff, Gernsheim und erlebte eine letzte Blüte unter Oscar Fried. Nach letzterem wurde er noch kurze Zeit von Iwan Froebe geführt, der aber nur ein Konzert dirigierte.

Bernburg.

Das XVIII. Anhaltische Musikfest findet unter Leitung des Hofkapellmeisters Franz Mikorey anfangs Mai hier statt. Als Hauptwerke gelangen zur Aufführung: „Wanderers Sturmlied" von Richard Strauss, der XIII. Psalm von Liszt und die IX. Sinfonie von Beethoven.

Braunschweig.

Die Hofkapellmeisterkrisis nähert sich ihrem Ende. Frl. Röder, deren unschuldige Urheberin, durfte bis jetzt nicht auftreten, weil die erbitterte Stimmung des Publikums das Schlimmste befürchten liess; entlassen durfte man sie ebensowenig, weil sie das Recht auf ihrer Seite hatte: eine ungemütliche Lage für beide Teile. Am 11. Februar erschien sie zum erstenmal in „Susannens Geheimnis", einer ihrer besten Rollen, das Haus war ausverkauft, kein Zeichen des Missfallens wurde laut, sie feierte im Gegenteil einen grossen Sieg und musste mit den Partnern den Herrn Spies und Mesmer dreimal am Schluss an der Rampe erscheinen, um den stürmischen Dank der Hörer entgegen zu nehmen. In der nächsten Woche fallen die Würfel über Riedels Nachfolger: Krasselt-Kiel eröffnet am 17. d. M. („Samson u. Dalila") die Reihe der Gastdirigenten, drei Tage später folgt ihm Heger-Barmen („Freischütz"), Frischen-Hannover und Schilling-Ziemssen-Frankfurt a. M. scheiden jetzt aus, dafür kommen aber als hoffnungsvolle weitere Bewerber dazu Hofkapellmeister Fritz Cortolezis-München, der seine musikalische Laufbahn — er war vorher Artillerie-Offizier — am Hoftheater in Schwerin begann, unserm Herzog-Regenten also persönlich bekannt ist, und Hagel-Leipzig, den der Intendant dieser Tage besuchte, und von dessen Direktion er einen äusserst günstigen Eindruck empfangen haben soll. Hier bedauert man allgemein den Entschluss des Herrn Favre, des 2. lyrischen Tenors, seine hiesige Stellung mit der am Stadttheater zu Hamburg zu vertauschen. „Der Mikado" von Sullivan errang infolge der glänzenden Ausstattung und der vorzüglichen Leistungen von Frl. May, sowie der Herren Favre, Mesmer, Grabl, Mansfeld und Jellouschegg grossen äusseren Erfolg. Als nächste Neuheit wurde „Der Bärenhäuter" von Siegfr. Wagner erworben, Feinhals-München singt als Ehrengast den Titelhelden im „Fliegenden Holländer". E. St.

Charlottenburg.

Die Gründung der Deutschen Opernhaus-Vertriebs-Akt.-Ges. hat hier mit 1 Million Mark Aktienkapital stattgefunden. Zu den Gründern gehört auch der bestens bekannte Grosse Berliner Opern-Verein, welcher M. 175000 in Aktien zugeteilt erhielt.

Leipzig.

Das 9. Philharmonische Konzert unter Prof. Hans Winderstein und unter Mitwirkung der Kammersängerin Ellen Beck (Kopenhagen) war anlässlich des 13. Februar ein äusserst wohlgelungener Wagner-Abend. Die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", das Vorspiel zu „Parsifal", Ouvertüre und Bacchanale aus „Tannhäuser" und Siegfried-Idyll erklangen, vom Dirigenten mit dem Orchester ausgezeichnet interpretiert und dadurch die zahlreich erschienene Zuhörerschar zu hellster Begeisterung hinreissend. Eben dieses war der Fall bei den Gesängen: Erzählung der Isolde „Erfährst du meine Schmach", „Träume" aus dem Wesendonk-Gedichten und Schlußszene der Brünnhilde aus der „Götterdämmerung". Die Künstlerin, deren hervorragende Sangeskunst wir schon öfters an dieser Stelle bewundern konnten, brachte mit ihrer kraftvollen Stimme die vorgenannten Gesänge wiederum zu wirkungsvollster Wiedergabe. L. F.

London.

Hans Richter, der seit 10 Jahren die Hallé-Konzerte in Manchester und London sowie die Opernvorstellungen im Covent-Garden-Theater leitet, will diese Ämter niederlegen und sich ganz ins Privatleben nach Deutschland zurückziehen.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Als Vertreter der Kapellmeister an Saison- und Stadttheatern ist von dem Vorstande laut Beschluss der Versammlung vom 22. Dezember 1910 bis zum Ablaufe des Verbandsjahres Herr Bernhard Tittel, erster Kapellmeister am Stadttheater zu Nürnberg, gewählt worden.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 23. Februar. Inserate müssen bis spätestens Montag den 20. Februar eintreffen.

In unserer, ca. 30000 Einwohner zählenden Stadt ist die

Stadtmusikdirektorstelle

für den 1. April 1911 anderweit zu besetzen. Der Inhaber der Stelle hat die Leitung der Stadtkapelle, die Begleitung in den Kirchenmusiken und zweimal wöchentlich im Wintersemester den musikalischen Teil der Vorstellungen im Stadttheater zu übernehmen. Aus der Stadtkasse wird jährlich zunächst eine Beihilfe von 4000 M, aus der Kirchenkasse eine Vergütung von 300 M gewährt. Die Mitwirkung bei den Theatervorstellungen wird besonders bezahlt.

Bedingung ist, dass im Winterhalbjahr ein tüchtiges, wenigstens 20 Mann starkes Orchester gehalten, aber auch im Sommer für die Stellung der erforderlichen Musik Sorge getragen wird. Auf das Halten von Lehrlingen wird kein Wert gelegt. Der Abschluss eines besonderen Vertrages bleibt vorbehalten.

Geeignete, möglichst akademisch gebildete Bewerber wollen ihre Gesuche mit den nötigen Unterlagen **bis zum 28. Februar** bei dem unterzeichneten Stadtrat einreichen.

Stadtrat Reichenbach i. V., den 6. Februar 1911.

In der Königlichen Kapelle hier sind

eine **erste Hornisten-**(Kammermusiker)Stelle, je
eine Hilfsmusikerstelle bei der **I. und II. Violine,** sowie
eine **Trompeter**stelle — Hilfsmusiker — zum 1. April 1911 zu besetzen.

Bewerber wollen Gesuche bis 1. März 1911 an die General-Intendantur der Königlichen Schauspiele **Berlin** Dorotheenstr. 2 einreichen. Der Termin des Probespiels wird alsdann mitgeteilt. Reisekosten werden nicht vergütet.

General-Intendantur der Königlichen Schauspiele.

Neue Instruktive Ausgabe von Theodor Wiehmayer

Die N. I. A. von Professor Theodor Wiehmayer soll die beim Klavierunterricht zumeist gebrauchten Meisterwerke der klassischen und romantischen Periode umfassen. Die vom Herausgeber getroffenen Neuerungen (Vereinfachung der Notation, durchgeführte Phrasierungs- und Pedalbezeichnung mit neuen, in ihrer Einfachheit und Zweckmässigkeit genial erdachten Zeichen) sind dazu bestimmt, Lehrern und Schülern viel Mühe zu ersparen, den Unterricht und das Studium zu vereinfachen und das Verständnis für die Meisterwerke der Klavierliteratur wesentlich zu fördern. Ganz besondere Sorgfalt ist auf die Ausstattung verwendet worden.

Einheitspreis pro Band Mark 1.50 no.

Nr. 1. Bach, »Kleine Präludien und Fugen«.
Nr. 2. Bach, »Zwei- u. dreistimm. Inventionen«.
Nr. 3. Mendelssohn-Bartholdy, »Ausgewählte Lieder ohne Worte«.
Nr. 4a. Bach, »Wohltemperiertes Klavier I 1«.
Nr. 5. »Sonatinen und kleine Stücke für die Jugend«.
Nr. 6. Schubert, »Impromptu Op. 90, 142«.
Nr. 7a. Chopin, »Nocturnes«, Band I.
Nr. 7b. Chopin, »Nocturnes«, Band II.

In Vorbereitung: Beethoven, Sonaten a. A.

Jede bessere Musikalienhandlung oder, wo eine solche nicht vorhanden, die Verlagshandlung legen die Bände der N. I. A. den Herren Lehrern gern zur Ansicht vor.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg Gegründet 1797.

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.
Berlin-Gross-Lichterfelde



Soeben erschienen:

John Petersen

Ein Deklamationsfehler beim Lagenwechsel auf den Streichinstrumenten

in vergleichender Darstellung mit dem Gesange. **Preis 2 Mark.**



Prof. Henri Marteau schreibt: . . . Ihr Werk muss bei allen Geigern lebhaftes Interesse erwecken und anregend wirken.

Carl Simon Musikverlag, Berlin (vom 1. Oktober 1911: Steglitzerstr. 35)

Kompositionen von Dauerwert fürs Konzert und Haus

WILHELM BERGER

Op. 42. **Indroduktion und Fuge,** g moll für **Klavier** . M. 3.50
Op. 43. **Sechs Klavierstücke** (Xaver Scharwenka gewidmet)
1. **Alla Pollacca,** fis moll 1.80 | 4. **Marsch,** H dur . . . 1.80
2. **Scherzo,** d moll . . 2.80 | 5. **Fremdes Blut,** a moll . 1.—
3. **In der Dämmerstunde** 1.— | 6. **Ernster Zug,** f moll*) 1.50
Op. 43 No. 2 B. **Scherzo,** d moll f. **2 Klaviere zu 4 Händen.** Autorisierte Partitur-Ausg. (Alb. Ulrich) . 9.—
—, **Partitur** zum Studium apart 4.50
Op. 44. **Drei Gesänge für gemischten Chor** (a cappella). (Vom Chor der Kgl. Hochschule in Berlin gesungen).
1. **Ach in diesen blauen Tagen.** Part. u. St. je 15 Pf. 1.20
2. **Lenzfahrt:** „Gesang auf den Lippen". Part. u. St. je 20 Pf. 1.80
3. **Niss Puk:** „Da schlage denn doch das Wetter drein". Partitur und Stimmen je 40 Pf. 2.80
Op. 47. **Vier Lieder** für eine mittlere Stimme, mit Klavierbegleitung (deutsch-englischer Text).
1. **Der Stieglitz.** „Stichlitt, Stichlitt, komm mit" . . 1.—
2. **Volksweise.** „Was ist es mit dem Leben" . . . 1.—
3. **Liebespredigt.** „Was singt und sagt ihr mir" . . 1.—
4. **Hörst du die Nachtigall wohl klagen.** . . . . 1.—
Op. 49. **Zwei geistliche Lieder.** Ausg. A, B, C mit **Harmonium (Orgel).** (Text deutsch-englisch).*)
A. für **hohe Stimme** . . . . kompl. 1.50
No. 1. Wenn unser Herz der Liebe denkt, e moll 1.—
No. 2. Selig sind des Himmels Erben, g moll . . —.80
B. für **mittlere Stimme mit Harmonium (Orgel)***) kompl. M. 1.50
No. 1. Wenn unser Herz der Liebe denkt, d moll 1.—
No. 2. Selig sind des Himmels Erben, e moll . . —.80
C. No. 1. Wenn unser Herz, für **3 stimm. Frauenchor** Part. u. Stimmen, je 20 Pf.*) 1.60
No. 2. Selig sind, für **4 stimm. Frauenchor.** Part. u. Stimmen, je 15 Pf.*) 1.40
Op. 56. **Kleine Suite,** a moll für **Harmonium.** Präludium, Sarabande, Pastorale, Canon, Gavotte . . 2.50
Op. 61. **Variationen,** e moll über ein eigenes Thema für **2 Klaviere zu 4 Händen.** Partitur-Ausgabe 9.—
—, **Partitur** zum Studium apart 4.50
Op. 69. **Streich-Trio,** g moll, für **Violine, Bratsche u. Cello** Partitur . . . . netto 2.—
—, Dasselbe in Stimmen . . . . netto 6.—
Op. 70. **Dritte Sonate,** g moll, für **Klavier** und **Violine** . 8.—
Op. 70. **Adagio** (Zweiter Satz), D dur, für **Violine** und **Klavier***) 1.80
—, Dasselbe für **Violoncell** und **Klavier** (J. van Lier) . . 1.80
—, Dasselbe für **Violine** (Cello) **Harmonium** und **Klavier** (eingerichtet von Aug. Reinhard)*) . . . 2.50
—, Dasselbe für **Harmonium** und **Klavier** (Aug. Reinhard)*) 2.—
Sylter Lied (Sölring Soong fan Erich Johannsen), deutsch von Theod. Siebs, für **eine Stimme mit Klavier** netto —.60
Klavier-Studie über das **a moll-Prestissimo** von **Ferd. Hiller** (erweitert von Wilh. Berger) 1.20

Jede Buch- und Musikhandlung vermittelt zum Ankauf Auswahlsendung.

*) Die mit Stern bezeichneten Werke eignen sich zur Gedächtnisfeier.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 8. 23. Februar 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Ein Jubiläum der Leipziger Motette.

Von **Reinhold Bahmann.**

Einen Gedenktag in der Geschichte der weltberühmten Sonnabendmotetten des Thomanerchores zu Leipzig bringt das Jahr 1911: am 14. September vollendet sich ein Jahrhundert seit Einführung der öffentlichen Ankündigung des Motettenprogramms durch die Zeitung. Der ersten derartigen Bekanntmachung, die am 14. September 1811 im „Leipziger Tageblatt" erschien, sind solche regelmässig bis heute gefolgt. Diese scheinbar unwichtige Tatsache gewinnt Bedeutung durch den Umstand, dass keinerlei frühere Aufzeichnungen über das in den Motetten Gebotene vorhanden sind; nicht einmal die Thomasschule besitzt irgend eine ältere darauf bezügliche Notiz. Lieber freilich feierten wir den Geburtstag der Thomanermotette selbst; doch nach ihm — wie so oft bei den bedeutendsten Erscheinungen — forschen wir vergebens. Die erste Erwähnung, die sich in den 1694 veröffentlichten „Leipziger Kirchenandachten" Seite 84 findet, kennzeichnet sie mit den Worten: „Über diß werden in der Thomas-Kirchen ein paar Motetten . . . . gesungen" keineswegs als eine Schöpfung der nächsten Vergangenheit und kann höchstens beweisen, dass die Leistungen des Chores damals — während der langen Amtszeit (1677—1701) des verdienten Kantors Johann Schelle — auf einer beträchtlichen Höhe standen. Die grösste Wahrscheinlichkeit spricht wohl für den 23. April 1569, den Tag der ersten der von der Witwe des Baumeisters Kunz Crell mit einem Kapital von 500 fl. gestifteten Wochenpredigten; denn dass die Motette, deren Schwerpunkt jetzt durchaus und schon längst in ihrem musikalischen Teile ruht, aus einer gottesdienstlichen Feier herausgewachsen ist, wird niemand bezweifeln. Man kann sich durch Berechnung leicht davon überzeugen, dass das genannte Datum wirklich auf einen Sonnabend fiel. Trifft unsere Annahme zu, so war es Valentin Otto, unter dessen Kantorate, und M. Johannes Heil, unter dessen Rektorate die Motette zu St. Thomä das Licht der Welt erblickte. Schwerlich darf man auf eine im Jahre 1358 aus Anlass der damals in Leipzig wütenden Pest eingesetzte Marienmesse zurückgehen, die gewiss mit Einführung der Reformation 1539 abgeschafft worden wäre.

Fest steht, dass die den Gottesdienst am Sonntag morgen einleitenden Kirchenmusiken älter sind als das Motetteninstitut, dessen ursprünglich sekundäre Bedeutung sich sowohl aus dem auffälligen Zurücktreten der von den Thomaskantoren vor Doles und Hiller (vgl. Calvisius, Schein, Michael, Knüpfer, Schelle, Bach!) komponierten Motetten gegenüber der grossen Zahl ihrer Sonntagskantaten ergibt, als auch darin sich noch offenbart, dass dem Kantor von jeher lediglich die Leitung der Kirchenmusiken und der Proben dafür oblag, während die Motetten bis auf E. Fr. Richter (1868—79) ein Präfekt einstudierte und sie noch heute abwechselnd einer der vier Präfekten dirigiert. So würde man sich nicht wundern, falls Programmzettel mit den Texten der Gesänge eher für die Kirchenmusik als für die Motette gedruckt worden sein sollten: Bestimmtes hierüber zu ermitteln, gelang leider nicht. Tatsächlich beginnen aber die Ankündigungen der Kirchenmusik durch die Zeitung bereits etwas früher als die der Motette. Den unmittelbaren Anstoss dazu gaben zwei bemerkenswerte Uraufführungen, die der aus seinem Amte scheidende Kantor August Eberhard Müller veranstaltete; so findet sich denn im 4. Jahrgange des „Leipziger Tageblattes" — damals noch betitelt: Leipzig, ein Tageblatt für Einheimische und Auswärtige — im 111. Stücke vom Sonnabend, dem 21. April 1810, auf Seite 390 folgende Anzeige:

„Kirchenmusik. Kenner und Freunde religiöser Musik werden bey dem feyerlichen Gottesdienste einen schönen Genuss haben, indem Herr Capellmeister Müller während der drey Osterfeyertage abwechselnd in der Thomas- und Nicolaikirche eine grosse Missa von Michael Haydn, ein Te deum laudamus von Naumann, beyde in Leipzig noch nicht gehört, ingleichen die beyden so einzigen Chöre des unsterblichen Händels: Halleluja, und Würdig ist das Lamm aufführen wird. Michael Haydns Missa beginnt den Früh-Gottesdienst um ½ 8 Uhr am ersten Feyertage in der Nicolaikirche, und am zweyten in der Thomaskirche; auch ist in der Vesper nach ¼ auf 2 Uhr am ersten Feyertage in der Thomas- und am zweyten Feyertage in der Nicolaikirche, am dritten Feyertage aber nur bey dem Früh-Gottesdienst in der Thomaskirche Musik."

Auch in den folgenden Nummern des Blattes spielt das Alumnat des Thomasgymnasiums eine Rolle: das 120. Stück vom 30. April berichtet auf Seite 425 über Müllers Abgang, das 122. vom 2. Mai auf Seite 433—34 über Johann Gottfried Schichts zwei Tage zuvor erfolgte Einweisung in das Kantorat. Am Sonnabend, dem 28. April, im 118. Stück fehlt am Schlusse der kirchlichen Nachrichten, der von Anfang an bis heute allgemein üblichen

Stelle, eine Angabe betreffs der Kirchenmusik. Seit dem 5. Mai aber erscheint sie regelmässig Sonnabends — dieses eine Mal noch, im 125. Stück auf Seite 446, mit einer Art besonderer Rechtfertigung, die in Gestalt einer Empfehlung so gegeben wird:

„Die Musik früh in der Nicolaikirche: Missa vom verstorbenen Capellmeister Naumann, eine der letztern Arbeiten dieses vortrefflichen Componisten. Der Anfang um 7 1/2 Uhr."

Bereits am 12. Mai, Stück 132 Seite 478, heisst es einfach:

„Messe in D-moll von Joseph Haydn. Thomaskirche 7 1/2 Uhr."

Diese Kirchenmusik wurde am 20. Mai in St. Nicolai wiederholt, wie denn noch heute oft an zwei aufeinander folgenden Sonntagen in den beiden Hauptkirchen einunddieselbe Komposition zu Gehör kommt. Wollen wir uns einen allgemeinen Überblick über die zu Anfang des vorigen Jahrhunderts hier aufgeführten Kirchenmusiken verschaffen, so erreichen wir dies am schnellsten, indem wir die damals eben von Joh. Friedrich Rochlitz begründete, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene „Allgemeine musikalische Zeitung" nachschlagen, deren 20 die Zeit von 1798 bis 1818 umfassenden Jahrgänge in 21 allerdings sehr knappen Artikeln über die Kirchenmusik zu Leipzig handeln, uns demnach sogar noch ein wenig über das Jahr 1810 zurückführen. Vor allem finden wir da Messen und einzelne Sätze aus Messen verzeichnet; Hymnen und Psalmen stehen erheblich zurück. Von Komponistennamen begegnet weitaus am häufigsten Joseph Haydn, dessen Bruder Michael nicht selten neben ihm auftritt; ihm folgt nach der Zahl der Erwähnungen in ziemlich grossem Abstande Mozart und dann sogleich jener Naumann, den wir eben schon kennen lernten. Diesen stehen zunächst Händel, Schicht und Zumsteeg; dann kommen Righini, Hiller, Graun, Jomelli und Pergolesi, schliesslich Müller und eine lange Reihe wenig bekannter zeitgenössischer Komponisten. Einmal erscheint Beethoven (mit dem Passionsoratorium — Bd. XIV 16 vom 15. April 1812 Seite 254), einmal Homilius (mit zwei Kantaten — Bd. X 3 vom 14. Oktober 1807 Seite 41—42), einmal Bach (mit einigen Kantaten — Bd. V 15 vom 5. Januar 1803 Seite 241; vgl. auch Seite 247). Bei näherem Zusehen bemerkt man, dass die Wahl der Stücke mit bestimmt ward durch den Zwang, grössere Soli — besonders Arien für Sopran und Alt — zu meiden. Diese Beobachtung bestätigt ein Satz aus Bd. IX der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", wo es im 30. Hefte vom 22. April 1807 auf Seite 472 heisst: „Daß der Solo-Gesang, da, wo er, besonders in den Sopran- und Alt-Partieen, von jungen Leuten vorgetragen werden muss, bey denen Gefühl und Geschmack noch nicht gebildet seyn können — nicht ausgezeichnet schön ist, und daß man zufrieden seyn muss, wenn er nur mit ziemlich guten Stimmen, richtig, genau, rein und deutlich vorgetragen wird: das liegt in der Natur der Sache, und Hr. Musikd. Müller siehet auch mit vollem Rechte, eben deswegen bey der Wahl der aufzuführenden Stücke vornämlich auf gute Chöre." Der Tradition zuwider in den Kirchenmusiken fremde Solisten auftreten zu lassen, hat man sich niemals entschliessen können. Hierzu boten jedoch die sog. „wöchentlichen Konzerte auf der Thomasschule" Gelegenheit, von Hiller eingeführte und von Müller wiederaufgenommene vokal- und instrumentalmusikalische Veranstaltungen vor einem geladenen Publikum, in deren Programmen wir denn auch sogleich Bachs Namen öfter treffen (vgl. Allgemeine musikalische Zeitung Bd. IV 31 vom 28. April 1802 Seite 506—7 und Bd. V 15 vom 5. Januar 1803 Seite 246—47). Als diese eingegangen waren, mag man, um wertvolle Kompositionen nicht aus rein technischen Gründen völlig vom Repertoire streichen zu müssen, der Ausbildung der Solisten unter den Thomanern allmählich grössere Aufmerksamkeit zugewendet und mit der Zunahme der Stimmkultur häufiger einzelne haben hervortreten lassen, bis dann neuerdings auf einem Thomanerprogramm nur selten ein Solo fehlt und gerade die glänzenden Leistungen seiner Solisten — in den jüngsten Jahren ganz besonders des Soprans — in Leipzig wie in anderen Städten dem alten Ruhmeskranze des Chores immer jungen Lorbeer einflechten. Dieser innere Wandel lässt sich nicht etwa aus der Vermehrung des zur Wahl stehenden Schülermaterials erklären: denn einerseits hören wir schon zu Ende des 17. Jahrhunderts und dann namentlich wieder zu Bachs Zeiten von einem geradezu ungeheuren Zudrang zu den Alumnenstellen, der unter Doles und Hiller an Stärke kaum abgenommen haben wird; andrerseits hat sich die Zahl dieser Stellen seit 1800 bis heute nur um vier erhöht, ja seit 1810 nur um eine einzige, nämlich die 1831 gestiftete sechzigste.

Aus ähnlichen Ursachen und in ähnlichem Sinne wie die Kirchenmusiken haben sich auch die Motetten innerhalb eines Jahrhunderts nicht unwesentlich verändert. So merkwürdig es ist, dass kein einziges Zeugnis vor jenem 14. September 1811 uns mit einiger Bestimmtheit darüber Aufschluss gibt, was in den Motetten gesungen wurde, — abgesehen von dem, was sich aus der nachweislichen Benutzung der Cantiones sacrae von Melchior Vulpius (1602) und des Florilegium Portense von Erhard Bodenschatz (1603) erschliessen lässt —, so wenig ist es Zufall, dass gerade unter Johann Gottfried Schichts Kantorat das lebhafte Interesse an der Motette erwachte: Schicht bevorzugte entschieden die Motette gegenüber der Kirchenmusik; die von ihm komponierten Motetten übertreffen an Zahl und an Tiefe weitaus seine eigentlich kirchenmusikalischen Werke und haben eine Verbreitung gefunden, wie selbst die Hillers nicht. Hierfür zeugen auch die beiden Stellen, an denen die „Allgemeine musikalische Zeitung" der Motette Erwähnung tut; in Bd. XIV 44 Seite 725—26, am 28. Oktober 1812 heisst es: „Unter die schätzbarsten musikalischen Unterhaltungen für gebildetere Freunde der Tonkunst gehören jetzt . . . . . die Gesänge des Chors der Thomaner, ohne Begleitung von Instrumenten, in der wöchentlichen Sonnabends-Vesper. . . . . . Ein mehrere hundert Personen starkes Auditorium . . . dankt den geschickten, fleissigen Jünglingen durch die grösste Aufmerksamkeit. Möge dies treffliche Institut, auch in dieser Hinsicht, immer so fort blühen. . . . !" Und in Bd. XVIII 17 Seite 275, am 24. April 1816: „Der oft trefflichen Motetten und andern Chorgesänge ohne Begleitung, alter und neuer, deutscher und italienischer Meister, in deutscher oder lateinischer Sprache, die unser wackeres Thomanerchor in den Sonnabendsvespern meist vollkommen befriedigend ausführt, sey nur im Allgemeinen mit diesem Worte dankbar gedacht." Die genaue Kenntnis der Motettenprogramme verdanken wir wiederum dem „Leipziger Tageblatt". Das erste, am 14. September 1811 auf Seite 304 veröffentlichte lautet:

„Sonnabends: In der Vesper werden folgende Motetten aufgeführt:

1. Fürwahr er trug unsre Krankheit, und lud auf sich unsre Schmerzen von Joh. Heinr. Rolle (zweychörig).

2. Da es nun Abend war, rufte der Herr des Weinbergs seinem etc. von Homilius (zweychörig)“,

das folgende vom 21. September auf Seite 332:

„1. Fürchte dich nicht (zweychörig) von J. S. Bach.
2. Herzlich lieb hab ich dich — Choralmotette von Schicht“;

auch in der nächsten Motette ward ein zweichöriges Werk gesungen: Herr unser Herrscher von Doles. Selten treffen wir in diesen Programmen auf eine noch jetzt von den Thomanern vorgetragene Komposition; aus den eben genannten gehört nur die des alten Johann Sebastian zum eisernen Bestand und kehrt im Kreislaufe des Jahres regelmässig wieder — zuletzt am 21. Januar 1905, am 13. Januar 1906, am 11. Mai und am 5. Oktober 1907, am 12. September 1908 und am 26. Februar 1910. Es wäre eine interessante Aufgabe, den langen Zeitraum im einzelnen zu durchmustern, die Summe des Geleisteten festzustellen und die äussere und innere Entwicklung aufzuzeigen. Wer wie der Schreiber dieser Zeilen von jenen hundert Jahren Motette zehn miterleben durfte und das Glück hatte, während der ganzen Zeit in keiner Veranstaltung der Thomaner fehlen zu müssen, der wird gleich ihm ihre Lösung gewissermassen als Dankespflicht empfinden. So treu die Motette — im Unterschied von der inzwischen auf $^1/_2$10 Uhr verlegten Kirchenmusik — der Stunde des Sonnabends $^1/_2$2 Uhr geblieben ist, so ganz anders ist ihr Charakter geworden: aus einem Gottesdienste zur Vorbereitung auf einen solchen hat sie sich jedenfalls schon im 18. Jahrhundert umgemodelt; im 19. aber — unter Theodor Weinlig, Moritz Hauptmann, Ernst Friedrich Richter, Wilhelm Rust und unserem Meister Gustav Schreck — ist sie mehr und mehr zum geistlichen Konzert geworden — besonders, seitdem man öffentliche Hauptproben Freitag abends $^1/_4$7 Uhr abzuhalten und in das Programm Orgelvorträge aufzunehmen begann, die bald zur Regel wurden und nach und nach an Ausdehnung gewannen. Augenblicklich bildet die Motette — zusammen mit der Kirchenmusik — neben den Gewandhauskonzerten unstreitig den bedeutendsten Faktor im Leipziger Musikleben und nicht in ihm allein.

In wenigen Monaten liegt nun das statistische Material für ein volles Jahrhundert lückenlos und bequem erreichbar vor. Seine Bearbeitung dürfte nicht bloss für die Geschichte der geistlichen Musik wertvoll sein, sondern auch manchen verborgenen Schatz wieder ans Licht fördern helfen. Möchte der bevorstehende Erinnerungstag eine Aufforderung dazu sein!



Hans von Bülow.

Die Tragödie eines Zukunftsmusikers.

Psychologische Studie von **Karl Heckel.**

(Fortsetzung.)

Die folgenden Akte der Tragödie Hans von Bülow beserrscht das grosse schwere Motiv seines Liebes- und Lebensschicksals.

Im Herbst 1855 nahm Bülows Mutter, auf Liszts Wunsch, dessen beide in Paris erzogenen Töchter Blandine und Cosima zu sich ins Haus nach Berlin und widmete ihnen ihre Fürsorge. Bülow berichtet hierüber (13. Juni 1856) seiner ehemaligen Mitschülerin und treuen Freundin Frau Jessie Laussot: „Diese wunderbaren Mädchen tragen ihren Namen mit Recht — voll Talent, Geist und Leben sind sie interessante Erscheinungen, wie mir selten vorgekommen. Ein Anderer als ich würde glücklich sein, mit ihnen zu verkehren. Mich geniert ihre offenbare Superiorität und die Unmöglichkeit, ihnen genügend interessant zu erscheinen, verhindert mich die Annehmlichkeit ihres Umgangs so zu würdigen, wie ich es möchte.“ Er fügt hinzu: „Da haben sie ein Bekenntnis, dem sie Offenheit nicht aberkennen werden. Es ist nicht schmeichelhaft für einen jungen Mann, aber durch und durch wahr.“

Diese fast furchtsame Bewunderung wirkt bedeutsam, wenn wir erfahren, dass Bülow zu jener Zeit bereits verlobt war. Schon am 23. April 1856 schrieb Liszt an eine Freundin: „Les nouvelles qui me parviennent de Berlin sont bonnes. Hans vient de m'écrire une lettre pleine de cœur pour me demander définitivement Cosima en mariage. Le mariage pourra encore avoir lieu cet automne.“

Nachdem die Vermählung am 18. August 1857 in der Hedwigs-Kirche zu Berlin stattgefunden, beteuert Bülow Richard Pohl sein Glück und fährt fort: „Meine Frau ist mir so vollkommen Freundin, wie sichs fast idealer nicht vorstellen lässt.“

Die Hochzeitsreise führt das junge Paar nach kurzem Aufenthalt an der Küste des Genfer Sees nach Zürich zu Wagner. Wieder schüttet Bülow sein Herz vor Pohl aus, die herrliche Laune Wagners lasse ihn prächtige Tage erleben: „Und was mir ein Blick in die Partitur des „jungen Siegfried“ versprochen hat, ist kolossal. Was für ein Riesenmensch!“ Seit langer Zeit atmet er endlich einmal wieder frei auf und gibt seiner Freude in den Worten Ausdruck: „Wagner ist ein einziger Mensch! Ein so erstaunlicher produktiver Reichtum! Die Nibelungen, wie ich sie jetzt durch ihn kennen lerne, sind ein Werk, von dessen Erhabenheit man sich kaum einen Begriff nach den früheren Opern bilden kann, ein Werk, das, ich möchte sagen, in kommende Jahrhunderte hineinragt. Und dieser gigantische Humor!“ So an Franz Brendel. Julius Stern endlich verkündet er, einige Tage später, von seines Glückes Gipfel: „Seit vierzehn Tagen wohne ich mit meiner Frau bei Wagner, und ich wüsste wirklich nicht zu nennen, was mir solche Wohltat, solche Erquickung gewähren könnte, als das Zusammensein mit dem herrlichen einzigen Manne, den man wie einen Gott verehren muss.“ Auch Stern versichert er betreff der Nibelungen, dass nichts ähnliches geschrieben worden, überhaupt nichts — nirgends — in keiner Kunst — in keiner Sprache.

Ohne Zweifel hätte Bülow um jene Zeit auf die Frage, was er als Krönung seines Lebens und Strebens in der Zukunft betrachte, geantwortet: die musikalische Leitung des „Ring des Nibelungen“!

Als die Umstände den Meister in der Folge zwingen, dieses Werk längere Zeit unvollendet im Pulte ruhen zu lassen, tritt sowohl für Wagner als auch für Bülow zunächst „Tristan und Isolde“ an die Stelle.

Aber nicht nur den Werken, auch Wagner selbst gehört Bülows Sorge und sein Herz. Er, der sich sonst niemals ängstlich besinnt, bangt, dass ein briefliches Wort über die Schwierigkeiten des neuen Werkes bei den Theatern, auf die Wagner nun einmal der materiellen Existenzfrage wegen angewiesen sei, schaden könne und bittet nachträglich um Diskretion. Und als ihm seine Gegenwart in Paris vor der „Tannhäuser“-Aufführung für Wagner, den Menschen und den Künstler, gleichmässig unerlässlich erscheint, unternimmt er sofort die Reise und entwickelt dort eine eifrige Tätigkeit, glücklich, „dem

armen Wagner in manchem dienen zu können." In Karlsruhe erwirkt er durch seine Fürsprache beim Grossherzog von Baden, dass Wagner die (später durch Devrient hintertriebene) Aufführung von „Tristan und Isolde" zugesagt wird. Und als es, während unerträglichster Julihitze in Biebrich, gilt, die Kopie der „Meistersinger" zu vollenden, da ist es wiederum Bülow, der dieser Arbeit fünf Tage lang jeweils acht Stunden widmet, getragen von dem Bewusstsein: „Wagner zum Nachbar, da schrumpft alles Andere so miserabel ein, wird so kindisch null und nichtig." Aber dieses Andere, voran die Sorge um den eigenen Lebensunterhalt, lässt sich wohl für Augenblicke vergessen, nicht aber aus der Welt schaffen.

Seine Frau, „die herzvolle Geistesvirtuosin", wie er sie in einem Briefe an seine Mutter nennt, weiss ihm manches Unangenehme abzunehmen, da sie es so meisterlich verstehe, Schönes zu sagen. Sie bezieht eine kleine Rente, aber es widerstrebt seinem männlichen Ehrgefühl, den Hausstand durch sie allein bestritten zu sehen. Nicht, dass er darauf angewiesen, zu verdienen, erscheint ihm beklagenswert, sondern nur der Modus, in welchem er seit sechs ein halb Jahren dem Gelderwerb zur empfindlichsten Benachteiligung seiner Fortentwickelung als Künstler betreiben müsse. Irgend welche Kapellmeisterstellung würde dieser Tätigkeit gegenüber bereits eine wahre Erlösung bedeuten; denn er bedarf des persönlichen intimen Umgangs mit dem Orchester. Passiv vermag er die gleiche Anregung nur durch Wagners oder Liszts Direktion zu erfahren. Seine Lage erscheint ihm immer unerträglicher und er gesteht einem Jugendfreunde „ohne den Trost meiner lieben geist- und herzvollen Frau läge ich längst im Schafgraben." Trost kann den Schmerz über Erlittenes lindern, aber er vermag nicht die Voraussetzung des wahren Glücks: die innere Freude an sich selbst zu geben. Ein Verzweiflungsschrei entringt sich daher seiner Brust: „ich habe mich selbst, meine eigene Individualität durch stete Hingabe an so und so viel Personen verloren . . . jetzt bin ich weder mir noch andern was nütze!"

Der Garten der Ehe ist berufen, das innere Wachstum durch gegenseitige Förderung zu steigern. Der schöpferisch veranlagte Mann muss zum Werk gestalten, was in ihm lebt und ans Licht drängt. Eine Frau vom Schicksal mit der Fähigkeit gesegnet, diesem Wachstum den Boden zu bereiten wird als Freundin und Helferin ihr Glück in der Erfüllung einer solchen Aufgabe suchen. Ja sie wird es als eine Verkümmerung ihres Lebens empfinden, wenn ihr die volle Entfaltung ihrer hilfreichen Fähigkeiten versagt bleibt. Es gibt keine engeren Fesseln als jene, die unser inneres Wachstum binden. Sie wird in solchem Falle schmerzvoll resignieren oder aber die Fesseln, kraft ihrer gottgegebenen Natur, zersprengen. . .

Wie eng und klein der moralisierende Mensch, der auch gegenüber der seltenen Grösse des Schicksals und angesichts dessen Ruf nach Heroismus nur nach Recht und Schuld frägt! Wie menschlich begrenzt sein Auge, das auch dort, wo eine innere Aufgabe, getragen von einem mutigen, mächtigen Temperament die einengenden Dämme zerreisst, auf dass die Sonne sich in frei und herrlich dahinströmenden Fluten spiegle: nicht den Widerglanz der Sonne sieht, sondern nur den Bruch des Dammes. Konvention und Damm in Ehren, aber reich macht uns erst die freie Erkenntnis der Tragik des Lebens!

Wie eine verhängnisvolle Berufung des Schicksals, s e i n e s Schicksals klingt uns Bülows Wort: „Der Produzierende geht vor dem Reproduzierenden!"

Der Grösse gegenüber versagt die Analogie des Alltäglichen. Erst wenn wir uns Wagners Leben vergegenwärtigen: das unergründliche Leiden des Genies, und dazu die Möglichkeit jener Hilfe, die nur die Liebe eines Weibes zu spenden vermag: dann erst vermögen wir uns auch zu vergegenwärtigen, was hier Resignation bedeutet hätte. Wo das Ausserordentliche sich nicht seiner allerhöchsten Aufgabe weihen darf, da senkt sich der schwarze Schleier der Melancholie auf die Erde, da erstickt das Leben.

Suchen wir zu verstehen, wie Wagner, als er in einem Briefe an Frau Eliza Wille Bülows angegriffenen Zustand beklagte, hinzufügen konnte: „Dazu eine tragische Ehe; eine junge ganz unerhört seltsam begabte Frau, Liszts wunderbares Ebenbild, nur intellektuell über ihm stehend". Ein Urteil, das am besten durch Bülows eigene Worte erläutert wird: „eine Frau, die neben schärfstem Verstande richtigen Gefühlsinstinkt besitzt".

Wagner ist entschlossen, den Freunden zu helfen. „Beiden habe ich für uns alle nur ein Erlösungsmittel in Aussicht gestellt: höchstes gemeinsames Kunstschaffen und Wirken!" Diesem Vorsatz lässt er die Tat folgen. Nachdem ihm durch König Ludwig II. ermöglicht worden ist, in eine hoffnungsfreudigere Zukunft zu sehen und an die Vollendung des Nibelungenrings zu denken, erscheint ihm das wichtigste, Bülow „aus seiner wahnsinnig aufreibenden Kunstbeschäftigung zu reissen und ihm ein edleres Feld zu verschaffen".

Bülow wird auf Wagners Wunsch von dem König nach München berufen. Bald sehen wir ihn die Leitung der Proben zum „Fliegenden Holländer" übernehmen. Die Aufführung unter Wagners Leitung wirkt auf ihn nach der Gewitterschwüle der letzten Jahre wie ein wohltätiger Blitz, der einem das wahre Wesen der Musik erschliesst und entschleiert.

Hoffnungsvoll sieht er dem Beginn des Jahres 1868 entgegen, obwohl er die Feindseligkeiten, die gegen Wagner und seine Freunde in der Luft liegen, nicht verkennt. Nur der Kunst sich widmen zu dürfen, ohne mit der öffentlichen Meinung, der Presse usw. etwas zu tun zu haben, erscheint ihm als das Paradies des Künstlers. Pax und Labor!

Aber die öffentliche Meinung ist durchaus nicht gewillt, einen solch idyllischen Zustand erstehen zu lassen. Nicht aus Streitlust, sondern aus Freundschaft für Wagner, und aus dem hohen Begriff dessen, was er sich selbst schuldig sei, nimmt Bülow von neuem den Kampf nach allen Seiten auf. Seine „ungezügelte Aufrichtigkeit", sein Abscheu vor „Klatsch und spiessbürgerlichem Kinnbackengewackel", mit einem Wort seine Ritterlichkeit mögen schuld gewesen sein, dass er oft genug die Stimme der Klugheit überhörte und so konnte Pecht den Vorwurf erheben, Bülows Verhalten habe dazu beigetragen, Wagner zahllose Feinde zu machen; da selbst die ausserordentliche Klugheit und der feine Takt seiner Frau nicht immer gegen ihn habe aufkommen können. Pecht fasst sein auch von Glasenapp aufgenommenes Urteil hierüber in die Worte zusammen: „Mit ihrem scharfkantigen Gatten nur noch äusserlich verbunden und längst in Wagner den mächtigen Genius verehrend, war sie in dessen Interesse unaufhörlich tätig und versöhnte ihm viele Gegner. Schon lange, bevor sie sich ganz von Bülow trennte und Wagners Gattin ward, war sie sein Sekretär, Vertrauter und immer sein guter Genius!"

Lassen wir die Frage unerörtert, ob durch grössere Vorsicht Bülow manches einzelne Missverständnis in München

hätte vermeiden können; an der Hauptsache, jener teils instinktiven, teils bewussten Gegnerschaft, die sich aus blindem Parteihass, getragen von kirchlichen und politischen Tendenzen entwickelte, aus schwarzer Furcht und gelbem Neid mischte und aus dem immerwährenden Gegensatz zwischen Philister und Genie ihre Nahrung sog: hätte keine Vorsicht und kein Zugeständnis, wenigstens kein ehrenvolles, etwas zu ändern vermocht.

Wagner sieht in Bülow, der die Partitur des Tristan bis in die kleinsten Bruchteile auswendig kennt, sein „zweites Ich", und dieser selbst fühlt sich auf der Höhe seines künstlerischen Wirkens angelangt. Die Münchner Aufführungen mit Schnorr als Tristan werden von ihm als das wichtigste künstlerische Ereignis empfunden, die letzte vierte Aufführung bedeutet ihm eine Erfüllung „schön wie ein Dichtertraum". Es ist das herrlichste, was er gemeinsam mit dem grossen Freunde als dessen alter ego schaffen und erleben darf, ein innerer Jubel ergreift beide, trotz allem äusseren Ungemach. Aber in dieses Jauchzen der Künstlerseelen tönt wie eine Mahnung des harrenden tragischen Schicksals eine furchtbare Nachricht. Eine beide mit der Macht des Blitzes treffende Todesnachricht. Tief erschüttert treten Wagner und Bülow an das Grab des unvergleichlichen Schnorr.

Auch für diesen Schlag des Schicksals, der gerade ihn so ungeheuer schwer traf, wird Wagner von seinen Gegnern verantwortlich gemacht. Feinde ringsum! Immer enger schliesst sich ihr Kreis.

Wohl schreibt der König an Wagner, als Semper wegen der beabsichtigten Erbauung des Nibelungentheaters in München eintrifft: „die Vollendung winkt". Aber der königliche Wille vermag nicht der brausenden Flut zu gebieten. Bald gehen die schlammigen Wogen des Hasses und Neides so hoch, dass Wagner München verlassen muss.

Noch harrt Bülow dort aus. Erst als einem Braunschweiger Namensvetter, also nur versehentlich nicht ihm selbst, das Haus erstürmt und die Möbel zertrümmert werden, weicht auch er. Seine Frau war nach Triebschen vorausgeeilt, um dort Wagner, dessen Seele in dieser Zeit, da seine höchsten Hoffnungen gescheitert, seine grossen Pläne auf unabsehbare Zeit zerstört waren, der Erholung in Einsamkeit und des mitfühlenden Verständnisses mehr denn je bedurfte, ein stilles Heim zu bereiten. Nunmehr siedelt auch Bülow nach Triebschen über.

„Die unausbleibliche Entscheidung bahnte sich damit an, durch welche Cosima Liszt sich von ihrem bisherigen Gatten los zu sagen hatte, um für Zeit und Ewigkeit die einzig berufene Lebensgenossin dessen zu werden, dem sie als kongeniale Freundin, Beraterin und Gehilfin längst angehörte".

Was Wagners Biograph, der vortreffliche Glasenapp, mit diesen Worten als höchsten Segen für Wagners ferneres Leben und Schaffen preisen durfte, für Bülow bedeutete es ein Verhängnis von unausdenkbarer Bedeutung. Er war nicht nur mit der Person Wagners aufs innigste verbunden, er ist es auch mit dessen gesamtem Schaffen. Er vermag sich hiervon nicht loszureissen, hier wurzelt seine Kraft, hier wurzelt sein Leben als reproduzierender Künstler. Er gesteht der Mutter: „Mir ist schwer ums Herz — ich habe kein Talent es zu verhehlen"; er schreibt an Raff: „Du hast keine Ahnung von dem, was vorgegangen; kaum mündlich wäre ich im Stande, Dir das Gräuliche, Unheimliche, was mich betroffen, verständlich zu machen, geschweige brieflich". Aber sein Leben und Weben bleibt an das Genie des Meisters gebunden. „Was Ideales im deutschen Geiste noch steckt und Erhaltungswürdiges das lebt in Wagner".

Er wählt zunächst seinen winterlichen Aufenthalt in Basel, der sich wenigstens in äusseren Dingen günstig gestaltet, während die alsdann wieder aufgenommene Tätigkeit in München als Hofkapellmeister in ausserordentlichen Diensten neue Schwierigkeiten erfährt.

Der König teilt ihm mit, das wichtigste bleibe, dass Wagner an die Vollendung des „Siegfried" gehe; „denn in der Tat, es wäre entsetzlich, blieben die Nibelungen Fragment".

Sie sind es nicht geblieben, dank der Grossmut des Königs und der Liebesmacht, die damals in das Leben Wagners eingriff, um (nach Glasenapps Worten) „diesem Leben die rechte entscheidende Wendung zu geben, dem Umbergetriebenen, Verschlagenen Haus, Heim und alles, dessen ein Künstler bedarf, zu bereiten".

Der ersten denkwürdigen Aufführung der „Meistersinger" unter Bülows Leitung am 21. Juni 1868 wohnt Wagner zur Seite des Königs bei. Bülows telegraphische Mitteilung: „Horaz neben Augustus" wurde damals zum geflügelten Wort. Das Jahr schliesst mit einer schönen Aufführung des „Fliegenden Holländer" und Bülow notiert in seinem Kalender: „Denkwürdiger Abend. Guter Jahresschluss. Doch sehr melancholisch". Die Tätigkeit in München ist ihm Beruf, ist ihm Leben; aber er muss sie dennoch aufgeben, muss seine Entlassung einreichen, um seiner selbst willen. In drei Worte fasst er diese düstere Notwendigkeit: „Periculum in mora".

Fort, fort! Es gilt seine seelische Gesundheit zu retten, seine künftige menschliche und künstlerische Existenz! Er wünscht für Freund und Feind in Verschollenheit zu geraten, irgendwo eine obskure Junggesellen-Existenz beginnend, die nötigsten Lebensbedürfnisse durch Klavierunterricht erwerbend, im übrigen Herr seiner eigenen Gedanken, nicht mehr Sklave fremder Wünsche.

„Meine Frau hat sich von mir getrennt, und mit den Kindern dauernd in der Schweiz niedergelassen", schreibt er an Hans von Bronsart, als er ihm mitteilt, dass er München definitiv verlasse, einer moralischen, inneren Notwendigkeit folgend.

Wie schwer ihm dieser Schritt wurde, der den Faden zerriss mit seinem ganzen vergangenen Leben, zeigt uns in schwermütigen Worten seine Bitte an einen Freund anlässlich der bevorstehenden Aufführung des „Rheingold": „Bitte geniessen Sie doch ein wenig mit für mich das mir versagte Glück, der Aufführung des Rheingolds beizuwohnen! Versetzen Sie sich ein wenig in die elende Haut Ihres Freundes, der jenes Werk mit entstehen sah und nun verzichten muss, seine glanzvolle Erscheinung zu bewundern. Ironischer konnte das Schicksal nicht mit mir spielen, als mich zwingen, München in demjenigen Augenblicke zu verlassen, den zu geniessen ich fähig gewesen sein würde, eine Reise um die Welt zu machen!" — —

Unsere Bühnen kennen meist nur Liebestragödien. Was uns hier begegnet, ist der Zusammenbruch des Glückes einer Lebensaufgabe durch die Tragik des Schicksals, das mit einem Male nicht das Ziel selbst verschüttete, wohl aber einen Abgrund auf dem Wege zu ihm erschloss.

(Schluss folgt.)



Hans Gregor und die Zukunft des Berliner Opernlebens.

Eine Aschermittwochsbetrachtung von Dr. **Arthur Neisser.**

Von den zahllosen Berliner Opernprojekten, die ununterbrochen in den Musikbörsianerkreisen der Reichshauptstadt kursieren, und die doch niemals oder doch nur ganz selten realisiert werden, hat in dieser Zeitschrift Dr. Max Burkhardt interessante Einzelheiten erzählt; unterdessen haben sich diese Projekte eher noch vervielfacht. Zwar: der mit so grossem Reklamepomp ins Leben gerufene Grosse Berliner Opern-Verein hat seine Wirksamkeit vorerst eingestellt (es heisst, er geht in dem Charlottenburger „Deutschen Opernhause" auf), andererseits ist aus der „Grossen Oper" am Kurfürstendamm glücklicherweise der „Grosse Snober-Verein" geworden, der nun an die Stelle des Kunstinstitutes etwas Materielleres, ein „Grand Hotel Kurfürstendamm" oder so etwas ähnliches errichten wird: so rächt sich alle Schuld, alle Schulden auf Erden — nur die Opernprojektmacher schmieden (bitte, Herr Direktor Schmieden, das soll nicht etwa eine zarte Anspielung auf Ihr entschlummertes Operettenprojekt sein!) unentwegt weiter, Pläne über Pläne! . . . Inzwischen ist Herr Gregor so schnell als nur irgend möglich der grauen, ewig mürrischen Berliner Regenatmosphäre enteilt und an die Gestade der Donau gezogen, wo man seiner schon mit der fiebrischen Unruhe der echten Theater- und Musikstadt harrt, — — denn das ists ja, was Wien im Unterschied von Berlin charakterisiert: dieses undefinierbare künstlerische, besser vielleicht nennt man es kulissenhaft-sprühende Fluidum, das sich besonders in dem warmen Herzensanteil der ganzen Bevölkerung an den Operndingen ausspricht. . Den von „draussen" kommenden „Reichsdeutschen" vertrauen die Wiener immer bereitwilliger die Geschicke ihrer Theater an; Rainer Simons, der Wiener Volksopernleiter, hat sich durchaus populär zu machen gewusst, und auch einem Hans Gregor wird es nicht schwer fallen, sich in die Gunst der Wiener zu setzen, was ihm ja bei den Berlinern nur dem Namen nach gelungen ist. Es muss einmal in einer Fachzeitschrift gründlichst festgenagelt werden, wie unsagbar undankbar sich die Berliner, die so gern das Wort von der „Kunstzentrale", von der „in Kunstdingen vorbildlichen Reichshauptstadt" im Munde führen, einem Mann von dem echten Idealismus eines Gregor gegenüber gezeigt haben. Ein für alle Mal steht es nun fest, dass Berlin nicht das Zeug zu einer wahrhaft künstlerisch und ideell geleiteten ständigen zweiten Opernbühne hat, wie dies auch schon einmal ein kürzlich verstorbener alter Theaterpraktikus, — Morwitz war es, — gesprächsweise geäussert hat. Es wird gewiss die Leser dieses Blattes interessieren, aus einer, von der Direktionskanzlei der „Komischen Oper" in liebenswürdiger Weise eigens für den Verfasser dieses Aufsatzes angefertigten Opernstatistik die reiche Fülle von fruchtverheissender Arbeit zu ersehen, die an der Komischen Oper unter der verhältnismässig kurzen Ära Gregors geleistet worden ist. Als Neuheiten erschienen folgende Werke: Adams „Toreador", d'Alberts „Tiefland", Berlioz' „Fausts Verdammung", Charpentiers „Louise", Debussys „Pelleas und Melisande", Goetzls „Zierpuppen", Jaques-Dalcrozes „Onkel Dazumal", Alfred Kaisers „Schwarze Nina", Lehárs „Zigeunerliebe", Leoncavallos „Bohême" und „Zaza", Franz Neumanns „Liebelei", M. v. Oberleithners „Abbé Mourret", Puccinis „Tosca", E. Pizzis „Rosalba", Samara-Spiros „Fräulein von Belle-Isle", Oskar Straus' „Tal der Liebe", Carl Weis' „Polnischer Jude", ausserdem neueinstudiert: Hugo Wolfs „Corregidor" (übrigens ist der Begriff „Neuheit" hier cum grano salis zu verstehen); in der obigen Liste sind die Werke verzeichnet, die man bei den Leuten vom Bau eben als „Neuheit" zu bezeichnen pflegt, weil sie auf dem allgemeinen Opernspielplan nur noch selten auftauchen. Daneben gelangten folgende Werke zur Uraufführung an der Gregorschen Bühne: Franco Alfanos „Auferstehung", J. Brandts-Bujs' „Veilchenfest", Fr. Delius' „Romeo und Julia auf dem Dorfe", Ch. Gounods „Arzt wider Willen" (deutsche Uraufführung), Ed. Künneckes „Robinsons Ende", Karl Weis' „Zwillinge" und Wendlands „Vergessenes Ich". Nehmen wir dazu noch jene Werke, die, wie etwa Bizets „Carmen", wie Délibes' „Lakmé", wie Chabriers „Lazuli" oder Massenets „Werther" zu ständigen Repertoireopern wurden, so haben wir noch immer nur die wichtigsten Werke aus der langen Reihe der an der Komischen Oper unter Gregor dargestellten Opern aufgezählt. Nicht ohne lehrreiche Bedeutung wird auch die Aufführungshäufigkeit der einzelnen Werke sein: So haben „Hoffmanns Erzählungen" nicht weniger als 600, d'Alberts „Tiefland" 300 Aufführungen erlebt. Auf 120 Aufführungen brachte es die blutrünstige „Tosca" Puccinis, während dessen „Bohême" bis zum Ende der Saison nach Ansicht der Direktion wohl 75 Aufführungen (übrigens verhältnismässig wenig!) erreicht haben dürfte. Leoncavallos „Bohême" brachte es nur auf 40 Aufführungen, während die „Verkaufte Braut", „Zigeunerliebe", „Die Fledermaus" und — wie seltsam! — auch „Carmen" nur achtzigmal auf dem Spielplan erschienen sind. Auf dreissig Aufführungen belief sich die Aufführungszahl der liebenswürdigen Gounodschen Oper „Der Arzt wider Willen". . .

Man hat Gregor den, nach Einsicht in diese Tabelle nur zu naheliegenden Vorwurf gemacht, er bevorzuge das Ausland zu sehr, ja man munkelte allerlei von sehr triftigen geschäftlichen Gründen, die ihn zu dieser Ausländerei sogar gezwungen haben sollen. Ich glaube, man hat sich hier doch ein wenig in die in Deutschland nur zu leicht um sich greifende Teutomanie festgerannt, indem man übersah, dass eben in Deutschland zur Zeit nur ganz wenige Vertreter der heiteren Opernmuse leben; immerhin finden sich ja doch auch etliche Kardinalwerke deutscher Herkunft in der Liste, und gerade Lortzings „Wildschütz" ward bei seiner Neueinstudierung recht kühl aufgenommen, wie ja die Deutschen bekanntlich im allgemeinen einer abgöttischen Liebe fürs Ausländische huldigen sollen. Nein, dieser Vorwurf wird von Herrn Gregor recht wirkungslos abprallen: die Komische Oper stammt nun einmal aus romanischen Landen, und man könnte höchstes hier und da etwas mehr italienische ältere komische Opern gewünscht haben; — — ich sagte soeben „man" und fühle dabei so recht deutlich, dass sich dieses „man" doch vor allen Dingen auf uns Fachleute bezieht, die wir mit dem mehr oder weniger reich ausgestatteten Rüstzeug von Kenntnissen versehen mit unseren Anforderungen an einen modernen Opernspielplan heranzutreten pflegen; kann und darf aber ein Opernleiter mit modernen Tendenzen wie Herr Gregor immer n u r auf diese Forderungen der Fachkritik eingehn? Nein und abermals nein! Ein Opernhaus ist und bleibt nun einmal ein Institut für das grosse Publikum und wird es so lange bleiben müssen, so lange wir nicht auf musikalisch-dramatischem Gebiet dahin gelangt sind, eine reinliche Trennung zwischen Publikums-Opernhäusern und Literarischen Opern-Kammerspielhäusern zu ermöglichen. Alle Operngründungen haben bisher einseitig den Standpunkt vertreten: wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen! Auf Wagnisse hat sich vielleicht in deutschen Landen überhaupt zuerst der „Nichtmusiker"

und doch so opernbegabte Hans Gregor eingelassen; er hat durch sein selbstloses Wirken allen denen, die von einem literarisch ernst zu nehmenden Opernhause ein zielbewusstes Repertoire verlangen, gezeigt, wie es gemacht werden könnte resp. gemacht werden müsste, wenn sich das moderne Opernpublikum ebenso zur „Literatur" erziehen liesse, wie das Schauspielpublikum! Ich fürchte, es wird in Berlin (und vielleicht auch in anderen deutschen Kunststädten) in absehbarer Zeit zu einem solchen Muster-Opernhause nicht kommen, weil in der lieben Reichs- und Vergnügungshauptstadt das Amüsement und nicht das Interesse an ernst zu nehmenden Novitäten ausschlaggebend ist, man sieht es ja: Herrn Gregors Nachfolger, Herr Gura wird die Sensations-Prinzipien seiner an sich theatertechnisch gewiss durchaus ernst und zielbewusst geleiteten Sommeroper auch auf das Turmbauhaus an der Weidendammer Brücke übertragen; man beginnt schon im Geiste sich um die teuersten Plätze für das Gastspiel „der" Destinn etc. zu raufen; dann aber wird die kassenrekordschlagende Operette, die ja längst in dem Friedrichstrassenmilieu heimisch ist und sich mit geschäftsroutinierter Koketterie um die Gunst des „Komischen Opern"-Publikums bewirbt, — — dann wird die üppig wienerisch-pseudofranzösisch kostümierte und geschminkte Modeherrscherin Operette mit Siegerlächeln in die „Komische Oper" einziehen, die Opern-Novitäten der Lebenden aber werden dann fast ausschliesslich der fleissigen Volksoper des Herrn Dr. Alfieri überlassen bleiben, diesem Institute, dem meiner Ansicht nach mit grossem Unrecht von einer gewissen kritischen Partei grosse Schwierigkeiten bereitet werden; so weit es bei volkstümlichen Preisen und mit einem teilweise aus Anfängern und billigeren Kräften sich zusammensetzen müssenden Ensemble möglich ist, wird an der Volksoper durchaus Genügendes geleistet, zumal einige „erstklassige" Solisten und vor allem etliche hervorragend pädagogisch veranlagte Dirigenten stets die Aufführung zu führen und zu beseelen wissen. Zuletzt liegt es einem ja leider ob, in diesem Zusammenhang auch von der königlich preussischen Oper am „Kaiser-Franz-Josefs-Platz" (wie ja der Opernplatz ganz neuerdings umgetauft ward), zu sprechen; hier ist ja alles „Vergangenheit", alles Tradition, Konvention, Protektion, Ambition und Konnexion; die Tradition zwingt nun einmal zu hoffähigen „Grossen" Opern, und ich bin überzeugt, wenn erst einmal das von den „Wagneriten" stürmisch herbeigesehnte Jubeljahr 1813 ins Land gezogen ist, dann wird sich auch die Kgl. Oper wohl oder übel entschliessen müssen, billige Wagner-Vorstellungen zu geben, und ich fürchte, man spekuliert in den Opern-Gründerkreisen, — auch das „Deutsche Opernhaus" (oh, dieser Titel, wie stolz er klingt!) nicht ausgeschlossen! — ein wenig zu arglos mit der Sehnsucht des „deutschen Volkes" nach billigen Wagner-Vorstellungen, man rechnet zu wenig mit der sprichwörtlich konservativen Gesinnung des Berliners und überhaupt des deutschen Kunstfreundes, der sich lieber seinen Wagner ein, zwei Male im Jahre „erstklassig" aufgeführt anhört und sich dazu monatelang das Geld spart, als dass er mit einer Durchschnittsaufführung zufrieden wäie in einem neuen, ihm ungewohnten, kalten Milieu, womit ich natürlich nicht etwa jeder Neugründung auf dem Operngebiete, wenn sie gut geleitet wird, die Existenzberechtigung absprechen möchte, jedoch muss es der Leiter der Bühne dann auch wirklich verstehen, allen Interessentenkreisen entgegen zu kommen! — und diese Aufgabe ist doch recht, recht kompliziert!! . . . .

Rundschau.

Oper.

Leipzig.

„Königskinder."

Märchenoper in 3 Aufzügen. Musik von E. Humperdinck. Text von Ernst Rosmer.

Erstaufführung des Stadttheaters am 14. Februar 1911.

Gelegentlich der Aufführung an der Kgl. Oper zu Berlin ist eine eingehende Besprechung des Werkes in diesen Blättern erschienen. Es darf demnach inhaltlich auf jene hingewiesen werden. Dem Werke wurde in Leipzig der gleiche herzliche Beifall gespendet. Wir können uns ihm nicht anschliessen, da diese Oper vom dramatischen Standpunkt aus durchaus verunglückt erscheint. Wir verspürten wohl epische Breiten, wir entzückten uns an lyrischen Stellen, doch begeistert, hingerissen durch typische Prägung wurden wir nirgends; wir suchten das Drama und fanden nur Dramatisiertes. Begegnet man diesem bei einem Neuling, so würde man die Ursache dafür in seinem Nichtkönnen sehen, passiert es einem erfahrenen, anerkannten Künstler, so erheben sich grundlegende Zweifel an der Möglichkeit des dramatischen Stiles in nachwagnerischer Form. Hier liegt der Fall wohl so, dass der Hauptfehler vom Komponisten selbst begangen wurde: er verkannte das Textbuch und die Richtung seiner Kräfte. Angesichts der geradezu idealen, musterhaften Partitur, der Fülle von echt musikalischen Einfällen kann dieser Missgriff nicht genug bedauert werden. Sein Können ist so gross, dass es selbst diesem viel zu unklaren, unplastischen und bühnenunkundigen Stoffe einige Wärme einzuflössen vermocht, wie wirkte dieses erst auf rein musikalischem Gebiete! Dass sich doch Empfindung und Urteil immer zum Schaden der ersteren bekriegen müssen! Nach unserer Ansicht werden alle diese Erzeugnisse verschwinden, wie sie gekommen sind, selbst die ganz reizenden Kinderlieder, die Weisen des Spielmanns und die überaus frisch empfundenen Vorspiele werden hieran nichts ändern. Die Gattung Oper ist eine eigene Mischung, welche sich nicht mit Wenn und Aber, sondern nur mit nackten Tatsachen befriedigen lässt.

Neben der Anwesenheit des Komponisten wurde der äussere Erfolg durch eine ganz vortreffliche Aufführung gewährleistet. Es muss hier abweichend von der üblichen Reihenfolge die Leistung des Orchesters unter Leitung Kapellmeisters Pollak hervorgehoben werden. Es ist wohl das höchste Lob, die Interpretation einer derartig filigran gearbeiteten Partitur dynamisch und rhythmisch erschöpfend zu nennen. Ihr standen tausend Klangfarben zu Gebote, welche immer von neuem das Interesse belebten. Eine wichtige Helferin fand sie in der Regie Dr. Loewenfelds. Nur wer in die Mysterien seiner Kunst eingeweiht ist, weiss die Bedeutung dieses Könners allerersten Ranges zu beurteilen, welche sich auch hier wieder in frappierender Art kundgab. Königssohn und Gänsemagd verkörperten Herr Schroth und Frl. Marx in überaus anziehender Weise, ihre liebliche, anmutige Darstellung fesselte vor allem neben der ganz prächtigen Figur des Spielmanns (H. Kase). Die Vertreter des Philisterlandes standen diesen Wissenden nichts nach, die Herren Kunze, Schönleber, Dlabal, Staudenmeyer, die Damen Stadtegger und Schläger entwarfen ein überraschend einheitliches Bild. Die Kinderchöre appellierten leider an die Teilnahme der unkünstlerisch empfindenden Hörer. Sensationen bereiten in einem ernsten Rahmen meist die grössten Schwierigkeiten, ein auffallendes Zeichen, dass selbst dieser meint, sich ihrer bedienen zu müssen, um Effekt zu machen.

Dr. Guido Bagier.

Konzerte.

Berlin.

Das Programm des achten Philharmonischen Konzerts (Philharmonie — 13. Febr.) brachte als erste Nummer Richard Wagners Jugend-Sinfonie in Cdur. Sie stammt aus dem Jahre 1832, Wagner war 19 Jahre alt, als er sie schrieb.

Von der Selbständigkeit und Kraft seiner späteren Werke ist noch wenig zu verspüren. In den Allegrosätzen erscheint der jugendliche Meister stark beeinflusst durch Beethoven und Mozart, hingegen zeigt der langsame Satz, ein stimmungsreiches Andante ma non troppo — zweifellos der wertvollste Abschnitt des Werkes — vielfach Wagnersches Gepräge, eigene Ideen namentlich in der Harmonisation und Orchestrierung. Erstaunlich ist übrigens, mit welcher Sicherheit der junge Tondichter bereits alles Formale und die angewandten Ausdrucksmittel beherrscht. Von unseren Philharmonikern unter Herrn Prof. Nikischs temperamentvoller Leitung frisch und lebendig gespielt, fand das Werk beim Publikum lebhaften Beifall. Der zweite Teil des Konzertes war mit Werken von Franz Liszt ausgefüllt. Es gab zunächst die beiden Petrarca-Sonette No. 122 und 103 (instrumentiert von O. Wittenbecher und F. Busoni), die Felix Senius in vollendeter Form, tonschön und mit warmer Empfindung vortrug, dann das Esdur-Klavierkonzert mit Paul Goldschmidt als ausgezeichneten Interpreten der Soloparts und zum Schluss des Meisters populärste sinfonische Dichtung „Les Préludes“ in schwungvoller, klangschöner Wiedergabe.

Das Streichquartett der Herren Willy Hess, Gustav Exner, Adolf Müller und Hugo Dechert veranstaltete seinen vierten Kammermusik-Abend in der Singakademie mit den Quartetten in Ddur (op. 50 No. 6) von Haydn und cismoll (op. 10 No. 2) von Hermann Suter und dem Streichsextett Gdur (op. 36) von Brahms, an dessen Ausführung sich die Herren Harry Weisbach (Viola) und Bruno Steinke (Cello) beteiligten. Herm. Suters in einem Satz geschriebenes, zweiteiliges Quartett war hier bisher nicht gespielt worden. Es ist gerade nicht als eine bedeutsame, wohl aber als eine interessante Arbeit anzusprechen. Die Themen verlieren sich zumeist ins Phrasenhafte und die Satzart verstösst gar oft gegen die natürlichen Erfordernisse des Kammerstils; aber es steckt doch mehr als Gewöhnliches darin: Stimmung und die Kühnheit, Besonderes zu wollen. Bei öfterem Hören wird man gewiss auch den Zusammenhang verstehen, der sich mehr aus poetischen Vorstellungen als aus dem Organismus der Form ergibt. Den besten Eindruck erweckte der wohlklingende zweite Teil „Molto moderato con grazia“ (Tema con variazioni). Gespielt wurde das Werk vortrefflich; beim Publikum fand es freundliche Aufnahme.

Im gleichen Saale konzertierte tags darauf der ausgezeichnete Geigenkünstler Carl Flesch. Mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters spielte er die Violinkonzerte in Adur No. 5 von Mozart und Ddur von Brahms, dazwischen die dmoll-Partita (für Violine allein) von Bach. Über die künstlerischen Eigenschaften des ausgezeichneten Geigers lässt sich nichts Neues mehr sagen. Flesch ist ein Meister seines Instrumentes; er erfreute wie stets durch seine grosse, fein ausgefeilte Technik, die keine Schwierigkeiten zu kennen scheint, und durch edle musikalische Auffassung. Der Künstler wurde sehr gefeiert.

Die Frankfurter Sopranistin Anna Kaempfert, als Oratoriensängerin hier wohlbekannt und geschätzt, veranstaltete am 11. Febr. im Bechsteinsaal einen gutbesuchten Liederabend mit Kompositionen von Liszt, C. Franck, H. Wolf, Alex. Friedrich v. Hessen, Reger, Rob. Wiemann, Schillings u. a. im Programm. Die Sängerin entledigte sich der schwierigen, oft recht undankbaren Aufgabe mit grosser Hingabe und mit Geschick. In den lyrischen Gesängen namentlich trat die ruhige und natürliche Gesangsart, die frei von technischen Mängeln ist, sowie ein warm empfundener Vortrag hervor. Vornehme künstlerische Unterstützung fand Frau Kaempfert durch Herrn Hermann Zilcher am Flügel.

Im Beethovensaal brachte sich Herr Hermann Weissenborn mit einem Liederabend in Erinnerung. Die wohllautende, biegsame Baritonstimme des Künstlers hat sich gut entwickelt; der Klangcharakter ist namentlich in den höheren Lagen und im piano sehr sympathisch. Im Vortrag erfreuten die Frische und Natürlichkeit, die Wärme und der Adel der Empfindung. Für die Bekanntschaft mit den stimmungsvollen Schilfliedern (n. Lenau) von K. Hösel und den ernsten, edlen Gesängen (Einsamkeit, Feuerbestattung) von Rob. Kahn sei dem Sänger besonderer Dank gespendet. Herr Clemens Schmalstich begleitete ausgezeichnet.

Im Klindworth-Scharwenkasaal stellte sich am 14. Febr. die Sängerin Aina Mannerheim in einem eigenen Liederabend vor, zu spät, um noch einen vollen Erfolg zu erzielen. Sie hatte Lieder und Gesänge in französischer, deutscher und finnländischer Sprache auf dem Programm, die sie mit Intelligenz und Geschmack sang, aber mit bereits etwas angegriffener Stimme. Als ihr Organ noch intakt war, mag es wohl genussreich gewesen sein, die Künstlerin zu hören.

Der Baritonist Johannes Doebber zeigte in seinem Liederabend tags darauf in der Singakademie in Gesängen von Schubert, Loewe, Cornelius, v. Eyken, Juon, Fleck, Lerrmann, Ertel, Kaun u. a. viel achtbares Können und unzweifelhaft gute Intentionen. Die Stimme gravitiert mehr nach der Tiefe, klingt in der Höhe etwas mühsam, offenbart aber in mancher Hinsicht, namentlich im mezza voce, eine gute Schulung. Ganz besonders gefällt mir an dem Sänger die sorgfältig ausgefeilte Textbehandlung. Unter den Liedern waren einige interessante Stücke, besonders Lerrmanns stimmungsvolles Lied „Wegewart“ und „Trinklied der Landsknechte“ (v. Klemperer) von Ertel. Am Klavier waltete Mary Wurm mit Geschick und Verständnis ihres Amtes.

Mit einem eigenen Klavierabend führte sich am folgenden Abend im Bechsteinsaal der Pianist Conrad Hanuss recht vorteilhaft ein. Man erfreute sich an dem kernigen, klangvollen Anschlag, an der präzisen Rhythmik, der sauberen Technik und hauptsächlich an dem klaren, verständigen, von Übertreibungen sich frei haltendem Spiel. Beethovens Sonaten cmoll op. 13 und Asdur op. 110, Cdur-Rondo op. 51 und „Eroica“-Variationen op. 35 bildeten den Inhalt seines Programms. Adolf Schultze.

Elsa Riess vom Hamburger Stadttheater veranstaltete am 9. Februar im Klindworth-Scharwenka-Saal einen Lieder-Abend. Sie gab sich auf dem Konzertpodium sehr natürlich und ungezwungen. Ihr dunkeltimbriertes Organ ist umfangreich und von grossem Volumen. Da es gut geschult ist, spricht es in allen Lagen leicht und sicher an. Der Vortrag der Künstlerin ist fesselnd, namentlich in Gesängen getragenen und pathetischen Charakter. So gelang ihr Beethovens „In questa tomba“ ergreifend. Ausser Liedern von Schubert, Brahms und Arien von Gluck, sang sie ein erfolgreicheres „Der Arbeitsmann“ von Gustav Brecher, einen zahmen Debussy („Romance“) und Lieder von Grieg. Am Klavier wurde sie von C. V. Bos meisterhaft unterstützt.

Der Königliche Musikdirektor Arnold Schattschneider aus Bromberg gab am 11. Februar in der Singakademie ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester. Er begann mit Bachs Ddur-Suite, die eine befriedigende Interpretation erfuhr. Darauf erklang zum ersten Male die III. Sinfonie für grosses Orchester op. 50 von Ernst Rudorff. Rudorff fusst als gediegener Akademiker auf den Schultern der Klassiker. Beethoven, Schumann, Brahms haben Pate gestanden bei seinem Werk und haben ihm leider die Selbständigkeit genommen. Das Hauptthema des ersten Satzes ist glücklich erfunden. Es ist rhythmisch eigenartig und erweckt — man erwartet doch eine interessante Verarbeitung — Hoffnungen, die aber, da es namentlich an einem Gegensatz fehlt, nicht erfüllt werden. Die Durchführung ist schwächlich. Und so erlahmt unser Interesse. Das Adagio irritiert durch die Bezeichnung „in modo di marcia funebre“; ich habe vergebens zwischen der „Andante-Musik“ und diesem Titel eine Beziehung gesucht. Es folgen noch zwei Sätze um die Form zu schliessen. An Rudorff sind die Jahrzehnte moderner Musikentwicklung spurlos vorübergegangen; seine Musik ist immer edel und vornehm, frei von allen Extravaganzen, aber — unpersönlich. Was nun folgte, eine Sérénade op. 30 von Max Marschalk, war das gerade Gegenteil. Eine Folge von Tanzrhythmen, melodiös, mit feinster Delikatesse harmonisiert und instrumentiert, treten diese, der Bühnenmusik zu Hauptmanns „Und Pippa tanzt“ entnommenen Stücke ganz anspruchlos auf. Wollen nichts sein und sind doch viel mehr, als eine schwache Sinfonie. Die „Sérénade“ wird in populären Sinfonie-Konzerten stets vollen Erfolg haben. Zum Schluss hatte Herr Schattschneider, dessen Dirigierweise übrigens an einem Übermass von Bewegungen leidet (was hier gar keinen Effekt macht) „Tod und Verklärung“ von R. Strauss aufs Programm gesetzt.

Eine willkommene Abwechslung und Erholung in dem Einerlei der Klavier- und Lieder-Abende war das erste Orgel-Konzert von Karl Hoyer am 13. Februar im Blüthner-Saal. Der sehr junge Künstler hat eine grosse Technik und einen feinen Sinn für die Registrierkunst. Sein Programm enthielt nur zwei grössere Werke, die „Phantasie“ für Orgel über den Choral: „Hallelujah! Gott zu loben, bleib meine Seelenfreud“ von Reger, in der Herr Hoyer eine bewundernswerte Pedaltechnik entwickelte, und die „Sinfonie“ Nr. VIII für Orgel op. 42 von Ch. M. Widor. Die fünf Sätze dieser Komposition bieten dem Interpreten Gelegenheit, sein technisches und musikalisches Können von den verschiedensten Seiten zu zeigen; sie erlebte eine Wiedergabe, an der nichts zu wünschen übrig blieb.

Elsa von Grave (Klavier) und Louis Persinger (Violine)

konzertierten zusammen am 14. Februar in der Singakademie. Die Leistungen des Geigers sind erst vor kurzem hier besprochen worden; das Lob, das ihm gezollt wurde, kann nur wiederholt werden. Die Pianistin ist eine tüchtige Kammermusikspielerin. Die Violin-Sonaten von Brahms op. 108 und R. Strauss op. 18 boten ihr Gelegenheit, das zu zeigen. Weniger konnten ihre solistischen Vorträge befriedigen. Gewiss, sie besitzt Empfinden; aber ihrer Technik fehlt das Beschwingte, Leichte.

Recht ungleiche Leistungen boten Maria Scholle (Alt) und Jeanne Willekens (Sopran) am 16. Februar im Klindworth-Scharwenka-Saal. Die Altistin besitzt ein angenehmes Organ, das sie geschickt zu behandeln versteht. Sie trug Lieder von Wolf und H. v. Eyken mit Verständnis vor. Ihre Partnerin jedoch ist nicht reif fürs Konzertpodium. Mit einer so verbildeten Stimme und mit so dilettantischem Können darf man die Kritik nicht herausfordern. Walter Dahms.

Marteaus Riesenprogramm neigt sich seinem Ende zu. In der Bewältigung der enormen Aufgabe schuf er Meisterleistungen, die zu unvergesslichen Eindrücken wurden. Sein Programm bestand diesmal (am 5. Abend, 14. Februar) in den Konzerten amoll von Bach, Ddur von Gernsheim und emoll von Mendelssohn, von denen mir besonders das letzte gefallen hat, das ich selten so schwungvoll und dabei doch so wenig aufdringlich virtuos habe vortragen hören.

Eigentümlich berührt mich an dem Spiel von Eugen von Kerpely (Konzert am 10. Febr. im Klindworth-Scharwenka-Saal unter Mitwirkung von Dr. Jenö Kerntler) die seltsam steife und starre Art, wie er Passagen spielt. Es ist merkwürdig, wie sein Spiel, das in lyrischen Stellen von einer gewissen zarten Innigkeit erfüllt ist, streckenweise dann wieder völlig leblos und erstarrt erscheint. Seine Technik ist vorläufig noch nicht besonders zuverlässig. Abgesehen von den missglückten Flageolets macht sie einen etwas schwerfälligen und unsichern Eindruck. Dr. Jenö Kerntler, der in dem Konzert auch als Solist mitwirkte, ist ein ausgezeichneter Klavierspieler, der über einen reizvollen Anschlag und feines musikalisches Empfinden verfügt. Er spielte so vorzüglich, dass seine Kunst die des Konzertgebers etwas in den Schatten stellte.

Soll man Mitleid haben, oder soll man sich ärgern? Es ist ein klägliches Schauspiel, eine unreife junge Dame das Brahmskonzert vergewaltigen zu sehen. Wer ist der Lehrer dieser unglücklichen Debütantin? Weshalb hat er seinen Einfluss nicht geltend gemacht, um die anspruchsvolle Zusammenstellung des Programms, das die schärfste Abweisung der Kritik herausfordern muss, zu verhindern? Vielleicht hätte Fräulein Aimée Carvel, die möglicherweise Talent besitzt, einen besseren Erfolg gehabt, wenn sie Konzerte von Bach oder Mozart gewählt hätte. Abgesehen von der enormen Verschleppung des Tempos im Brahms-Konzert, fehlt der Geigerin technisch und geistig so ziemlich alles, was die Aufgabe erfordert. Es wäre kein Schade, wenn solche Debütantinnen etwas mehr Selbstkritik hätten, die sie davor bewahrte, in solch anspruchvollem Rahmen, in Berlin aufzutreten.

S. Eberhardt.

Graz.

In unserem Konzertsaale alle Jahre das gleiche Bild: Erst Totenstille, weit in den Spätherbst hinein, dann ein buntes, drängendes Gemenge von allerlei Aufführungen, das immer wieder den Wunsch nach einer den künstlerischen Bedürfnissen entsprechenden Konzertreform aufkommen lässt. Erfreulicherweise litt unser in erster Linie belangvolles, heimisches Musikgetriebe durch den starken Zugang „fahrenden Künstlervolkes" keine Einbusse. Immer noch ragten die Veranstaltungen unserer Konzertvereine bedeutsam hervor. Der um die Pflege der Tonkunst in der grünen Mark hochverdiente Steierm. Musikverein gab unter Leitung Hans Rosensteiners ein Orchesterkonzert, das u. a. Mozarts dmoll-Klavierkonzert und Orchestersätze aus dem „Corregidor" unseres Landsmannes Hugo Wolf in gediegener Ausführung brachte. Die Musikschule, auf die der Verein sein Hauptgewicht legt, gab bei einem Kammermusikabende schöne Proben musikalischer Schulung. Zu einem hervorragenden Ereignisse gestaltete sich die Vorführung von Händels Oratorium „Deborah" durch den Grazer Singverein. Es war dies die erste Aufführung des Werkes, das der Meister im Jahre 1733 komponiert hatte, in Österreich. In der Bearbeitung Chrysanders, frei von allem modischen Opernbeiwerk, und in stilgerechter Wiedergabe unter Sangwart Franz Weiss' Führung machte das alte Werk einen geradezu jugendfrischen Eindruck. Franz Weiss erzielte auch als Dirigent des Männergesangvereins einen vollen Erfolg. Hegars Chor „Kaiser Karl in der Johannisnacht" war neben Chören von Liszt, Weiss, Schubert u. a. eine Glanzleistung des Vereins. Erhöhtes Interesse erweckte das Konzert des deutschakademischen Gesangvereins „Gothia", das eine Reihe fesselnder Erst- und Uraufführungen bot. Unter Chormeister Dr. Julius Weis v. Osthorn boten die Akademiker ebenfalls mit einem Werk Hegars, dem „Totenvolk", eine Meisterleistung. Zu gelungener Erstaufführung gelangten Hutters „Tod in Ähren", das bretonische Volkslied „Angelus" und „Licht Sonnenwenden ist da" von Richard Heuberger. Bei letzterem Werke, einer stimmungreichen, wirksamen Vertonung eines Gedichtes aus Roseggers „Gottsucher" führte der stürmisch begrüsste Tondichter selbst den Taktstock. Ebenfalls ein machtvoller Sonnenaufgang war der „Morgengesang", ein Männerchor mit Blechorchester und Orgel von Josef Marx. Zum allerersten Male war ein grösser angelegtes Tonwerk von unserem jungen heimischen Tondichter erklungen. Gigantisch aufgebaut, von jugendlicher Begeisterung getragen, macht das Werk starken Eindruck. Den Glauben an seine aussergewöhnliche Begabung hatte Marx bereits mit seinen Liedern geweckt, die sich mit seltener Schnelligkeit die Gunst der Sängerwelt erobert hatten. Bei den vorerwähnten Konzerten sangen Frau Hüttinger-Wiederwald und Herr von Manovarda und ausserdem bei ihren Liederabenden Hermann Jessen und Ferdinand Jaeger seine stark persönlich empfundenen Lieder. Zum musikalisch strebsamen „Jung-Graz" gehört auch Ludwig Frischenschlager, der eben eine an künstlerischen Werten reiche Märchenoper vollendet hat und dessen innige „Brautlieder" Hermann Jessen dem Tondichter und den Hörern zu Dank sang. Von den heimischen Kunstkräften trat ferner Alois Kofler mit einem Orgelkonzert hervor, bei dem die phänomenal stimmlich begabte Altistin Frau Maresch-Wallnöfer reizvolle Lieder des begleitenden Hofkapellmeister Dr. Ludwig Kaiser sang.

Es gab ausserdem noch Liederabende, die ebenfalls durch die persönliche Mitwirkung des Komponisten eine besondere Note bekamen. So begleitete Theodor Streicher seine markanten und empfindsamen „Hafislieder" dem vortrefflichen Paul Schmedes, und Felix von Weingartner führte mit Lucille Marcel seine fein geäderten lyrischen Poesien vor. Schade, dass die übrigen Vorträge der Marcel viel zu opernhaft gebracht wurden. Grossen Zulauf hatte Leo Slezak, doch langweilte seine „Tenor"-Vortragsordnung mit ihren geschmacklos zusammengestoppelten, abgedroschenen Liedern und Arien. Herzerfrischend sang hingegen Laura von Wolzogen ihre Volkslieder und Balladen, die sie mit charakteristischem Tonfall und ausdrucksvoller Mimik zu kleinen Erlebnissen suggerierte. Ein anmutiger, weiblicher Sven Scholander. Dem konventionellen Kunstliedervortrage stand Ella Koleit mit ihren Volksliedern näher. Ihre klangvolle Stimme verriet eine vorzügliche Schulung. Eine Überraschung bereitete der Kammermusikabend Rosé, bei dem ein Trio des Knaben Erich Korngold zur Aufführung kam. Die Aufnahme des Werkes war allerdings geteilt, doch scheinen die Gegner nicht auf die kühne Harmonik und die vielfach originellen Einfälle des erstaunlich jungen Komponisten vorbereitet gewesen zu sein. Man sehe sich nur einmal sein Opus 1 näher an! Der kleine Erich ist ohne Zweifel ein genialer Bursche, dessen weitere künstlerische Entwicklung volle Beachtung verdient. Von Instrumentalisten waren die Geiger Hubermann, Flesch, Serato, die anmutige Argentinierin Beatriz Leech und der kleine Wiener Virtuose Wittels, der Cellist Casalo und die Pianisten Lamond und der vielversprechende junge Arthur Shattuck erschienen. Zum grossen Teil Künstler, die jeder weiteren Besprechung entraten können. Julius Schuch.

Karlsbad.

Die ersten drei philharmonischen Veranstaltungen sind vorübergegangen und wie in den Vorjahren, gab es auch diesmal wieder Massenbesuche, die darauf hindeuten, dass das Interesse an guter Musik im steten Wachsen begriffen ist. Wenn es sich auch nicht wegleugnen lässt, dass die in den Konzerten auftretenden Künstler eine besondere Zugkraft ausüben, muss andererseits doch zugegeben werden, dass das musikalisch hochintelligente Publikum, auch den Orchesterwerken kein vermindertes Interesse entgegenbringt. Aus diesem Grunde muss das philharm. Unternehmen immer darauf bedacht sein, nach beiden Richtungen hin, nur vorzügliches zu bieten. Musikdirektor Manzer gibt sich auch Mühe, verwöhnten Anforderungen zu entsprechen. Als Gäste waren der belgische Tenor Léon Laffitte, der Cellist Prof. Hekking und die engl. Violinistin

May Harrison erschienen, von denen ersterer Karlsbad als Ausgangspunkt für eine grösser angelegte Tournee, welche ihn durch Oesterreich, Deutschland, Frankreich und die Schweiz führen soll, nahm. Laffitte ist ein stimmbegabter Sänger, dem die süsslichen ital. Opernarien gut liegen, der es aber nicht wagen sollte, sich als Wagnersänger hören zu lassen, wie es hier der Fall war. Die noch jugendliche Engländerin Miss Harrison, wäre eine ganz famose Geigerin, wenn ihr viel zu rasch ausgeführtes Beben, die langgezogenen Töne in der Kantilene nicht zum Zerflattern brächte. Über Prof. Hekkings Leistungen ist es wohl nicht nötig Lobeshymnen auszuschütten.

Von Orchesterwerken kamen einige örtliche Erstaufführungen auf die Vortragsordnung, von denen nur Scheinpflugs „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare", und Dr. V. Reifners sinfonische Märchendichtung „Dornröschen" besonders zusagten. Während Scheinpflug hier mit seiner geistsprühenden, humorvollen Ouvertüre erstmalig eingeführt wurde, ist Dr. Reifner, ein ernst zu nehmender, begabter deutschböhmischer Musiker, dem Karlsbader Publikum kein Neuer mehr. Seine sinfonische Dichtung „Frühling" kam im vergangenen Sommer wiederholt zur Aufführung. So wie der „Frühling", trägt auch das „Dornröschen" den Stempel urgesunder, gefälliger Musik, in welcher eine vornehm geschwungene melodische Linienführung und eine schillernde, satte Orchestersprache gefangen nimmt. Tschaikowskys „Hamlet-Ouvertüre" liess ebenso kalt, wie Straussens Jugendwerk „Aus Italien", trotz des mitreissenden Finalsatzes wirkungslos blieb. M. Kaufmann.

Leipzig.

17. Gewandhaus-Konzert. 16. Februar. (Beethoven, Sinfonia eroica; Händel, Arien; F. Gernsheim, op. 82, „Zu einem Drama", Tondichtung für grosses Orchester; R. Franz, Lieder. Solistin: Frau Lilli Lehmann.) Friedrich Gernsheim, welcher sich vorzüglich durch gediegene Kammermusik und Chorwerke einen geachteten Namen errang, trat in diesem Konzert mit einem grösseren Orchesterwerke vor die Öffentlichkeit. Er gehört jenem Kreise Berliner Komponisten an, welche einem ausgesprochenen Eklektizismus zuneigen. Sie wollen sich neueren Einflüssen durchaus nicht unzugänglich zeigen, im grossen und ganzen jedoch an einer massvollen Betonung akademischer Formen festhalten. Ihre Melodik ist geschmackvoll und ungesucht, jedoch nie hinreissend, ihre Harmonik interessant und neuzeitlich, doch selten bahnbrechend, ihre Rhythmik scheut vor Kühnheiten nicht zurück, doch entschuldigt sie sich bald darauf wieder. Unternimmt es ein Komponist, unter diesen Auspizien in absoluter Musik dramatisch zu werden, so entsteht ein Gebilde, deren Ansätze niemals ausgeführt werden. Das Drama zersprengt den Knoten gewaltsam, knüpft ihn nicht sorgfältig mit heftigen Redensarten auf. Die Hand weiss hier nichts von dem, was der Mund spricht. Trotzdem erfreuten sich jene Ansätze wirklich ganz vorzüglicher Natur mit Recht des herzlichsten Beifalls. Frau Lilli Lehmanns Gesangskunst ist bewundernswert, doch hörten wir in ihr nur Technik, Technik und nochmals Technik. Sie exzellierte in ihr, sie gab sich ihr mit der anmutigsten Gebärde von der Welt hin, von Herrn Fritz Lindemann in ganz ausgezeichneter Weise begleitet, und entzückte so das Publikum durch alles andere, nur nicht durch den inneren Geist der Tonkunst. Vergebens suchten wir nach tieferen Tönen, nach köstlicheren Werten, welche wir von der gereiften Erfahrung einer langen, glänzenden Künstlerlaufbahn erhofft hatten, — wir fanden sie nicht, wir fanden nur ein gesellschaftliches Ereignis. Sollte der Ruhm wirklich die Kunst in seinem lodernden Feuer ganz verzehren?

In gerechter Beurteilung der zu erwartenden Eindrücke hatte man die Sinfonie an den Anfang gestellt. Hier fanden wir alles im Naturzustande reinster, göttlicher Offenbarung. Talente, löscht und senkt eure Fackeln vor diesem Genius! Der Held gebärdete sich in der Wiedergabe Arthur Nikischs zu Beginn noch etwas jugendlich, doch liessen ihn die Trauerklänge des zweiten Satzes rasch heranreifen. Im Scherzo kreiste das Blut heisser Männlichkeit, bis diese im letzten Satze wahrhaft heldenhaft die ganze Welt in überströmender Begeisterung an ihre Brust zog. Sollte man hier andere Namen nennen, als den Beethovens? Dr. Guido Bagier.

Gita Lénárt gab unter Assistenz von Arthur Smolian am Klavier am 14. Februar im Kaufhaus-Saal einen Liederabend, der Vertonungen nur von Goetheschen und Heineschen Dichtungen gewidmet war. Die Künstlerin verfügt über eine gutgeschulte Stimme von bemerkenswerter, angenehm klingender Tiefe und Mittellage, aber wenig durchgebildeter Höhe. Ihr Vortrag, dem seelische Empfindungen nur zu sehr mangeln, lässt ziemlich kühl. Das einfache intime Genre, wie es das Programm bot, liegt ihr jedenfalls am besten. H. Smolian begleitete in gewohnter vornehm-feiner Weise.

Meta Diestel und Adolf Benzinger konnten das gute Urteil, das man von ihrem vorjährigen Konzert von ihnen erhielt, am 17. Februar im Kaufhaus nur bestätigen. Nicht nur das abseits vom Wege stehende Programm — Lieder von Robert Franz, Sibelius, Brahms, Sonate B dur von Schubert, Sarabande mit Variationen a moll, Präludium und Fuge in Fis dur von A. Helm — nahm für die Künstler ein, sondern auch der feinbeseelte Vortrag der Sängerin, wie das warme, vornehme Empfinden der Pianisten. Ludwig Frankenstein.

In der Philippuskirche (Leipzig-Li.) fand am 12. Februar eine Abendmusik statt. Herr Organist Uhlig spielte mit schönem Ausdruck und gewandter Technik die Rheinbergersche a moll-Sonate u. a. Der Baritonist Otto Schütze sang Lieder mit Orgelbegleitung, besonders gut gelangen ihm zwei Lieder „Das ewige Lied" und „Der Kreuzschnabel" von Alexander Winterberger.

Ein reiches und vielseitiges Können entfaltete Severin Eisenberger an seinem II. Klavierabend (18. Febr.) im Kaufhaussaale. Sein Programm enthielt ausschliesslich Chopin-Kompositionen, von denen verschiedene in dieser Saison wiederholt zu Gehör gebracht wurden und deshalb nicht recht willkommen sein konnten. Dennoch musste das vornehme und gediegene Spiel wärmstes Interesse erwecken. Die Feinheit des Anschlags, das wundervolle Pianissimo, die absolute Klarheit im Passagenspiel und die innige Kantilene liessen erkennen, dass Eisenberger ein fühlender, ausgereifter Künstler ist, und unter den heutigen Pianisten zweifellos einen ersten Platz beanspruchen darf. Von den 16 Nummern gefielen besonders die Sonate in b moll, ferner Fantasie-Impromptu und die Polonaise in Es dur, op. 22. Der reiche Applaus, welcher dem Künstler seitens der Zuhörerschaft gezollt wurde, musste ihm beweisen, dass seine Vorträge vollkommene Würdigung fanden. Oscar Köhler.

In einem Liederabend am 15. Februar im Kaufhaus zeigte Theodore Byard, dass sein Geschmack sein stimmliches Vermögen weit überschreitet. Trat dieser bereits in der Auswahl des Programmes hervor — es enthielt neben Schubert, Schumann, R. Strauss und E. Wolff Gesänge von Händel, Caccini, Scarlatti, Rameau — so verhalf er dem Vortrage zu eindringlicher, fein abgestimmter Wirkung und suchte die Schwächen der Stimme geschickt zu verbergen. Diese Schwächen liegen unseres Erachtens weniger in der natürlichen Anlage selbst, denn diese verfügt über ein kräftiges Forte, ein auffallendes weich gesponnenes Piano, sondern in einer merkwürdig ungleichen Behandlung des Atems, einer dadurch nicht seltenen Beklemmung und Überanspannung. So kam es, dass pathetische Stücke wie „An die Leier", die passionierte „Zueignung" weit besser gelangen, als das düstere „Nachtstück", die Dämmerstimmung der „Stimme im Dunkeln". Die zarteren Werke wurden zerdrückt, die kräftigeren umso wirksamer. Die musikalische Auffassung durchglühte eine innige Wärme, so dass trotz allem eine hohe Anteilnahme erweckt wurde. Der Begleiter E. J. Wolff zeigte sich an diesen Abend auf einer seltenen Höhe.

Bei der dritten Prüfung des Königl. Konservatoriums am 17. Februar kam uns ein Wort Bülows in den Sinn: „Es gibt kein leichtes Stück, es ist alles schwer", dem wir ein anderes, Schumannsches hinzufügen möchten: „Tiefe kann sich freilich niemand geben, aber lernen und streben soll man immer." Dass sie diese Mahnung mit gutem Gelingen beherzigt hatte, zeigte Frl. Zangenberg an dem ausgefeilten Vortrage des Reineckeschen fis moll-Klavierkonzertes (1. Satz), bewies gleichfalls Herr Kittelmann in der ansprechenden Wiedergabe der letzten beiden Sätze aus dem f moll-Klarinettenkonzert von Weber. Frl. Dicker spielte das Klavierkonzert von Schumann (1. Satz). Ihr folgte Herr Einhorn mit Liedern von Grieg, Wolf und R. Strauss. Vermochte er uns auch nicht von dem ausgesprochen tenoralen Charakter seiner Stimme zu überzeugen, so liess jene doch eine gute Schulung, vortreffliche Mittellage erkennen, so dass im Verein mit einer sorgfältigen Aussprache und geschmackvollen Vortrag, die besten Eindrücke erzielt wurden. Besonderes Interesse erregte die gewandte, sichere Begleitung Herrn Sammlers. Das an und für sich nicht sehr dankbare Konzertstück in G dur von Schumann kann nur in beseeltestem Eindringen wirken. Frl. Lichtenberg wusste ihm einen bemerkenswerten Schwung zu verleihen, zu dem sich eine ausgeprägte Rhythmik und klare technische

Gestaltung gesellten. Nicht weniger sprach die liebenswürdige Art, die klangliche Feinheit an, über welche Frl. Grevelink (Konzert für Violine amoll von Godard, 2. und 4. Satz) verfügte. Die beiden besten Leistungen waren mit Recht an den Schluss gestellt worden, in ihrer starken Gegensätzlichkeit stellten sie fast Typen der weiblichen und männlichen Psychen auf. Frl. Wood trug zwei Solostücke für Klavier: Waldesstille von Grieg, Variations brillantes von Chopin mit einer solchen feinnervigen und ziselierten Grazie vor, dass man seine helle Freude daran haben musste, Herr Swarthout bot mit einer grosszügigen, technisch weit vorgeschrittenen Auffassung des 1. Satzes aus Rubinsteins dmoll-Klavierkonzert eine achtunggebietende Leistung.

Der Klavierabend von Eugène Holliday am 18. Februar im Feurichsaale war ausschliesslich dem Vortrage Bachscher, Chopinscher und neurussischer Präludien gewidmet, gestaltete sich also zu einem Auftakte ohne gute Zeit. Selbst die nüancenreiche Individualität Chopins vermochte diesem Kaleidoskop keine innere Steigerung zu verleihen. Um so mehr schien jenes der Eigenart des Konzertgebers entgegenzukommen, welcher dem gegebenen Stoffe eine unerschöpfliche Fülle anmutigster Reize zu entlocken wusste. Seine ebenmässige, peinlich ausgleichende Technik, sein intuitives Erfassen flüchtigster Stimmungen reiht ihn unter die ersten seines Faches ein. Litt leider der Vortrag Bachs empfindlich und begreiflich unter der Unerzogenheit des Publikums, so bot die Wiedergabe aller Präludien Chopins eine ganz vortreffliche Leistung, welche sich bei den neurussischen Komponisten Arensky, Skriabin, Ljadoff, Rachmaninoff mehr einer spielerischen Eleganz zuwenden musste. Nach dem präludienreichen Präludium dieses ersten Abends darf man dem folgenden, welcher grössere Werke von Beethoven, Schumann und Chopin verspricht, gespannt entgegensehen. Dr. Guido Bagier.

Mannheim.

Überreich waren die Genüsse, die in der ersten Hälfte der Saison geboten wurden. Von den vier ersten musikalischen Akademien des Hoftheaterorchesters brachte die erste Mozart Jupiter-Sinfonie und Beethovens „Fünfte“, dazwischen stand, von Carl Flesch vortrefflich gespielt, das Violinkonzert von Brahms. Die zweite war der modernen Musik gewidmet, sie brachte als Novität Pfitzners „Christelflein“, ferner Kloses „Elfenreigen und „Don Juan“ von Richard Strauss, dazu Lieder von Eyken und Weingartner sowie die sieben Zigeunermelodien von Dvořák, die sehr enttäuschten, trotzdem sie wie die übrigen von Tilly Koenen vorzüglich gesungen wurden. Die dritte Akademie erinnerte an Robert Schumanns 100. Geburtstag, sie wurde eingeleitet durch des Meisters Sinfonie in dmoll und beschlossen durch die Wiedergabe des „Manfred“. Professor Gregori rezitierte die Titelpartie. Ausschliesslich französische Musik bot die vierte Akademie. Sie liess César Francks dmoll-Sinfonie wieder aufleben und Berlioz' „Carnaval romain“ vorüberrauschen Paul Dukas' „Zauberlehrling“ amüsierte als geistvolle und launige Tondichtung, und die Berliner Hofopernsängerin Artôt de Padilla erfreute durch eine Reihe neufranzösischer Lieder. Hofkapellmeister Arthur Bodansky brachte die erwähnten Orchesterwerke ganz hervorragend zur Wiedergabe, unter seiner temperamentvollen Führung entfaltete das treffliche Orchester seine ganze glanzvolle Leistungsfähigkeit. Mit dem Musikverein erzielte der gleiche Dirigent einen durchschlagenden Erfolg, als er Schuberts Esdur-Messe in feinsinnigster Art zur Aufführung brachte. Im Philharmonischen Vereine, dessen Orchester jetzt der Leitung Raimund Schmidpeters untersteht, erschienen als Solisten die glänzende Pariser Sängerin Marie Louise Debogis und der virtuose, aber künstlerisch nach nicht zur völligen Reife gediehene Pianist Josef Lhévinne aus Berlin, Lula Mysz-Gmeiner, die klassische Liedersängerin und May Harrison, die Londoner Geigerin, die mit Bruchs zweitem Violinkonzert und mit einigen Tanzformen von Bach, Mozart und Beethoven rauschenden Beifall sich erspielte. Im ersten Konzerte des Liederkranz sang Emmi Leisner aus Berlin und Edouard Risler spielte nach Jahren wieder einmal hier. Hoch gingen die Fluten der Männerchor-Konzerte überhaupt. Der Hamburger Lehrergesangverein gab auf der Durchreise ein gutbesuchtes und sehr erfolgreiches Volkskonzert. Der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen veranstaltete für Volksschüler der oberen Klasse ein Konzert, in welchem Elsa Hauser von hier sich als tüchtige Liedersängerin einführte. Im ersten Hauptkonzerte erfreute dann der über 200 Stimmen zählende Chor durch eine neue Chorballade, „Schiedung“ von Gössler, die unter der Leitung Carl Weidts gleich dem „Totenvolk“ von Hegar wirksam zum Vortrage kam. Im übrigen enthielt das Programm einige Nieten. Ausser der Liedertafel, die immer noch das beste Material an Stimmen aufzuweisen hat, wären noch manche andere Vereine ihrer fleissigen und sehr erspriesslichen Arbeit wegen zu erwähnen. Neben dem Streichquartette Schuster konzertierten die Brüsseler und das Gebrüder Post-Quartett, Klavierabende gaben Fr. Lamond, Anna von Gabain und die Friedberg-Schülerin Sofie Sack, die sich als hervorragende Brahmsspielerin legitimierte und mit grossem Verständnis den Stil der Kammermusik beherrscht. Ein Volkskonzert des Hoftheater-Orchesters, von Felix Lederer grosszügig dirigiert, erzielte nur mit Kompositionen von R. Wagner jubelnden Beifall. K. Eschmann.

Posen.

Die Abonnementskonzerte der Firma E. Simon (Alfred Döring) brachten uns bisher das Ehepaar Petschnikoff mit Ella Jonas (Klavier), Julia Culp mit Erich J. Wolff und das Böhmische Streichquartett. Der Posener Lehrergesangverein (Dirigent: Gambke) veranstaltete einen Regerabend, in dem Max Reger einige Klavierkompositionen spielte (u. a. die Variationen op. 86 für zwei Klaviere mit Theodor Prusse als Partner). Eine Schumannfeier beging der Oratorienverein des Prof. C. R. Hennig mit der Manfredmusik und Fausts Verklärung, beide Werke vortrefflich in der Durchführung der Chöre. Ferner gab der Kgl. Hof- und Domchor unter Leitung Prof. Rüdels ein Konzert, Ignaz Friedman spielte in der Hauptsache Chopin, und Frieda Hempel gab einen Liederabend. Die Posener Orchestervereinigung brachte im ersten Sinfoniekonzert (Dirigent: Berdien) Beethovens fünfte, wozu Frau Chop-Groenevelt Liszts erstes Klavierkonzert Esdur brillant spielte, das zweite (Dirigent: Arthur Sass) brachte Beethovens siebente Sinfonie neben Dvořáks amoll-Violinkonzert, von Elsie Playfair hervorragend durchgeführt, das dritte (Dirigent: Paul Geisler) Schumanns vierte Sinfonie dmoll, Berlioz' Fest bei Capulet und Lisztsche sinfonische Dichtungen (Orpheus und Mephistowalzer). Eine neue Orchestervereinigung, aus den Kapellen des 6. und 46. Infant. Regiments gebildet, debütierte unter Leitung von Ernst Schneider mit Tschaikowskys fünfter Sinfonie in emoll. Dazu brachte noch unser Dilettantenorchester, der unter Dr. Burows Leitung stehende Musikverein einen Beethovenabend mit der zweiten Sinfonie und dem vierten Klavierkonzert. Wenn man bedenkt, dass der Verein junger Kaufleute die Berliner Philharmoniker mit Prof. Steinbach seinen Mitgliedern vorstellt, dass ferner das Berliner Blüthnerorchester mit Edm. von Strauss und Siegfried Wagner hierherkommt, die Orchestervereinigung noch 3, die neue Orchestervereinigung auch noch 3 und der Musikverein noch 1 Sinfoniekonzert veranstalten, so kann man sagen, Posen steht im Zeichen der Instrumentalmusik. A. Huch.

Stuttgart.

Theodor Streichers Abend war nicht gut besucht. Der früher wohl überschätzte Komponist muss nun die Folgen allzugrosser Begeisterung, die sich für ihn geltend machte, büssen. Und doch hörte man manches feine Lied im Streicher-Konzert, wo sich Paul Schmedes (Wien) den Stuttgartern als geschmackvoller Sänger vorstellte. Etwas kurzatmig sind diese Lieder allerdings, auch etwas zu gleichmässig, insgesamt aber darf man sie zum guten rechnen, wenn auch nicht zum besten, mit dem uns die neuere Literatur beschenkt hat. Auch Marteau besuchte uns, er imponierte durch seinen Bach, entzückte mit seinem Mozart, enttäuschte aber mit seinem Programm, das mit den genannten Ausnahmen nichts von besonderer Bedeutung brachte, wie man es eben von Marteau hätte erwarten können. Der Pianist August Goellner dürfte sich neben seinem Partner mit allen Ehren hören lassen. Die Stuttgarter Künstler Meta Diestel (Mezzos.) und Adolf Benzinger (Klavier) gaben einen genussreichen Abend, als Orgelspieler und Komponist zeigte sich Hermann Keller, ebenfalls ein Stuttgarter, in einem Kirchenkonzert, dessen gesanglicher Teil von Ludwig Feuerlein und Hedwig Betzler ausgeführt wurde. Keller ist von dem Fehler nicht ganz freizusprechen, dass er zu viel geben will, jedenfalls besitzt er aber beachtenswertes Talent, dessen weiterer Entwicklung man mit Interesse entgegensehen darf. Unter Prof. Seyffardt führte der Neue Singverein Schumanns Faustszenen mit löblichem Gelingen der choristischen Anforderungen auf, die ungleiche Besetzung der Solopartien (der Tenor

konnte nicht genügen) musste den Gesamteindruck notwendigerweise schaden. Mit wertvollen Neuheiten wurden wir im 4. Abonnementskonzert durch Schillings bekannt gemacht. Anton Dressler-München sang Pfitzners Heinzelmännchen, einen originellen Orchesterscherz, der freilich, um nachhaltig zu wirken, zu gedehnt ausgefallen ist, Karl Wendling spielte das Violinkonzert von Schillings mit ebenso feuriger Hingabe als leichter Beherrschung des technischen Stoffes. Dem Komponisten kann der Vorwurf gemacht werden, dass er die praktische Seite der Sache bei seinem Konzert zu wenig bedacht hat, das vermindert aber den Wertgehalt seines Werks nicht um ein Jota. Ein feines, wirksames und doch nicht alltäglichen Phasen sich bedienendes Stück ist das „Hochzeitlied" (Goethe), von Schillings für Soli, Chor und Orchester komponiert. Diese Arbeit wird zweifellos ihren Weg machen. Karl Bleyles Beisetzung der Mignon (Chor und Orchester) erlebte in demselben Konzert ihre Uraufführung. Es ist Stimmung im ersten Teile, aber im Schlussteil macht es sich der Komponist zu leicht und rückt zudem mit einem zu grossen Apparat an, gegen dessen Verwendung an sich nichts einzuwenden wäre, wenn sie mit weiser Sparsamkeit geschähe. Bleyle hat schon besseres geschrieben, talentvoll, wie er ist, wird er uns auch sicher späterhin noch besseres geben.

Um die Koryphäen Krauss-Osborne, die Böhmen und Max von Pauer gruppierten sich einige weniger bekannte Solisten, von denen die stimmbegabte und geschmackvoll vortragende Sängerin Ida Reman und der talentierte Geiger Albert Spalding Erwähnung verdienen. Bei den (ausländischen) Konzertgebern war zwar kein voller Saal, aber ein schöner künstlerischer Erfolg beschieden, beide sind Achtung gebietende Talente, deren ernstes Streben sie wohl auch noch weiter auf dem Pfade zum Parnass führen wird. In dem Kammermusikabend unseres einheimischen Quartetts wirkte Carl Friedberg mit, der, wie begreiflich, enthusiastisch aufgenommen wurde. Das Quartett selbst, aus den Herren Wendling, Miche, Neeter und Megerlin bestehend, (im Trio wurde das Cello durch Rich. Seitz abgelöst) ist auf dem besten Wege, seinen Ruf auch in weitere Kreise dringen zu lassen. Bei den Böhmen hörte man nach mehrjähriger Pause die Stuttgarter Hofpianistin Johanna Klinkerfuss. Im Lehrergesangverein, den nun Hofkapellmeister E. Band leitet, kam ein neues Chorwerk kürzerer Dauer von Ad. Vogl-München „Gewalt der Tonkunst" zur Aufführung. Die Musik ist nie trivial, aber spröde, nicht eigentlich einschmeichelnd, dabei die Orchestrierung zu dick. Erich Band hatte auch am Weihnachtsabend das Abonnementskonzert der Hofkapelle zu leiten, wo Adolf Benzinger am Flügel eines der selten zu hörenden Mozart-Konzerte (c moll) mit feinem Verständnis vortrug und als sinfonisches Werk die B dur-Sinfonie Beethovens auf dem Programm stand. Musikdir. Rückbeil führte mit seinem Cannstatter Schubertchor das Weihnachtsoratorium des alten Sagittarius auf (der Referent konnte diesem Nachmittagskonzert nicht beiwohnen) und sorgte auch dafür, dass ein wohlgelungener Abend des Orchestervereins zustande kam (Solisten: Marie Eberbach, Sopran und Otto Krönlein, Cello). Alexander Eisenmann.

Wien.

Als erstes Präludium zu den verschiedenen Liszt-Festen fand am 4. Februar ein grosses Orchesterkonzert statt, dirigiert von einem der treuesten und geistvollsten Jünger des unsterblichen Tondichters, B. Stavenhagen an der Spitze des Tonkünstler-Orchesters. Das Programm bot die erhabene Dante-Sinfonie, sodann die grossartigen, wechselvollen, teilweise geradezu dämonisch faszinierenden Variationen für Klavier und Orchester, welche Liszt unter dem Namen „Totentanz" über die altkirchliche Sequenz „Dies irae" gebildet; zum Schluss die glänzend gesteigerte sinfonische Dichtung (mit Orgel) „Hunnenschlacht", welche in bezug auf hinreissende Wiedergabe und dementsprechende Wirkung auf das Publikum vielfach als Krone des Konzertes bezeichnet wurde. Sein bestes bot Stavenhagen freilich in den Totentanz-Variationen, wo er den Taktstock an Nedbal abgegeben hatte und vor dem Flügel sass. Seine technisch wie geistig gleich bedeutende, wahrhaft kongenial zu nennende Leistung (natürlich auch stürmisch akklamiert!) offenbarte, dass in ihm der Interpret am Klavier doch jenem am Orchesterpult noch überlegen sei.

Ein von Stavenhagen weiterhin geplantes Kompositions-Konzert fiel aus unbekannten Gründen aus, dagegen wirkte er sehr verdienstlich an einem Kammermusikabend des Quartett Prill mit, hier das Solo in Dvořáks erfindungsfrischem Klavierquartett meisterlich stilvoll zur Geltung bringend. Das Hauptinteresse lenkte sich übrigens an jenem Kammermusikabend auf ein erstmalig aus dem Manuskript gespieltes Streichquartett, weil dessen Autor, der erst 17jährige Franz Mittler, zur Zeit noch als Gymnasiast in der Octava (in Deutschland würde man eigentlich sagen: Prima!) sitzt.

Unter der Anleitung Professor R. Heubergers (dessen wesentlich konservative Richtung ja bekannt), hat der jugendliche Kunstnovize in vorstehend genanntem Quartett ein sehr hübsches, wohlklingendes, melodiöses, fast einwandfrei formgerechtes Werk zustande gebracht, dem allerdings die höhere Originalität abgeht. Das lebhaft applaudierende Publikum hielt sich an die gesunde Natürlichkeit der Komposition, vorderhand der musikalische Hauptvorzug Franz Mittlers überhaupt, welcher ihm auch bei anderen jüngst von ihm aufgeführten Stücken (Chören, Liedern) ehrlichen Beifall verschaffte.

Ein von Frl. Flore Kalbeck an einem Kammermusikabend der Frau Radnitzky-Mandlick neben anderen Zwischennummern gesungenes, besonders hübsches, mit Recht „Volksweise" betiteltes Lied Franz Mittlers musste sogar auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Vergessen wir darob nicht die Hauptnummern des in Rede stehenden Kammermusikabends, eine neue künstlerisch vornehme, taktvoll die Mitte zwischen „Klassisch" und „Modern" innehaltende Violinsonate des geschätzten Wiener Komponisten Richard Stöhr, welche Frau Radnitzky-Mandlick mit Hofmusiker Havranek zu durchschlagender Wirkung brachte. Was Frl. Kalbeck anbelangt, so war sie schon voriges Jahr wiederholt in Veranstaltungen von anderer Seite erfolgreich aufgetreten, seit sie aber jetzt Mitte Januar ihren ersten selbständigen Liederabend gegeben, ist sie förmlich über Nacht ein erklärter Liebling des Publikums und eine der meist begehrten Mitwirkenden in Konzerten überhaupt geworden. Und ihr schöner, voller Mezzosopran, die treffliche Schule, die gleich warm beseelte, wie stets eminent musikalische Vortragsweise, sich harmonisch einer jugendlich blühenden Erscheinung anschmiegend, dagegen von allen äusseren Posen absehend — haben den grossen Erfolg redlich verdient. Das reiche Programm ihres Liederabends bot eine Blumenlese zum Teil wenig bekannter lyrischer Meisterstücke von Schubert bis herab auf Hugo Wolf und Richard Strauss, wobei besonders anzuerkennen, dass sie die zwei letztgenannten Tondichter (trotz der ausgesprochenen Antipathien ihres Vaters, des bekannten geistvollen Kritikers, wider dieselben!) mit eben jener künstlerischen Sorgfalt und edlen Hingebung interpretierte, wie den ihr stilistisch wohl weit näher liegenden Meister Brahms. Den grössten Beifall des Abends erzielte sie faktisch mit Wolfs reizendem „Im Schatten meiner Locken", das sie sofort wiederholen musste. Als ihr getreuer Begleiter am Klavier funktionierte Herr Robert Gound, der tüchtige Komponist, den wir aber gerade bei den Wolfschen und R. Straußschen Gesängen lieber durch Herrn F. Foll ersetzt gesehen hätten. Letzterer gilt ja mit Recht als der berufenste (pianistische!) Wolf-Interpret in Wien.

Prof. Dr. Th. Helm.

Wiesbaden.

Lebhaft ging es in unseren Konzertsälen zu. Das Kurhaus mit seinen „Zyklus-Konzerten" steht natürlich immer im Vordergrund des Interesses. Die Engagements der Solisten fanden Zustimmung. Kein Wunder bei Namen wie Burrian, Gabrilowitsch, Manèn und Anderen. Leider huldigt die Kurdirektion noch immer der jetzt eigentlich schon etwas veralteten Mode der „Gastdirigenten". Es scheint mir zweifellos, dass die momentane Anregung — beim Publikum zumeist nur leere Neugierde —, die hier geweckt wird, dass dieser kleine Vorteil in keinem Verhältnis steht zu dem Nachteil, welcher dem Orchester für die Disziplin und die Stetigkeit des Studiums aus solchen Kapellmeistergastspielen erwächst. Und wenn es sich noch um anerkannte Grössen handelte, einen Nikisch, einen Weingartner oder um einen Rich. Strauss, der seine eigenen Werke vorführt: da wird jedes Orchester und jeder Kapellmeister noch gerne lernen und nacheifern. Was aber hat es für einen Zweck, einen jungen Dirigenten wie Herrn Schnéevoigt für teures Geld von Riga nach Wiesbaden zu locken, oder selbst einen ja ganz tüchtigen und energischen aber doch nicht weiter hervorragenden Dirigenten wie Herrn v. Safonoff aus Moskau —! Das sind „forcierte Grössen", die uns nichts neues zu sagen haben. Doch danken wir's ihnen, dass sie uns hier wenigstens neue Kompositionen kennen lehrten: der Finnländer Schnéevoigt einige finnische Sachen von Sibelius (darunter der stimmungsvolle „Schwan von Tuonela"), und der Russe Safonoff einige russische Novitäten: wie die sinfonische Dichtung

„Die versunkene Glocke“ von Wladimir Metzl, eine etwas weitschweifige Partitur in Tschaikowskyscher Manier; und die „Variationen für Streichorchester“ von S. Arensky, die durch ihre abwechslungsreiche Formung, Fügung und Färbung unwillkürlich für sich einnahmen. Unser einheimischer Kapellmeister Ugo Afferni, ein vielleicht nicht übermässig energischer, aber durchaus fein-nerviger und interessant gestaltender Dirigent, brachte als neuestes: die erste deutsche Aufführung der französischen „Sinfonie Néoclassique“ von Eugen d'Harcourt. Die Partitur will gegen die modern-sezessionistische Richtung in Frankreich — d. h. in Paris — Front machen. Die Absicht ist gut; doch fragt sich's, ob d'Harcourt kräftige Individualität genug besitzt, um nachhaltig durchzudringen. Das Werk bewegt sich in den durch die Klassiker vorgezeichneten streng-architektonischen Formen, gibt aber andererseits in der Harmonik, Rhythmik und Orchestration auch modernen Einflüssen in massvoller Weise Raum; wozu auch die Entwickelung der Themen aus einem Grundmotiv — Idée fixe — zu rechnen hat. Unmöglich, auf all die besonderen Feinheiten dieser Musik einzugehen: genug, sie weiss, trotz ihres oft allzu sprunghaften Stimmungswechsels und trotz der oft etwas opernhaft berührenden Tonsprache doch bei ihrer frischen melodischen Führung vielseitig zu interessieren; und ist auch das „Neue“ nicht alles eigentümlich-d'Harcourtisch, so sind doch Erfindungsgeist, Witz und Laune nirgends zu verkennen. Herr Afferni hatte sich der Sinfonie mit Eifer angenommen und dirigierte sie mit warmer Hingabe. Der aus Paris zur Aufführung herbeigeeilte Komponist (d'Harcourt ist 1865 geboren und hat in Deutschland studiert) wurde vom Publikum sehr ehrenvoll ausgezeichnet. — Auch ein amerikanischer Komponist, Herr Frank van der Stucken kam in den Kurkonzerten zu Worte. Sein sinfonischer Prolog „Pax triumphans“ gehört zu den Werken, die trotz ihres ausgesprochenen programmatischen Charakters eigentlich keines weiteren Kommentars bedürfen. Die Gegensätze in der Komposition — Krieg und Frieden — sind kräftig herausgemodelt, die Tonsprache, trotz sinfonischer Haltung, zumeist volkstümlich und allgemein verständlich; und die Instrumentierung höchst brillant — für deutsche Raumverhältnisse fast etwas aufdringlich wirkend. Auch Herr v. d. Stucken, der sein Werk sehr jugendlich feurig selbst dirigierte, wurde vom Publikum durch reichen Beifall ausgezeichnet.

In den Hoftheater-Konzerten wurden unter Herrn Mannstädts Führung nur bewährte ältere Werke in feinstimmiger Wiedergabe geboten. Mannstädt selbst spielte die Beethovenschen Klavierkonzerte in C und Es mit auserlesener Vornehmheit der Auffassung und Technik. Der Cäcilien-Verein brachte Schumanns „Paradies und Peri“ unter G. Kogels Direktion; Frl. Birgitt Engell vom Hoftheater sang die Peri mit entzückender Anmut in Ton und Ausdruck. Bachs „Weihnachts-Oratorium“ gelangte durch den jung-aufstrebenden „Bach-Verein“ (unter G. Gerhard) zur Aufführung: unter den Solisten machte hier die junge Kölner Sopranistin Frl. Angela Litterski Aufsehen durch die Frische und Freiheit ihrer stimmlichen Mittel und den jugendlichen Schwung ihres Gefühlsausdrucks. Unter den Männergesangvereinen hat, neben dem „Wiesbadener“, neuerdings die „Concordia“ unter Hrn. O. Wernecke's Direktion entschiedene Fortschritte zu verzeichnen: es wurden im 1. Vereins-Konzert manche Vorträge geboten, die eine höhere künstlerische Weihe atmeten.

Vorzügliche Leistungen namentlich auf dem Gebiet der Kammermusik bringen die Konzerte unseres „Vereins der Künstler und Kunstfreunde“, welcher die Elite unseres musikliebenden Publikums zu versammeln pflegt. Bleibende Eindrücke hinterliessen da besonders die Quartett-Aufführungen des „Fitzner“- und des hier äusserst beliebten „Klingler“-Quartetts. Aber auch unsere Wiesbadener Streichquartett-Genossenschaft der Herren Lindner, Kiesel, Weimer und Backhaus erfreute durch sorgsam abgefeilte Ausführung klassischer Streichquartette; die, durch Mitwirkung beliebter Gesangssolisten vom Hoftheater, anregend gestalteten Kammermusik-Abende finden immer lebhaften Zuspruch.

Noch habe ich einiger Solisten zu gedenken, die in Einzelkonzerten auftraten. Unter unseren einheimischen Künstlern war es — ausser dem eben erwähnten Kammervirtuos E. Lindner, der mit Saint-Saëns' h moll-Violinkonzert recht glücklich debütierte, der ebenfalls der Hofkapelle angehörige Geiger Selmar Victor, dessen technische Bravour sich immer freier entwickelt: mit Griegs c moll-Violinsonate (die er mit dem bekanntlich besonders Griegskundigen Pianisten Oscar Meyer zusammen spielte) und mit Bruchs g moll-Konzert gab er erneute Proben kräftig aufstrebender Virtuosität. Dass auch unser Cello-Meister Prof. O. Brückner namentlich mit ansprechenden eigenen Kompositionen wieder Furore machte, sei der Vollständigkeit halber erwähnt. Eine interessant gestaltende Liedersängerin ist die Altistin Catarina Büsing-Gosch, die mit ihrem Vortrag von Wolf- und Brahms-Liedern bemerkenswerten Erfolg errang; während eine andere Sängerin, Johanna Gasser, durch ihre sammetweiche Altstimme und einfach erfühlten Ausdruck freundlichste Sympathien weckte. Eine stets willkommene Erscheinung im Konzertsaal ist Tenorist Paul Schmedes aus Wien, der uns diesmal auch neue „Hafis-Lieder“ von Theod. Streicher mitbrachte: der Komponist, seinem Aussehen nach selbst ein echt Hafisischer Lebenskünstler, begleitete persönlich am Klavier. Seine Lieder zeugen von angeregter Erfindungsgabe, erscheinen aber etwas künstlich zu „modernen Liedern“ zugespitzt; es fehlt ihnen der volle Schein des Lebens: ein Makartbouquet — kein frischgepflückter Blütenstrauss! — Als Pianistin von etwas trockenem, lehrhaften Zuschnitt im Vortrag erwies sich Anna v. Gabain: die Sonata Appassionata hörte ich nur ungern von ihr; recht gern aber zwei interessante Klavier-Novitäten: die allerdings sehr widerhaarige und verzwickte fis moll-Sonate von Karg-Elert, und sehr flott geschriebene, wohlklingende „Variationen“ von E. Courvoisier, die allgemein ansprachen. Als ein ganz prächtiges Klaviertalent offenbarte sich wieder Elly Ney. Welch ein elektrisierendes Fluidum geht von ihrem Spiel aus; welche Kraft und Eigenart der Empfindung; und in der technischen Bravour welche Ziele, welche Wirkungen! Sie schuf mit ihrem Vortrag von Brahms' f moll-Sonate und Schumanns sinfonischen Etuden — Stücke von Chopin spielte sie etwas eigenwillig — tiefgehenden Eindruck. Endlich schloss die erste Hälfte der Musiksaison mit einem Auftreten der Violinspielerin Melanie Michaëlis, die als lustig geigender Backfisch einst von Wiesbaden aus in die Welt zog, und nun als durchaus ernsthafte Virtuosin und vollkommene Beherrscherin ihres Instruments zurückkehrte und das Brahmssche Violinkonzert im Weihnachtskonzert des Kurhauses ganz vortrefflich exekutierte: das war denn in der Tat einmal eine nette Bescherung!

Prof. Otto Dorn.

Noten am Rande.

*** Eine Stimme über die in No. 5 unserer Zeitschrift veröffentlichten, „angeblichen“ Menuette von Mozart:**

„Die ‚Neue Zeitschrift für Musik‘, (jetzt im Verlag von Gebrüder Reinecke erscheinend) veröffentlicht in No. 5 einige Menuette, die Mozart geschrieben haben soll. Selbst wenn sie sicherer beglaubigt wären als es der Fall ist, müsste man ohne weiteres urteilen, dass sie unmöglich von W. A. Mozart stammen. Niemals, selbst nicht in seinen Skizzenbüchern von 1767 hat Mozart derart miserable und dabei nichtssagende Bässe geschrieben wie sie in diesen Menuetten zu finden sind.“

(Zeitschr. der J. M. G., H. 5.)

* Pergolesis köstliches Intermezzo „La Serva Padrona“ („Die Magd als Herrin“), das den Musikliebhabern bisher nur in der verballhornten französischen Bearbeitung von 1752 zugänglich war, ist soeben in einer von Prof. Dr. Hermann Abert (Halle) besorgten, auf den alten neapolitanischen Originalen basierenden Bühnenausgabe (Klavierauszug und Partitur mit deutschem und italienischem Text) von der Pergolesi-Gesellschaft in München veröffentlicht worden. Der bekannte Buchkünstler Emil Preetorius hat das im Wunderhorn-Verlag (München) erschienene Werk nach alten Rokokovorbildern ausgestattet.

* Die von Hugo Schlemüller in Frankfurt a. M. herausgegebenen „Konzertprogramme der Gegenwart“ werden von jetzt ab auch Kunstbeilagen enthalten und zwar Programme im Original oder im Nachdruck, die sich durch historische Bedeutung oder durch ihr äusseres Gewand auszeichnen. Der neuesten Nummer, die über 50 interessante Programme von Liederabenden enthält, liegt ein wohlgelungener Abdruck des Theaterzettels der Dresdner Uraufführung des „Rosenkavaliers“ bei.

* Ein halbes Jahrhundert war am 20. Febr. seit dem Tode Eugène Scribes verflossen, und schon ist der unumstrittene Beherrscher des Theaters seiner Zeit, dessen Bühnenerfolge den Ruhm aller anderen Bühnendichter verdunkelten, als Dramatiker fast völlig vergessen. Höchstens dass noch einmal eins seiner historischen Intriguen-Lustspiele „Das Glas Wasser“ oder der „Damenkrieg“ uns mit seinen so graziös gemachten und doch heute so antiquiert wirkenden Verwicklungen unterhält. Nur

in einem Zweige seines ungeheuer fruchtbaren Schaffens wirkt Scribe noch heute mit unverminderter Gewalt auf das Publikum, nämlich durch die vorzüglichen Textbücher, die er zu den Opern Boieldieus, Aubers, Halévys, Adams, Meyerbeers geschrieben hat. Wer die Schönheiten der „Hugenotten“ oder der „Jüdin“, der „Weissen Dame“ oder „Fra Diavolos“, von „Maurer und Schlosser“ oder dem „Postillon von Lonjumeau“ geniesst, wird einen nicht unbeträchtlichen Anteil des Eindrucks den ausgezeichneten Texten dieses berühmtesten Operndichters seiner Zeit zuschreiben müssen. Selbst Wagner, der doch gerade gegen die durch Scribes Mitarbeiterschaft geschaffene Oper seine Reform richtete, hat anerkannt, dass er „leicht fliessende, oft interessant entworfene, jedenfalls mit vielem natürlichen Geschick ausgeführte dramatische Dichtungen“ für die Opernkomponisten verfasst habe. Obwohl Scribe garnicht musikalisch war, hatte er doch einen sehr feinen Sinn für die Begabung und die Bedürfnisse der einzelnen Komponisten, denen er die Grundlagen für ihre Werke schuf. Er begeisterte sich an den Komponisten, um sie wieder zu begeistern, und schuf ihnen Dichtungen, die ihrer Individualität voll entsprachen. Während er Donizetti als seinen angenehmsten Mitarbeiter rühmte, quälte ihn Meyerbeer beständig bei den Entwürfen. „Wenn Meyerbeer bei mir eintritt“, pflegte Scribe zu sagen, „bin ich auf alles gefasst. Er wird mir vielleicht vorschlagen: was gäbe es doch für ein schönes Duett zwischen einer Rose und einem Frosch!“ An dem fertigen Libretto Scribes änderte Meyerbeer immerfort um. „Was für einen schönen ersten Akt haben Sie mir in der „Afrikanerin“ gemacht,“ meinte er z. B. „Nur möchte ich lieber am Schluss statt des Turniers ein Konzil haben.“ Und Scribe machte das Konzil.

* Der soeben erschienene achte Jahrgang (1911) des mit Unterstützung des k. k. Unterrichtsministeriums herausgegebenen „Musikbuchs aus Österreich“ — ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Redigiert von Dr. Hugo Botstieber. Verlegt von der Hofbuchhandlung C. Fromme, Wien und Leipzig — Preis kart. K. 6.—, bringt eine Reihe sehr interessanter musikwissenschaftlicher Aufsätze und zwar: von Dr. Alfred Heuss „Eine instrumentale Passionsmusik aus dem 17. Jahrhundert; von Dr. Max Graf „Anton Bruckners erste Entwicklung“ (besonders beachtenswert!); von Dr. Rich. Batka „Moseliana“ (mit ungedruckten Briefen des musikalisch hochverdienten, einstigen Custos der Wiener Hofbibliothek J. F. Edl. v. Mosel — 1772 bis 1844); von Dr. J. Bach „Populäre Konzerte in Wien; von Dr. H. Effenberger „Neuere tschechische Komponisten“; weiter den von Direktor Rud. Kaiser im Auftrag des Exekutivkomitees für den musikpädagog. Kongress verfassten Aufruf zur Gründung eines „Österreichischen musikpädagog. Verbandes“ und einen statist. Rückblick auf „Die Wiener Konzertsaison von 1909 bis 1910 von Dr. Rob. Konta. Der chronistische und statistische Teil des Jahrbuches erscheint ebenso sorgfältig und gewissenhaft bearbeitet, wie in den früheren Jahrgängen.

Prof. Dr. Th. H.

* Zu den profanen Gegenständen und Einrichtungen, die der Weihe priesterlicher Segnung teilhaftig wurden — neulich hat man, wie bekannt, den himmlischen Segen sogar auf Teufelsdinge moderner Technik wie Flugmaschinen und Automobilschlitten herabgefleht — ist nun auch ein so weltliches Institut wie das Opernhaus getreten. In Florenz hatte nämlich das Operntheater „Verdi“ vor kurzem eine Heimsuchung besonderer Art zu erdulden: Alle Künstler waren erkältet, so dass die Vorstellungen darunter litten. Da trotz mehrtägiger Pause das Schicksal der wieder aufgenommenen Vorstellungen nicht besser wurde, kam der leitende Impresario zu der Überzeugung, dass sein Theater durch den „bösen Blick“ behext sei, und liess deshalb den Pfarrer kommen. Dieser segnete alle Räume, die Bühne, die einzelnen Ränge, den Rauchsaal und die Garderoben der Künstler. Nachher bat er freilich den Impresario, ihn wissen zu lassen, ob sein Beschwörungsmittel geholfen habe; er scheint also von der Zauberkraft seiner Segnung nicht sehr fest überzeugt gewesen zu sein.

* Wenn man den begeisterten Schilderungen amerikanischer Musiker glauben will, wird in Amerika im kommenden Winter ein junger Sänger debutieren, der berufen erscheint, ein neuer Caruso zu werden. Der neue Tenor, der jetzt 21 Lenze zählt, heisst John Dridnee und erhält gegenwärtig seine Ausbildung bei dem bekannten amerikanischen Gesangspädagogen Alexander Wilcox in St. Louis. Das Stimmaterial des angehenden Sängers soll von einem solchen wundervollen Schmelz des Tones und dabei so kraftvoll sein, dass alle, die Gelegenheit gehabt haben, Dridnee zu hören, ihm eine rasche und glänzende Karriere prophezeien. Die Öffentlichkeit wird ja bald Gelegenheit haben, die Wundermär von dem neuen Caruso nachzuprüfen.

* In kurzer Zeit feiert das Zarenhaus der Romanows das 300jährige Jubiläum seines Bestehens. Die russische Dichterin Kologriwowa erhielt im Auftrage des Zaren von dem Ministerium des Kaiserlichen Hofes die Aufforderung, neben einer Jubiläums-Kantate auch den Text zu einer Jubiläums-Oper zu verfassen, in der auf das 300jährige Bestehen des Hauses Romanow Bezug genommen wird. Voraussichtlich wird die Oper aus einigen Bildern bestehen, die Ausschnitte aus dem Leben der russischen Herrscher bringen. Der Direktor des Moskauer Konservatoriums Ipolitow-Iwanow, der sich schon mehrfach als Komponist betätigt hat, ist gleicherweise von dem Ministerium des Kaiserlichen Hofes aufgefordert worden, den Text der Jubiläums-Kantate der Dichterin Kologriwowa in Musik zu setzen. Jedenfalls wird er auch dazu ausersehen sein, die Oper zu komponieren. Die Aufführung der Oper wird für alle Opernhäuser völlig kostenlos sein.

Kreuz und Quer.

Aachen. Berlioz', „Damnation de Faust“ gelangte im letzten Abonnementskonzerte unter Schwickeraths Leitung mit ausserordentlichem Erfolge in der Ursprache zur Aufführung. Den Faust sang Rodolphe Plamondon (Paris), die Marguerite Madame Auguez de Montalant (Paris), den Mephisto Herr de Laromignière (Paris) und den Brander Herr Henrotte (Lüttich).

Antwerpen. Heinrich Zöllner, der seit seiner Märchenoper „Die versunkene Glocke“ keine weitere musikdramatische Arbeit herausgab, hat jetzt eine kurze zweiaktige Oper „Zigeuner“ vollendet, deren Textbuch nach der gleichnamigen Novelle von Maxim Gorki gearbeitet ist. Zöllners Oper erscheint in Kürze im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig. An welcher Bühne das Werk seine Uraufführung erleben wird, ist noch nicht bestimmt.

Arnsberg. Der Musikverein führte unter Leitung von Freiherrn von Quadt Händels Oratorium „Judas Makkabäus“ in der Bearbeitung von Dr. Hermann Stephani auf.

Berlin. Hans Bassermann, ein Sohn von Prof. Fritz Bassermann in Frankfurt (Main), wurde zum Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters gewählt.

— Weingartners Klage gegen den Generalintendanten Graf Hülsen-Häseler und die Mitglieder der Königl. Kapelle wurde von der Strafkammer des Landgerichts I zurückgewiesen.

— Frl. Agnes Hundoegger aus Hannover sprach am 10. Februar „Über Erziehung zum bewussten Hören und Vomblattsingen vermittels der Tonika-Do-Methode“ in der Aula der Victoriaschule.

Bielefeld. Am Freitag den 17. Febr. erlebte die Kammersinfonie von Paul Juon unter Mitwirkung des Komponisten (Klavier) und unter Leitung des städt. Kapellmeisters Max Cahnbley die erste Aufführung in Deutschland. Das Werk hatte einen aussergewöhnlichen Erfolg. Ebenso fand das Violinkonzert in hmoll von Juon, durch Michael Press hervorragend interpretiert, glänzende Aufnahme.

Bremen. Hier starb Kirchenmusikdirektor Willy Gareis, der sich besonders durch Aufführung Loewescher Oratorien einen Namen machte.

Breslau. Im Schauspielhaus hatte Ubaldo Pacchierottis Oper „Alt-Heidelberg“ bei der deutschen Uraufführung grossen Beifall, dürfte aber infolge der mit dem deutschen Milieu in Widerspruch stehenden italienischen Musik und den gleichfalls dieser letzteren schroff gegenüber stehenden, reichlich verwendeten Studentenweisen wenig Verbreitung auf deutschen Bühnen finden.

Budapest. Hier starb der Musikpädagog Xaver Szabó, Lehrer an der Landes-Musikakademie.

— Vom 21.—25. Oktober findet eine Liszt-Zentenarfeier statt. Zunächst kommt eine Festmesse in der Matthiaskirche mit der „Krönungsmesse“ unter Leitung von Weingartner, an demselben Tage abends in der Königl. Oper das Oratorium der heiligen Elisabeth zur Aufführung. Am 22. und 23. Oktober werden Klavierkonzerte veranstaltet, in denen u. a.

Eugen d'Albert, Frederic Lamond, Moritz Rosenthal, Emil Sauer, Bernhard Stavenhagen, Sofie Menter, Vera Tömanoff mitwirken werden. Ausserdem gelangen Arien von Liszt zum Vortrag. Am 24. Oktober gelangen in einem Sinfoniekonzert in der Königl. Oper unter Leitung Siegfried Wagners die Faust-Sinfonie, das Es dur-Klavierkonzert, eine sinfonische Dichtung und eine ungarische Rhapsodie zur Aufführung. Den Beschluss am 25. Oktober bildet dann die Aufführung des Christus-Oratoriums unter Hans Richter.

Buenos-Aires. Die Sängerin Marguerite Carré, die Gattin des Direktors der Pariser Komischen Oper, wird während einer Saison die Leitung des Theaters Colon übernehmen und dort eine Anzahl neuer französischer Opern zur Aufführung bringen.

Coblenz. Frau Hildegard Börner, früher in Leipzig, jetzt Lehrerin am hiesigen Konservatorium, sang ausserordentlich erfolgreich in verschiedenen Städten Hollands. Man lobte ihre ausgeglichene Gesangstechnik, ihren guten Ausdruck und feine Empfindung.

Dessau. Kammersängerin Anna Bahr-Mildenburg aus Wien und Jacques Urlus vom Leipziger Stadttheater erhielten bei Gelegenheit eines Gastspiels als Isolde und Tristan im Hoftheater vom Herzog von Anhalt die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Dortmund. Felix Woyrsch hat seine Volksoper „Der Weiberkrieg“ textlich und musikalisch einer umfassenden Umarbeitung unterzogen, die Uraufführung wird in der neuen Gestalt am 9. März im Stadttheater stattfinden. Zahlreiche Vertreter auswärtiger Bühnen werden ihr beiwohnen.

Dresden. Im Königl. Opernhaus fand am 20. Februar die 200. Aufführung von Gounods „Margarethe“ statt.

— Im Alter von 42 Jahren starb der Liederkomponist Louis Gundlach.

— Die 142.—145. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke im Musiksalon Bertrand Roth brache Werke von Alfred Lorenz, de Glimes, Debussy, Roth, Edmund von Strauss, Henschel, Reger, Heinrich XXIV. von Reuss, Rachmaninoff, Rich. Strauss, Sgambati, Goldmark, Schillings, Heinrich Rietsch usw.

— Im Alter von 60 Jahren starb Prof. Eduard Reuss, Lehrer am Königl. Konservatorium. Er war einer der begeistertsten Wagnerianer und als Schüler Liszts dessen eifrigster Anhänger. Er betätigte sich in unzähligen gehaltvollen Aufsätzen über beide Meister und gab noch vor ganz kurzer Zeit eine Auswahl von Liszts Briefen heraus. Reuss war ein guter, edler Mensch von seltener Hilfsbereitschaft. Er war verheiratet mit der Sängerin Louise Belce. Seine Leiche wird in Chemnitz eingeäschert.

Erfurt. Unter Leitung von Walter Hausmann wurde hier Anfang Januar ein Konservatorium eröffnet, dem als Ehrenstudienrat Prof. Arthur Nikisch, als Studienrat Richard Wetz angehören. Dem Lehrkörper gehören u. a. an: Anatol von Roessel, Télémaque Lambrino, Walter Hansmann, Emil Robert-Hansen, Frau Professor Arthur Nikisch, Richard Wetz. Sämtliche Flügel und Pianinos werden von der bekannten Firma Jul. Feurich in Leipzig geliefert.

Frankfurt a. M. Hofkapellmeister Ferd. Meister (Nürnberg) war Gastdirigent im 5. Sinfoniekonzert im Palmengarten.

Freiburg i. B. Oberregisseur Dr. Eugen Kilian aus München hat die Übernahme der Direktion des Stadttheaters abgelehnt

Giessen. Der Konzert-Verein unter Prof. Gustav Trautmann brachte Händels „Judas Makkabäus“ in der Bearbeitung von Dr. Hermann Stephani zur Aufführung.

— Im Kronbauerschen Quartett-Verein traten zwei junge Künstlerinnen aus Berlin, Wynni Pyle (Klavier und Johanna Geis (Gesang) mit sehr grossem Erfolge auf.

Haag. Die Vereeniging Het Beethovenhuis veranstaltet vom 17.—30. April einen Beethovenzyklus mit der „Missa solemnis“, den Klavier- und Cellosonaten, den Klaviertrios, den neun Sinfonien, den Violinsonaten, Streichquartetten und „Fidelio“ (ein etwas kräftiges Programm!). Ausführende sind ein Chor von 400 Personen, das 110 Mann starke Residenzorchester, das Böhmische Streichquartett, Pariser Trio, die Damen Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges, ferner Messchaërt, Jos. Tijssen, Conrad Ansorge, Jul. Röntgen, Ant. Verhey, Carl Flesch, Pablo Casals. Im „Fidelio“ singen R. Breitenfeld, Des. Zador, H. Hensel, Edyth Walker, Knüpfer, Minnie Nast, Herm. Schramm. Dirigenten sind: S. von Hausegger, Willem Kes, H. Viotta.

Halle a. S. Die Stadttheaterkommission beschloss in der letzten entscheidenden Sitzung, den Stadtverordneten die Annahme einer Magistratsvorlage zu empfehlen, nach der die Weiterverpachtung des Stadttheaters an Geheimrat Richards bis 1915 unter wesentlich schärferen Bedingungen, zu denen die Einführung einer überwachenden Theaterdeputation gehört, stattfinden soll. Inzwischen wird die Stadt einen Theaterfundus anschaffen, so dass der Übernahme in städtische Regie ab 1915 nichts mehr im Wege stehen wird.

— In Löbejün, dem Geburtsort Karl Loewes veranstaltete der Hallesche Stadtsingchor unter Karl Klanert eine Karl Loewe-Feier mit vollständig unbekannten Chören.

Hannover. In dem Prozess des früheren Hofkapellmeisters Boris Bruck gegen das Hoftheater resp. gegen den Kaiser fand vor einigen Tagen am Landgericht Termin statt. Wie der „Hannoversche Courier“ berichtet, kündigte die vor dem Zeugenzimmer hängende Tafel diesen Fall in lapidarer Kürze an mit dem Vermerk: „Bruck wider Wilhelm“.

Hildesheim. Der Verein für Kunst und Wissenschaft veranstaltete vor kurzem das dritte seiner unter Carl Schottes Leitung stehenden grossen Konzerte. Die Solisten des Abends, der bekannte Baritonist Dr. Hermann Brause und der einheimische Pianist Richard Gerlt wurden sehr gefeiert.

Jena. Max Regers 100. Psalm, ein Oratorium für gem. Chor, Orchester und Orgel gelangte unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein am 13. Februar zur Uraufführung und wurde am Orte mit Begeisterung aufgenommen.

Königsberg i. Pr. Musikdirektor Otto Fiebach, Direktor des Ostpreussischen Konservatoriums, wurde als Universitätsmusikdirektor an die Hochschule berufen.

Leipzig. Die Stadtverordneten stimmten einer Ratsvorlage zu, welche dem Bachverein einen Garantiefonds bis zur Höhe von 5000 Mark für etwa entstehenden finanziellen Ausfall beim geplanten zweiten Bachfest aussetzen will. Die Mehrheit der Stadtverordneten war der Ansicht, dass Leipzig als Bachstadt, wo Bach über ein Vierteljahrhundert gewirkt und seine letzte Ruhestätte gefunden hat, eine grosse und würdige Aufführung zu seinen Ehren veranstalten müsse. Es soll dabei weiteren Bevölkerungskreisen Gelegenheit gegeben werden, hervorragende Konzerte für ganz mässige Preise zu hören, man spricht von 30—50 Pfg.

— Der Musikverlag von Carl Rühle erwarb den gesamten Verlag von Praeger & Meier in Bremen käuflich.

Lemberg. Wagners „Nibelungenring“ kam am hiesigen Stadttheater in dieser Saison dreimal in zyklischer Folge zur Darstellung. Die musikalische Leitung besorgte ausgezeichnet Kapellmeister, Herr Antonio Ribera. Für März ist ein vierter Zyklus geplant und die Erstaufführung von Beethovens „Fidelio“ in Vorbereitung für Beethovens Sterbetag (26. März).

London. Eine Versammlung des Generalkomitees des Internationalen Musikkongresses, der gegen Ende Mai abgehalten werden wird, fand vor kurzem im Mansion-Hause unter Vorsitz des Lord-Mayors statt. In seiner Rede führte Sir Alexander Mackenzie aus, dass dies der erste internationale Musik-Kongress sein wird, der in Grossbritannien abgehalten werden wird. Während man den Werken vergangener Zeiten grosses Interesse widmen wird, ist jedoch die Absicht vorwiegend, auch der neueren Zeit mit ihren Werken Geltung zu verschaffen. Der Graf von Plymouth brachte eine Resolution ein, in der die Arbeiten des Exekutiv-Ausschusses gewürdigt und angenommen wurden. Er sagte u. a., es sei von grösstem Werte für die Kunst, wenn eine internationale Konkurrenz bestehe. Er sei nicht der Meinung, dass man von den Engländern behaupten könne, sie seien unmusikalisch oder verständen es nicht, eine gute Musik zu würdigen, aber er möchte sagen, dass sie keine Kritiker wären und geneigt seien, ihrem eigenen musikalischen Urteil zu misstrauen und den Wert ihrer nationalen Musik niedriger einzuschätzen, als sie es tatsächlich verdient. Er selbst habe oft Gelegenheit gehabt, zu bedauern, dass englische Musik zugunsten minderwertiger mit einem fremden Namen bei Seite gelegt wurde. Die von dem Grafen von Plymouth eingebrachte Resolution wurde einstimmig angenommen.

— Als Nachfolger von Hans Richter in der Leitung der Hallékonzerte gilt Professor Julius Buths, früher in Düsseldorf.

London. Dem Britischen Museum ist von König Georg von England dessen Musiksammlung leihweise überlassen worden. Es befinden sich darin eine kostbare Sammlung von Manuskripten Händels, eine Niederschrift von Mozarts Sonaten op. 6 usw.

— Das für Oscar Hammerstein im Bau begriffene, neue Opernhaus soll am 1. November eröffnet werden.

— Die „Frankfurter Zeitung" teilt das soeben veröffentlichte Programm der kommenden grossen Opernsaison im Covent Garden-Theatre mit und bemerkt, dass dieses ein charakteristisches Streiflicht auf den Abschied Hans Richters von der englischen Hauptstadt wirft, denn die kommende Saison, die in Anbetracht der bevorstehenden Krönungsfeierlichkeiten besonders „glanzvoll" werden soll, schliesst alle deutschen Opern aus. Weder Wagner noch Strauss, weder d'Albert noch Mozart sind mit ihren Werken von der Direktion bei der Auswahl berücksichtigt worden. Die Saison, die am 22. April beginnt und am 29. Juli schliessen soll, bringt ausschliesslich französische und italienische Opern. Von französischen Werken werden aufgeführt: „Carmen", „Margarethe" „Louise" von Charpentier, „Pelleas und Melisande" von Debussy, „Romeo und Julia" von Gounod, „Samson und Dalila" von Saint-Saëns und „Thais" von Massenet. Die Liste der italienischen Opern umfasst: von Puccini die „Bohème", „Das Mädchen aus dem goldnen Westen", „Madame Butterfly", „Manon Lescaut" und „Tosca". Von Verdi werden „Aïda", „Othello", „Traviata" und „Rigoletto" gespielt, von Rossini „Der Barbier von Sevilla", von Donizetti „Lucia von Lammermoor". Die „Bajazzi" und „Cavalleria rusticana" fehlen natürlich nicht. Auch in der Auswahl der Solisten und Dirigenten ist der Boykott der Deutschen durchgeführt. So sind z. B. als Sopran-Solistinnen Emmy Destinn, bekanntlich eine nationalistisch gesinnte Böhmin, die Tetrazzini, die Melba, die Kusnetzow von der Petersburger Oper und die Edvina von der Opéra comique in Paris engagiert. Anfang Juni trifft dann das russische Ballett aus Petersburg in London ein, um zum ersten Mal in der englischen Hauptstadt ein Gastspiel zu geben, das sich bis zum Schluss der Saison ausdehnen soll.

Mannheim. Im Hoftheater hatte Eugen d'Alberts Oper „Izeyl" bei seiner Erstaufführung einen starken Erfolg.

St. Margherita. Frau Cosima Wagner war infolge einer anstrengenden $3^1/_2$stündigen Fusstour schwer erkrankt, befindet sich aber auf dem Wege der Besserung.

München. Kammersänger Ludwig Hess wurde für 2 Musikfeste und 40 Konzerte für Nordamerika verpflichtet; er erhält per Konzert M. 6300.

Paris. Die Generalversammlung der Aktionäre der Grossen Oper hat, wie man der „Breslauer Morgenzeitung." von dort schreibt, nicht die erwarteten aufregenden Kämpfe gegen die Direktion Massager-Broussan gebracht. Im Gegenteil, alles verlief recht friedlich. Sogar der Antrag der Direktoren, das Aktienkapital um eine halbe Million zu erhöhen, ging glatt durch. Die Direktion hat den Gagenetat allmählich von rund einer Million im Jahre auf — 400000 Francs herabgesetzt und trotzdem (oder deswegen?) so schlechte Geschäfte gemacht, dass die Aktionäre einem Verlust von 700000 Fr. im Zeitraum von drei Jahren gegenüberstehen. Von den ursprünglichen anderthalb Millionen Aktienkapital sind nur noch 200000 Fr. da. Durch die neu bewilligte halbe Million sind jetzt aber wieder 700000 Francs vorhanden und die Herren Direktoren hoffen, während der vier Jahre ihrer weiteren Theaterleitung nicht mehr als dieses Sümmchen zuzusetzen. Die wackeren Aktionäre des Instituts sind offenbar im Laufe der Jahre so bescheiden geworden, dass sie sich mit dieser „angenehmen" Aussicht begnügen. Jedenfalls erhob sich, wie schon Eingangs bemerkt, keine nennenswerte Opposition gegen die künstlerisch wie finanziell gleich unglückliche Theaterführung der Herren Messager und Broussan.

Prag. Die k. k. Statthalterei hat ein neues Amt, die Stelle eines Referenten für Musikangelegenheiten bei der k. k. Statthalterei geschaffen und dieses Amt mit Rudolf Freiherrn von Prochazka, dem Komponisten des Tonmärchens „Das Glück", besetzt. Hierzu schreibt das „Prager Abendblatt": Freiherr v. Prochazka wird in dieser Eigenschaft die Statthalterei sowohl wie den k. k. Landesschulrat nicht nur durch Gutachten, Äusserungen, Anregungen und Anträge zu unterstützen, sondern überhaupt die Interessen der Tonkunst in Böhmen auf kirchlichem wie weltlichem Gebiete wahrzunehmen und deren weitere Verfolgung bei den berufenen Stellen einzuleiten haben. Die neue Stellung eröffnet ein reiches Feld intensiver sachlicher, insbesondere organisatorischer Tätigkeit. Brennende Fragen, wie die Reform der Kirchenmusik und des Schulgesangs- bez. Musikunterrichts, als eines der ersten Hilfsmittel der Erziehung, ferner des Musikprüfungswesens, aber auch der Hebung der sozialen Lage der Musikerstände harren der Lösung. Angesichts der bedeutenden historischen Rolle, die die Musik seit Jahrhunderten in Böhmen als einem der grössten Verwaltungsgebiete überhaupt spielt, ist die Schaffung dieses Referates als einer Zentralstelle für die musikalischen Angelegenheiten des Landes von grosser Wichtigkeit und kommt den diesbezüglich seit geraumer Zeit vorgebrachten Wünschen hervorragender Interessenten und Korporationen auf dem Gebiete der Musik in lebhaft zu begrüssender Weise entgegen. Der Wirkungskreis der vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht angestellten Musikinspektoren erfährt hierdurch keine Einschränkung."

Turin. Nachdem die geplante Uraufführung von Mascagnis „Isabeau" in New-York endgültig gescheitert ist, wird das Werk in Italien in Szene gehen, und zwar voraussichtlich in Turin. Das Werk soll zur Eröffnung der Opernsaison, die im Zusammenhang mit der Ausstellung gegen April oder Mai beginnt, gegeben werden. In der Mailänder Scala hätte die Uraufführung erst im Dezember stattfinden können, und so lange will sich der Komponist nicht mehr gedulden, vor allem deshalb nicht, weil er Anfang Mai nach Argentinien und von da nach Südamerika geht.

Waldenburg i. Schl. Der Tenorist Valentin Ludwig sang am 12. Februar mit künstlerischem Erfolge den Solopart in Bruchs „Glocke".

Weimar. „Signor Formica", eine neue Oper von dem Cellisten Kammermusiker Krah von der Königl. Kapelle zu Berlin wurde vom Hoftheater zur Uraufführung angenommen.

— Den fest angestellten Lehrern der Grossherzogl. Musikschule (Direktor: Waldemar von Baussnern) wurde mit Genehmigung des Staatsministeriums unter Annäherung an das Staatsbeamtengesetz Pension und Hinterbliebenen-Fürsorge zugesichert.

Rezensionen.

Kapp, Julius, Richard Wagner. 223 S. Mit 112 Abbildungen. Berlin 1910, Schuster & Löffler. Pr. M. 3.—, geb. M. 4.25.

Wir sind in den letzten Jahren mit einer fast überreichen Ernte von Wagner-Schriften beglückt worden, so dass unsere Scheuern zum Bersten vollgestopft sind. Leider ist aber mit gutem Weizen auch ein erklecklich Mass Spreu mit in den Bücherschrank geraten, und speziell die populäre oder populär sein wollende Wagner-Literatur dürfte nach einer reinlichen Säuberung sich in manchen Exemplaren anderswohin versetzt finden. Den Kenner solcher Verhältnisse überläuft ein gelinder kalter Schauer, wenn von populären Wagner-Schriften geredet wird, und angesichts dieses Umstandes möchte man sich wirklich des Gebrauchs einer ähnlichen Bezeichnung entschlagen, will man nicht gleich Achselzucken und spötisches Lächeln hervorrufen. Indessen, wenn wir den Titel Volks-Wagnerbuch jetzt doch anwenden, so wird nach dem Vorhergesagten jeder wissen, dass er im guten Sinne gemeint ist und ernsthaft aufgefasst werden soll. Julius Kapps „Richard Wagner" verdient eine solche Bezeichnung. Sein Verfasser strebt nicht nach dem Ruhme, Vermittler unerhörter Neuigkeiten zu sein; er hat aber in dem ihm vorgeschriebenen Rahmen zweifellos ganz Ausgezeichnetes geschaffen. Wir kennen ihn aus seinen zwei, in Einzelheiten wohl anfechtbaren Liszt-Büchern als einen Biographen, der kein Bälgetreter traditioneller Meinungen ist, und auch das vorliegende Buch imponiert durch die Offenheit, die überall zu bemerkende Objektivität, mit der delikate Erlebnisse und auch künstlerische Fragen behandelt sind, wenn man auch manchmal, besonders Bayreuth gegenüber, einen konzilianteren Ton wünschen wird. So findet man sich namentlich durch Herzutragen von unbekannten, unterdrückten Briefstellen viel besser als je mit knappen Worten unterrichtet von dem Innenleben Wagner—Mathilde Wesendonk, und auch bei der Würdigung der künstlerischen Produkte begegnet man allenthalben unbekümmerten, kraftvollen Urteilen. Die Anlage des Buches ist ganz brillant. Sie zeigt eine eigene Note und wird deshalb selbstverständlich von der Mehrzahl derer, die selbst über eine solche nicht verfügen, angegriffen und bekrittelt werden. Aber es ist immer so: hat man einen neuen Plan, so wird man bei seiner Durchführung gar manchem langsam Dahintrottelnden

auf die Füsse treten. Kapp gibt zunächst auf 112 grossen Seiten ein gedrängtes Bild von Wagners äusserem und innerem Leben; als zweiter Hauptteil folgt eine ebenso ausgedehnte, chronologische Übersicht aller Werke, als dritter ein kurzer Abschnitt, der den Meister als Künstler und Menschen betrachtet und sozusagen aus den beiden vorhergehenden Teilen die Essenz bringt, und zum Schlusse kommt ein kleines Wagner-Museum in Bildern anmarschiert, das in einer so gut geordneten Zusammenstellung dem grossen Publikum von ausserordentlichem Reiz sein dürfte. Diese Galerie enthält nicht weniger als 111 ganzseitige, vorzügliche Reproduktionen von Porträten, Wagner-Häusern, Handschriftlichem usw., die meist schon, aber auf mehrere Jahrgänge verstreut, in der Zeitschrift „Die Musik" erschienen sind. Den Angriffspunkt für Krittler wird die Zweiteilung bilden: Wagners Leben — Wagners Werke. Der Autor hat die Trennung vorgenommen zugunsten eines ganz prachtvollen Gedankens, der chronologischen Registrierung aller einzelnen Schöpfungen. Man kann, da ihm dies so gut gelungen ist, darin das Verdienstlichste seines Buches überhaupt erblicken und diesen zweiten Abschnitt recht wohl ein kleines, in seiner Art treffliches Wagner-Lexikon nennen. Nicht nur die musikalischen Werke sind da gebucht, auch jedem einzelnen Gedichte, jedem Aufsatz wird sein Recht. Mit der blossen Registrierung ist es nicht abgetan; Kapp gibt, wiederum möglichst gedrängt, alles an, was zur Geschichte dieser einzelnen Erzeugnisse gehört und fällt da manch ausgezeichnetes Urteil. Es könnte hier nur beanstandet werden, dass einzelnen Aufsätzen oder Tonwerken bisweilen vor anderen grössere Ausführlichkeit gewidmet wird, als sie beim ersten Anschein verdienen mögen, so nimmt z. B. die „Tannhäuser"-Besprechung ebensoviel Raum ein wie die Würdigung des ganzen „Ringes". Aber jenes Werk erforderte eben seiner Aufführungsgeschichte wegen mehr Worte. Nicht einverstanden sind wir mit ein paar kritischen Bemerkungen Kapps; wir gestehen aber, dass die meisten der hier in Frage kommenden Werke verschiedene Beurteilung finden können. Nur bei der Polonäse, op. 2, deren vierhändiger Vortrag im Leipziger Akademischen Wagner-Verein immer fröhlichste Stimmung erweckte, wünschte man die Bezeichnung „durchweg monoton und unerfreulich" nicht zu finden. Der rein biographische Teil ist in seiner Knappheit mit anerkennenswertem Geschick und guter Darstellung verfasst. Im ganzen also: ein ausgezeichnetes Buch für den weiten Kreis der Freunde Wagnerscher Kunst und ein Verlagskunststück ersten Ranges, eine so verdienstliche, treffliche Gabe für reichlich vier Mark gebunden darzubieten! Dr. Georg Kaiser.

Blanchet, Emile R., Op. 7. Fünf Etuden für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 2.—.

Die offenbar stark von Chopin inspirierten Etuden, deren Schwierigkeit auch nahezu denen jenes Meisters gleicht, müssen als Bindungsstudien ausgezeichneter Art empfohlen werden. Ergab sich aus diesem Prinzipe naturgemäss eine leichte Einförmigkeit melodischer Art, da die chromatische Fortschreitung allein das Übersetzen des zweiten Fingers über den dritten, des dritten über den vierten usf. ermöglicht, so ist das harmonische Bild umso reicher und hochinteressant gestaltet, ohne jemals unnatürlich zu werden. Das Studium dieser Etuden wird darum immer anregend bleiben und jenen hohen Nutzen gewähren, welchen allein der erfahrene Pädagoge verleiht. Ihre genaue Bekanntschaft ist jedem Unterrichtenden anzuraten.

Stamitz, Karl. Konzert in Bdur für Violine. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 2.—.

Seitdem die bedeutungsvollen Untersuchungen Hugo Riemanns über die Mannheimer Schule endlich die Verdienste ihrer Häupter Johann Stamitz und Franz Xaver Richter in das rechte Licht gerückt haben, mehren sich die Ausgaben, welche uns die liebenswürdigen Schöpfungen jener Meister näherbringen wollen. Das vorliegende von Hans Schuster edierte und mit Kadenzen versehene Konzert von Karl Stamitz, des ältesten Sohnes von Johann, zeigt alle Vorzüge jener Stilreform, eine einfache, innig empfundene melodische Linie, starke dynamische Kontraste innerhalb der einzelnen Sätze, eine ausserordentlich klare und gewandte Tongebung. Wenn auch vielleicht die jenem Stile eigentümlichen Seufzer und Vorschläge unserem Geschmacke allzu maniriert vorkommen mögen, so enthält diese Komposition bei mittlerer Schwierigkeit doch soviel anmutige Frische im Allegro und Rondo, soviel zarte Melancholie im Adagio, dass jeder Violinspieler die Bekanntschaft dieses dankbaren Stückes gewiss nicht bereuen wird.

Sitt, Hans, Op. 89. Drei Stücke für Violine und Klavier. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 1.50.

In unserer zwischen den Extremen künstlichster Melodik und seichter Walzermelodien schwankenden Zeit sind einfach empfundene und dennoch dem höchsten Massstabe standhaltende Werke mit Freuden zu begrüssen. Beim Durchspielen der vorliegenden drei Stücke — Albumblatt, Langsamer Walzer und Marsch — schwand alle Reflexion und unbefriedigendes Grübeln vor dem Gefühle dahin, hier einmal Musik, schlichte und darum besonders einnehmende Musik vor sich zu haben, welche zeigt, dass es immer eine Melodik geben wird, die auch ohne Chromatik und gekünstelte Enharmonik ganz unserem modernen Empfinden entspricht. Die ganz leicht zu spielenden Stücke werden jedem gebildeten Laien eine rechte Erholung und innere Einkehr bieten und können auch zu Unterrichtszwecken als Bildungsmittel eines gediegenen Geschmackes nicht warm genug empfohlen werden. Dr. Guido Bagier.

Ricci-Signorini, A., 3 Suites Poétiques pour Piano. Milano, Carisch & Jänichen. Preis je M. 2.—.

Die Suiten gründen sich nicht auf Imitation der alten durch Händel und Bach zur vollen Höhe gebrachten Kunstform. Sie sind nichts mehr als zweckmässig einander folgende Salonstücke. Jede besteht aus drei dem Kunstliebhaber gewidmeten Kompositionen, die getrennt auch einzeln zum Vortrag gebracht werden können. Der musikalische Wert ist verschiedenartig und stützt sich in erster Beziehung auf ansprechende Melodik, die von reicher, stellenweis zu reicher Harmonik getragen wird. — Nr. 1, bestehend aus Arietta, Valse lente und Elégie, wird den Vertretern gediegener Salonmusik besonders willkommen sein. Ungeschickt erscheint es, dass die drei Stücke gleich elegischen Charakter haben. Amüsant sind die Quintenfolgen in der Elégie. — Die zweite Suite gipfelt in dem Orgelpunkt auf F mit fast durchweg gleichem Tenor (Satz 2 Cornemuse). Nr. 1 Chanson fliesst harmonisch nicht natürlich und scheint daher erzwungen. Der Schlussteil „Kindermarsch" entspricht durch die zu grosse harmonische Reichhaltigkeit nicht der näheren Bezeichnung. Das beste Stück der dritten Suite ist Nr. 3 „Danse" in seinem orientalisch gut getroffenen Charakter. Auch die Ballade Nr. 2 ist als gelungen zu bezeichnen, wogegen Chanson (Nr. 1) in der Erfindung bei ausgeklügelter Harmonik zurücksteht. Der Lehrer wird die drei Suiten mit Erfolg zur Vorbereitung auf harmonisch interessante klassische Werke verwenden können. Ihre Schwierigkeit steht auf der höheren Mittelstufe. Prof. Emil Krause.

Bach, Joh. Seb., Präludien und Fugen für Orgel. Für das Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von Eugen d'Albert. (No. 1. Präludium und Fuge. cmoll. M. 1.50. No. 2. Präludium und Fuge. Gdur. M. 1.50. No. 3. Präl. [Toccata] und Fuge. Fdur. M. 2.50. No. 4. Präludium und Fuge. Adur M 1.—. No. 5. Präludium und Fuge. fmoll. M. 1.50. No. 6. Präl. [Toccata] und Fuge. dmoll. M. 2.—.) Leipzig, Robert Forberg.

Reger, Max, Op. 46. Fantasie und Fuge für Orgel über B-A-C-H. Für Klavier zu zwei Händen bearbeitet von August Stradal. Wien, Universal-Edition, A.-G. Pr. M. 3.—.

Die obigen Bearbeitungen Bachscher und Regerschen Werke bezwecken wohl in erster Linie, die schönsten Orgelfugen und -Präludien des ersteren und des andern Monumentalwerk für dasselbe Instrument auch dem Pianisten zugänglich zu machen. Obgleich so klavieristisch wie möglich gesetzt — dafür bürgen schon die Namen d'Albert und Stradal —, verleugnen sie, was in der Natur der Sache liegt, natürlich ihre ursprüngliche Bestimmung für die Orgel keineswegs. Der Spieler wäre aber den Herausgebern noch mehr verpflichtet gewesen, wenn sie auch für ein paar Winke hinsichtlich des Fingersatzes Sorge getragen hätten. Selbst der Virtuos, um den es sich bei Reger-Stradal allein handeln kann, empfände dies als Erleichterung. Max Unger.

Breu, Simon, Op. 84. Zwei Männerchöre: „Ein Pfingstlied" und „Deutsche Romanze". Magdeburg, Heinrichhofens Verlag. Pr. à Part. M. —.60.

Das frische „Pfingstlied" und die „Deutsche Romanze" von S. Breu drängen hier und da in harmonischer Beziehung zu künstlerischer Entfaltung, gehören aber ebenfalls den volkstümlichen Gesängen an, einer Rubrik, die den Reichtum aus übergrosser Produktivität kaum zu fassen vermag. E. Rödger.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 25. Februar 1911, Nachmittag 1/22 Uhr.

J. S. Bach: Präludium und Fuge (amoll). Gabrieli: „O domine Jesu Christe". Mendelssohn: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen"?

Letzte Nachrichten.

Berlin.

„Das Pensionat von Sorrent".

Komische Oper in drei Akten (5 Bildern) von Raffaello Berninzone. Musik von E. Usiglio.
Deutsche Übersetzung von Felix Falzari.
(Bearbeitung und Erstaufführung an der Volksoper).

Jüngst wohnte ich hier einem hochinteressanten Konzert bei, in dem meines Wissens zum ersten Male versucht worden ist, gleiche Texte von Liedern in verschiedener Vortonung vorzuführen. Es wäre sicherlich ebenso wichtig, einmal auch auf musikdramatischem Gebiete ähnliches zu unternehmen: von den verschiedenen „Orpheus"-Opern des 17.—18. Jahrhunderts angefangen bis auf unsere Zeit käme man da wohl zu sehr lehrreichen Resultaten; auf diesen Gedanken ward ich gestern gebracht, als man in der fleissigen Volksoper die in Deutschland wohl noch völlig unbekannte komische Oper eines gleichfalls ausserhalb Italiens noch recht unberühmten italienischen Komponisten zur Erstaufführung brachte, deren Sujet jene beliebte Entführungsgeschichte eines Pensionatsfräuleins durch den üblichen Operngardisten bildet, wie sie die romanischen Opernkomponisten so häufig und mit so grossem Erfolge in Musik gesetzt haben. Man erinnere sich an Varneys „Mousquetaires au couvent", an Messagers „P'tits Michus" und an noch andere ähnliche Entführungsoperetten französischer Provenienz; ihnen allen ist vor allem jene Mischung von Sentimentalität und Clownerie eigentümlich, wie sie sich in neuerer Zeit auch auf die englischen Pensionatsoperetten weiterverpflanzt hat (natürlich ist die Clownerie als solche etwas typisch Englisches). Der angeblich als Militärkapellmeister tätig gewesene Komponist fasst den Stoff der Formulierung des Librettos entsprechend mehr romantisch opernhaft, also echt italienisch auf; dadurch wird die Pikanterie des Ganzen nur ganz leise betont und der Liebhaber von den beiden Offizieren tritt in den Hintergrund, während der andere Leutnant, mehr eine Abenteurernatur, der auf die Idee kommt, sich als der, das Pensionat inspizierende Minister zu verkleiden, um so die Schöne leicht entführen zu können, — während dieser Leutnant die eigentliche Buffoszene herbeiführt; auch sonst sind die weiblichen Gestalten auffallend vernachlässigt, die Pensionatsgouvernante wirkt mit ihrer ewigen Taubheit und unwahrscheinlichen Ahnungslosigkeit fast peinlich und für die Liebenden interessiert man sich wie schon angedeutet, kaum, desto mehr aber für den ganz originell, etwas bartolohaft gezeichneten eitlen Rektor, Don Demokritos, in dessen Charakteristik sich auch der Komponist ein wenig über sein sonstiges recht flaches Niveau erhebt; in ihrem munter und beneidenswert sorglos dahinsprudelnden melodischen Fluss und in ihren unwillkürlich mit fortreissenden kecken Rhythmen muss die Oper gerade auf ein naives opernfreudiges „Volks"-Publikum äusserlich wirken, aber Originalität besitzt Usiglio so gut wie gar keine, es sei denn, man bezeichnet seine Musik, die altitalienischen Buffostil mit modernster Militärmusik und ihrer trivalen Harmonik zu einer Einheit zu verschmelzen sucht, als eigenartig; den recht freundlichen, beinahe herzlichen Erfolg an der Volksoper hat sich die Oper vor allem dank der bewundernswert echt italienischen Tempi geholt, wie sie der temperamentvolle und energische Kapellmeister Rudolf Schüller durchzuhalten wusste; doch auch die Darstellung war, namentlich was Laune und Feuer anbetrifft, recht gut, ja einige Darsteller, so der sonst so treffliche Herr Rünger, taten des Guten fast etwas zu viel; am besten trafen wohl Frau Sachse-Friedel (Gouvernante) und Herr Förster (Rektor) den Ton der Oper, die man leider nicht als eine Bereicherung des Repertoires auffassen kann.

Dr. Arthur Neisser.

Der Bericht über die Neuinszenierung der „Zauberflöte" an der Kgl. Oper, die ja bekanntlich unter der Aegide des Kaisers erfolgt ist, wird in nächster Nummer erscheinen.

Leipzig.

Vera Eichholz zeigte in ihrem Konzert am 19. Februar im Kaufhaus, dass ihr Genre doch mehr der Bühnen- als Konzertgesang ist. Die Künstlerin hat zwar keine grosse Stimme, keinen weittragenden Ton, aber eine ausgezeichnete Gestaltungskunst. Naturgemäss gelang ihr Bellinis Arie „Casta Diva" aus „Norma" am besten; hier wusste sie durch Gesang und Vortrag zu fesseln. Hingegen sollte sie es doch unterlassen, Lieder von Brahms, Wolf, Pfitzner etc. im Konzertsaal zu singen; diese sind doch schliesslich keine Koloraturarien, verlangen im Gegenteil grösste Schlichtheit und Einfachheit. Arthur Smolian begleitete recht gewandt und diskret. Einen ganz vortrefflichen Künstler lernte man in einem jungen Portugiesen Hernani Torres, einem Schüler von Professor Teichmüller kennen. Seine schon hervorragend ausgebildete Technik, sein seelischtiefes, temperamentvolles Spiel, sein zurückhaltender Pedalgebrauch, die Vornehmheit seiner Auffassung liessen kleine Mängel wie manche Tempoverschleppungen in Brahms gmoll-Ballade, leicht verschmerzen, lassen uns aber von ihm noch recht viel erhoffen.

Die unverwüstliche, ewig junge Yvette Guilbert bezauberte ihre Zuhörer am 20. Februar im Kristallpalast heute noch so, wie vor 20 Jahren. Wenn sie auch ihr früheres Gebiet sozialer Satiren, höchst naturalistischer Couplets verlassen und sich mehr *Chansons* aus dem Mittelalter, der Renaissance, Soldaten-, Volks- und Schäferliedern aus dem 16.—18. Jahrhundert zugewandt hat, so hat sie doch der ihr eigene Charme auch heute noch nicht verlassen. Sie ist ja keine Sängerin im eigentlichen Sinne, aber eine temperamentvolle Vortrags- und Gestaltungskünstlerin ersten Ranges. Durch ihre Gesten, ihr lebhaftes Mienenspiel, ihre feinpointierte Sprache weiss sie den Zuhörer ausserordentlich zu fesseln. Ich erinnere an Marots „Puisque de vous je n'ai autre visage" und das entzückend vorgetragene „Laissons le lit et le sommeil", an die burleske Parodie einer Prozession „C'est le mai", an das sprühende „Je saute, je danse", an das drastische „Le mari, le mariage". Geradezu erschütternd trug sie das bekannte Malbrough-Lied vor und wusste auch wieder ausgelassenen Soldatenliedern („Le cycle du vin", „Joli Tambour") Leben zu verleihen. Herr Ferrari begleitete nicht nur in hochkünstlerischer Weise, sondern hatte auch in seinen Harmonisierungen der Chansons den rechten Ton für die verschiedenen Zeiten gefunden. Die Société des concerts d'autrefois (Michaux, Desmonts, Fleury, Mondain, Nanny und Mlle. Marguerite Delcourt) erwies sich als eine ausgezeichnet eingespielte kleine Truppe von Künstlern, die die Zwischenpausen mit ansprechenden Werken damaliger Zeit ausfüllte. Eine seltsame Zusammenstellung von Hautbois d'amour und Contrebasse war in einem Duo gar nicht so uneben. Ludwig Frankenstein.

Wiesbaden.

Im Alter von 77 Jahren starb Nikolai von Wilm, Schüler des Leipziger Konservatoriums, als Kapellmeister in Riga, Konservatoriumslehrer in St. Petersburg tätig gewesen. Hatte ausser vielen Klavierwerken und Liedern auch hauptsächlich Kammermusiksachen komponiert.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Herr Theo Schäfer, Schriftsteller, Frankfurt a. M., tritt mit dem Heutigen als Mitglied in die Pressekommission ein.

Für alle Einsendungen, die in unserm Verbandsorgane vom Verband aus veröffentlicht werden, übernimmt der Vorsitzende allein die Verantwortung.

Am 13. d. Mts. fand zu Frankfurt a. M. mit den Vorsitzenden des Deutschen Orchesterbundes und gleichzeitigen Vertretern des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes eine Sitzung betr. Beratung des Normalvertrages statt. Der Vertrag wird in einer der nächsten Nummern veröffentlicht werden.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 2. März. Inserate müssen bis spätestens Montag den 27. Februar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 9. 2. März 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Hans von Bülow.

Die Tragödie eines Zukunftsmusikers.

Psychologische Studie von **Karl Heckel.**

(Schluss.)

Der Vorhang senkt sich vor dem düstern Bild des Erlebten, und er hebt sich wieder, um uns das Land des Lichtes: Italien vor die Phantasie des Blickes zu zaubern.

Wir finden Bülow nach der tragischen Krisis seines Lebens in Florenz. Körperlich und seelisch leidend; aber mit aller verfügbaren Jugendkraft nach Genesung verlangend: zum Vergessen, wie vorher zum Entsagen gleich fest entschlossen, „freundlich-fatalistisch empfindend, heiter-pessimistisch denkend". Der Lethe-Arno führt nicht zum Schattenreich, sondern zum Sonnentempel, zum — Apollodienst.

Frau Jessie Laussot, seine ehemalige Mitschülerin, durch ein ähnliches Erlebnis nach Florenz verschlagen, übernimmt die Rolle einer Pflegemutter und bewährt sich als heilspendende Freundin.

Die Sonne Italiens wirkt Wunder. Man glaubt Nietzsche zu hören, wenn man vernimmt, wie Bülow die Heiterkeit des Heidentums preist, dessen Spuren ihn allenthalben entzücken, wie er der Musik des Südens ein Loblied singt, Stendhal liest oder mit drastischem Vergleich ausruft: „Hier verstehe ich den Katholizismus: das liebenswürdige Heidentum. In Pschorrs Nähe ist es mir sehr verleidet worden".

Noch scheint es ihm früh genug zu seiner Renaissance, noch hat sich der Vorhang nicht zum letzten Male geschlossen.

Eine grosse Satisfaktion wird ihm zuteil. Der König wünscht in München „Rheingold" zu wiederholen und sein Kabinetssekretär wendet sich um Rat an Bülow. Dieser empfiehlt Klindworth. Aber nicht so war die Frage zu verstehen: man verlangt nach ihm selbst.

Was einst höchster Wunsch und Wille war, zerflattert bei einem Bülow nicht in Velleität. Ohne Zaudern lehnt er ab, aber mit sorgender Liebe für das Werk erteilt er Rat, verweilt bei Einzelheiten, die zum Gelingen erforderlich sind. Er kennt nur eine Bürgschaft für die Möglichkeit ihrer Erfüllung: Wagners Gegenwart bei den Proben.

Sein Herz ist nicht erstorben für die Ideale seines Lebens. Er ist aus der Nähe Wagners gewichen, aber nicht aus dem Bann seines Genius.

Als in München die „Walküre" aufgeführt wird, erwacht das Verlangen, dorthin zu reisen, aber er gibt ihm nicht nach in der Hoffnung, in drei Jahren daselbst das ganze Werk unter Wagners Leitung zu hören. Doch diese Aufführung steht bald nicht mehr für München in Aussicht. „Es sieht in München recht traurig aus: Theater und Musikschule verfallen total — alles seufzt nach Dir". So berichtet ihm Klindworth und teilt ihm zugleich mit: Eine Gesamt-Aufführung der Nibelungen unter Wagners Leitung soll nicht in München stattfinden; er hat einen anderen grossartigen Plan dafür im Auge.

Da mittlerweile die Ehe Bülows geschieden worden, fügt Klindworth hinzu: „Besiege nun die Schmerzen der letzten Jahre, kräftige und erfrische Körper und Gemüt, sei bald wieder ganz der Unsere!"

In der Tat schreitet seine Genesung in Italien fort, und mit jener Dankbarkeit für jede Wohltat, die Bülows ritterliche Natur charakterisiert, ruft er aus: „Oh himmlisches Land, himmlische Menschen! Und binnen Kurzem muss ich Euch verlassen, weil ihr mir das ermöglicht habt!"

* * *

Um ein Vermögen für seine fern von ihm lebenden Kinder zu erwerben, unternimmt er Konzertreisen nach Österreich und Russland.

Der Gedanke von Bayreuth hat mittlerweile fassbare Gestalt genommen, die Wagnervereine entfalten ihre Tätigkeit zu seiner Verwirklichung. Der Ruf zur Mithilfe scheint fast ungehört im Lande zu verhallen. Nicht so bei Bülow. Er veranstaltet Konzerte zum Besten von Bayreuth zunächst in München und Mannheim.

Eine Rückkehr nach Italien lässt sein Bedürfnis nach künstlerischer Tätigkeit nicht zu, aber auch das Konzertreisen vermag dieses nicht genügend zu befriedigen. „Ich brauche Orchesterluft zum Leben", schreibt er an meinen Vater und erklärt seine Bereitwilligkeit, das Mannheimer Theater nicht zukünftlerisch, sondern klassisch einzuschulen, indem er für ein Jahr den Posten eines Kapellmeisters einnehmen will, den Vincenz Lachner gekündigt hat.*) Die materiellen Bedingungen sollen für ihn hierbei keine Rolle spielen, wohl aber die künstlerischen. Sie

*) Vergl. Karl Heckel: Hans von Bülows Plan eines deutschen Nationaltheaters. Neue deutsche Rundschau 1896, Heft 11.

lauten: ausschliesslich Aufführungen guter deutscher Opern und solcher, in denen deutscher Kunstgeist waltet. Hierin weist er von vornherein jede Konzession zurück, überzeugt „dass Prinzipienfestigkeit das Notwendigste ist, wenn wir herauskommen wollen aus dem Dreck der Styl- und Charakterlosigkeit, des internationalen Dilettantismus, Pfuscherianismus“. Mit warmen Worten bewundert er die Energie, mit der sein Mannheimer Freund und Verehrer für ihn eintritt, aber bald zeigt es sich, dass alle Mühe umsonst aufgewendet war. Das Philisterium will keinen „Aristokraten“ und bittet Lachner zur Abwendung der Gefahr, sein Pensionsgesuch wieder zurück zu ziehen.

Solche Erlebnisse vermögen nicht mehr mit Dauer auf Bülows Stimmung einzuwirken. Sie bestätigen ihm nur den Mangel an künstlerischer Kultur. Sein Humor lässt ihm in der Tat nach seinem Wort leben: „an allerlei unangenehmen Stationen des Lebens muss man mit dem Courierzug vorbeifahren, nicht mit dem Güterzug: das Leben ist der Güter höchstes nicht“. Seine Scherze klingen heiter, freilich für den, der schärfer hört, forciert heiter.

Als auf der nunmehr unternommenen Konzertreise ein Teil der Presse in London kein gutes Haar an ihm lässt, freut er sich, dass der andere Teil ihm dichte Lobesperücken flicht, so dass er nicht mondscheinsonatenartig herumzulaufen brauche. Und als ihn nach seiner Rückkehr nach Deutschland in einer Gesellschaft eine Dame in unangebrachter Weise angreift, da nimmt er seinen Hut und entfernt sich gelassen mit den Worten: „Ich bin wie meine Uhr, wenn man mich aufzieht, so gehe ich!“ Seine frühere Neigung nach Polypragmasie wird glücklich bekämpft mit der Erkenntnis: „Qui trop embrasse manque le train“. Aber auch seine frühere allzugrosse Nachgiebigkeit für fremde Anliegen wird überwunden. Charakteristisch ist hierfür der Anschlag, den er über seiner Türe anbringt:

Vormittags nicht zu sprechen, Nachmittags nicht zu Hause.

So durfte er einen Brief an die Mutter mit Recht unterschreiben „Hans der Übermütige“, allerdings mit dem Zusatz („auf wie lange?“)

Das Glück der Unabhängigkeit, mit der er die Gegenwart zu geniessen strebt, wird ihm nicht vergönnt. Die Vergangenheit wirkt allenthalben nach und die Zukunft steht erschreckend vor ihm als: Bayreuth ohne seine Mitwirkung. „.... Damals folgte ich dem unseligen Rufe Tristans nach München, wo ich nach und nach alles das erleben musste, von dem ich mich heute noch wundern muss, dass ichs überleben konnte“, und „die Nachricht von der Tristanaufführung ohne die Hauptperson — mich — hat mich sehr affiziert“. So äussert sich seine Erinnerung und der Blick in die Zukunft wird durch Besorgnisse für die Festspiele umflort. „Bayreuth muss den Hunden weichen!“ lautet sein Klageruf, als das mangelnde nationale und künstlerische Interesse befürchten lässt, dass die Aufführungen nicht zustande kommen. Und als sein Freund Hans von Bronsart einem Feste, das der Künstlerverein in Hannover Wagner gibt, aus Freundschaft für Bülow fern bleiben will, beschwört er ihn hinzugehen, nicht obgleich, sondern weil er sein Freund sei. „Sieh', es wäre doch eine Nationalschande, wenn Bayreuth i. e. die Nibelungentetralogie nicht zu Stande käme“. „Es ist ein wirklicher Schmerzensschrei, den ich hiermit, gebe Gott! nicht vergeblich — an Dich ausstosse!“

Der Verlust eines mühsam erspielten Kapitals, das er in London durch einen Gauner einbüsst, wird rasch verschmerzt, mit dem Gedanken, dass er ja viel Schlimmeres in seinem Leben erfahren habe und mit Fatalismus hingenommen, wie man sich Naturübeln, Feuers- und Wassersnöten fügt, der Gedanke von der Beteiligung an den Festspielen in Bayreuth ausgeschlossen zu sein, dagegen verliert nicht seinen Stachel. Er dankt einer Freundin ausdrücklich, dass sie zur schmerzlichen Ersparung der Aufregung in ihren Briefen von Bayreuth vollkommen schweigt. „Möge alles glatt und gut gehen — ohne dass ichs erfahre!“

Als einziges Mittel, um der Aufregung aus dem Wege zu eilen, reist er vor Beginn der Festspiele nach Amerika. In der Tat erweisen sich die neuen Verhältnisse, in die er gelangt und die ihn das Kleinliche seines Vaterlandes wohltätig vermissen lassen, als ausserordentlich günstig. „Die Stätte, wo ich zum ersten Male ganz ich selbst sein kann“. „Hier kann ich mich so südlich geben, wie ich es in Wahrheit bin“. Nicht nur in Liebesbriefen, die italienische Leidenschaftlichkeit mit französischem Esprit verbinden, jubelt die Freude auf, fern und frei zu sein von schwerer Seelenlast, sondern auch in den Briefen an die Mutter atmet eine schmerzensfreie Brust.

Sein vornehmer Grundsatz, bei der Zusammenstellung der Programme keine Konzession um des Geldes willen zu machen, wird belohnt durch die Einsicht des besseren Teils des amerikanischen Publikums, das in ihm den ersten Musiker sieht, der in der neuen Welt an den musikalischen Geschmack appelliere und nicht an den Mob denke.

Gesundheit und Gemütsruhe erscheinen so befestigt, dass er selbst von Bayreuth nun ohne Erschütterung spricht. In einem Interview, das ein feinsinniger Berichterstatter in „The Chicago Times“ vom 6. Februar 1876 veröffentlichte, sagt Bülow: „Wir werden sehen, welchen Erfolg die Festspiele dieses Jahr haben werden. Nach meiner Überzeugung wird es ein krönender Triumph für Wagner werden. Ich habe gekämpft und gestritten für das Prinzip, Jahre und Jahre. Sie kennen ohne Zweifel die Gründe, die es mir für immer unmöglich gemacht haben, mit R. Wagner weiter in persönlicher Beziehung zu bleiben. Aber ich bin nicht aus dem Stoff gemacht, aus dem Renegaten entstehen. Und die Musik, für welche ich schrieb, mein Leben lang kämpfte, ist mein Vorbild heute wie damals, denn sie ist wahr. Ich bin jetzt kein heftiger Parteigänger, sondern ein beharrlicher Schüler, und wenn ich eine so lange Zeit verbracht habe bei einer Arbeit, die mich der Pflege eigener Ideen entzog und mich bestimmte, die Anderer zu verbreiten, so darf eine so lange Apostelschaft beanspruchen, dass man an die Festigkeit meiner Überzeugung glaube von der Wahrheit der grossen Schule, die Wagner und Liszt begründet haben“.

Freilich je näher die Zeit der Festspiele heranrückt, desto stärker macht ihn der Gedanken daran auch in der Ferne erbeben. Seine Gedanken umkreisen das tödliche Licht, strebend, obwohl widerstrebend, will er nach Europa zurückkehren. „Malgré Bayreuth“ versichert er in seinen Briefen, aber dessen dämonische Macht ist grösser als der Widerstand seines Willens, nachdem der Körper bei der Überanstrengung durch die lange Reihe von Konzerten die kaum gewonnene Elastizität wieder eingebüsst hat. Das Klavierspiel befriedigt ihn nicht mehr. Seine Mutter urteilt ganz richtig, sein grösstes eigentliches Talent sei eben doch nicht die Virtuosität, sondern die Fähigkeit, einem ganzen Orchester, lebendigen Instrumenten, seinen

Geist einzuhauchen und so ein Kunstwerk in höchster Auffassung darzustellen. Das würdigste Kunstwerk aber, dürfen wir hinzufügen, war ihm der „Ring des Nibelungen“, der würdigste Ort für dessen Lebendigwerden Bayreuth. Dies aber war ihm verschlossen. Denn, um abermals feinfühlige Worte der Mutter zu gebrauchen: „der Roman des Lebens soll eben sowohl zum Kunstwerk werden, als das Produkt der Dichtung; er hat noch höhere Anforderungen an den Autor, der der Held zugleich ist“.

Bülow kehrt krank nach Europa zurück. Wenigstens während des „Bayreuth-Monats“ möchte er nicht in Deutschland, sondern in der Schweiz sein. In heftigen Worten beklagt er die entsetzlichen Höllenqualen, die er seit seiner unfreiwilligen Rückkehr erleidet, die unheilbare psychische Krankheit, die ihn verzehrt. Das Datum 1869 habe 1876 für ihn zum Verhängnis gemacht. Er besteht darauf, dass seine Freundin Frau Louise von Welz auf seine Kosten Bayreuth besuche und er bittet zugleich: gedenken Sie meiner nicht, wenn Sie dort weilen. Er fasst den Jammer seines Lebens, das in diesem Moment seinen tragischsten Höhepunkt erreicht, in die Worte zusammen: „Ich allein bin durch Schicksal und Welttücke als ein Verdammter ausgeschlossen, dem wichtigsten Kunstgeschichtsereignisse des Jahrhunderts beizuwohnen. Verstehen Sie nun meine krampfhafte Begierde, mich in dauernde überseeische Fesseln zu schlagen. Noch jetzt begreife ich den schaurigen Wahnsinn nicht, der mich nach Europa zurückgetrieben“. Auch gegenüber Raff ergiesst sich sein Herz in ergreifenden Klagen: „Ich hegte den Plan einer vollständigen Auswanderung — schon um nicht in der Nachbarschaft des Bayreuther Festspieltheaters zu weilen, das zu besuchen gewissermassen ebenso absurd für mich wäre, als es nicht zu besuchen“. Er verlebt schlaflose Nächte und halbwache Tage über dem Gedanken daran. Und als die Bühnenfestspiele in Bayreuth beginnen, als das grosse Ereignis vor sich geht und ein anderer in dem mystischen Abgrund den Dirigentenstab führt, der sein Szepter hätte werden sollen, werden müssen nach dem ganzen Verlauf seiner Entwicklung, seiner Fähigkeit und Hingebung, seiner Opfer — wenn nicht die persönlichen Verhältnisse zwingend dazwischen getreten wären: da finden wir ihn leiden als einen Mann, der aus den höchsten Höhen seiner glänzenden Hoffnungen hinabgestürzt ist in das tiefste lichtlose Nichts, leiden wie nur ein Mensch von seiner Sensibilität zu leiden vermag.

Hans von Bronsart, der ihn in Godesberg aufsuchte, berichtet über jene Zeit: „Ich fand Bülow so physisch gebrochen und geistig apathisch, dass ich Prof. F. befragte, ob der tägliche Verkehr mit einem Freunde vielleicht wohltuend wirken könne, was er bejahte, jedoch hinzufügend, er befürchte, dass bald die Überführung in eine Anstalt werde erfolgen müssen. Ich machte darauf Bülow den Vorschlag der Übersiedelung nach Hannover und versprach, ihm alle meine freie Zeit zu widmen, was er mit grosser Rührung annahm“.

Bülow folgt dem Freunde nach Hannover; aber er ist entschlossen, dem schauerlichen Netz musikweltlicher Beziehungen älteren Datums zu entrinnen und Deutschland, so bald es angeht, zu verlassen. „Ich will nicht mehr mitspielen, wills schon deshalb nicht, weil ich's nicht mehr kann und weil meine privaten Lebensschicksale mir eine position louche aufoktroyiert haben“.

Schweren Herzens muss Bronsart Bülows Angehörigen gestehen, dass er den Freund in Umständen gesehen, „die dem Auge des Laien als Vorboten baldigen Hinscheidens erscheinen mussten“.

Und Bülow selbst mochte nichts sehnlicher wünschen, als dass seine Seele ausklingen möge, während auf dem sonnenbeschienenen Festhügel von Bayreuth das Werk zur Tat wurde und sich dort siegreich vollendete, wofür er gelebt und gelitten, entsagt und gehofft. . . .

* * *

Tragoedia finita est!

Was folgt, ist der edle Stolz eines Helden, auch nachdem er dem Schicksal unterlegen, seinem Leben die Würde zu wahren und ihm neue Aufgaben als Inhalt aufzugreifen. Es galt nicht, die Vergangenheit auszulöschen, sondern eine gewisse souveräne Haltung — als einzige Lebensmöglichkeit — ihr gegenüber zu gewinnen. So ist sein energisches dankenswertes Eintreten für Brahms zu verstehen, so seine in erster Linie Berlioz geweihte Tätigkeit in Hannover, seine mit dem Namen Beethoven verbundene Wirksamkeit an der Spitze der Meininger Hofkapelle, seine Carmen-Aufführungen in Hamburg und seine vielseitigen und in ihrer Ungemischtheit vorbildlichen Programme auf weitverzweigten Reisen, bei denen ihn der Gedanke leitet: „ubi bene — nein Goethe verbessert: wo ich nütze ist mein Vaterland!“

Nie verfiel er in den Fehler, in einer Spezialität technisch auf und — künstlerisch unterzugehen, sondern er blieb dabei: „Gute Musik gut ausführen, das ist der Beruf des Virtuosen“.

Wichtige Ereignisse stehen auch am Nachmittag und Abend seines Lebens unter dem Zeichen Wagners. Als es ihm unmöglich gemacht wird, in Hannover „Lohengrin“ im musikalischen und szenischen Teil strikte so aufzuführen, wie er sie durch Tradition vom Autor übernommen, zieht er es vor, seine Stellung aufzugeben.

Menschen, bei denen das Typisch-konventionelle vorherrscht, verfallen leicht ins Banale. Charaktere dagegen, bei denen das Individuell-originale den Ton angibt, sind immer der Gefahr ausgesetzt, ins Bizarre zu verfallen. So Bülow. Aber alle jene bizarr sich gebenden bekannten Vorfälle und Äusserungen in seinem Leben, sind nicht von Schrullen diktiert, sondern von ernster künstlerischer und kultureller Absicht, die mutig vor keinen persönlichen Nachteilen zurückschreckt. Immer ist es die „Zukunftsverhöhnung“ durch die herrschende Mittelmässigkeit, der er als Apostel des Guten entgegentritt. „Die Hauptsache ist, dass die Sachen gemacht werden — mit Zischen fängts ja überall an“.

Als am 13. Februar 1883 der Tod Wagner abgerufen hat, wagt man nur in Gegenwart des Arztes die Nachricht dem selbst Leidenden zu überbringen. Aber der erschütternde Eindruck übertrifft noch weit alle Erwartungen. Niemand hatte eine Ahnung gehabt, welche leidenschaftliche Liebe er im tiefsten Innern seines Herzens für Wagner noch immer bewahrte. In mühsam hervorgebrachten Worten erklärte er auch seinen Geist mit diesem Feuergeist gestorben, nur ein Fragment seines Körpers wandere noch umher.

Hier gab es keinen Trost, oder doch nur jenen, den er selbst einmal einem unglücklichen Freunde zu spenden versuchte mit den Worten: „Ich kenne nur Eines, was Selbsterhebung über unabwendbares Leid, unersetzlichen Verlust verleiht: „Unterordnung der Personen unter Ideen!“



Zur Neuinszenierung der „Zauberflöte" in Berlin

von Dr. Arthur Neisser.*)

Zwei Stilprinzipien stehen sich an der modernen Bühne immer feindseliger gegenüber, kurz gesagt die vereinfachende, verinnerlichende und die naturillusionistische, veräusserlichende — wenigstens behaupten die Gegner der letztgenannten Gattung, dass dieses von Max Reinhardt wieder aufgegriffene vor etlichen Jahrzehnten von Meiningen ausgegangene System der übergetreuen Inszenierung die Aufmerksamkeit des Beschauers von den Vorgängen auf der Bühne ablenke. Inwieweit eines der beiden Prinzipien, was die Opernbühne betrifft, dem anderen vorzuziehen sei, dies wichtige Problem im einzelnen zu untersuchen, ist heute nicht an der Zeit; immerhin scheint es mir doch ein charakteristisches — ich sage durchaus noch nicht „bedenkliches"! — Symptom unserer Zeit zu sein, dass im Verlaufe weniger Jahre mehrere der bedeutendsten deutschen Bühnen — rechnen wir die Possartsche Neueinstudierung in München noch hinzu, so sind es München, Berlin und Leipzig — sich mit dem „Zauberflöten"-Problem beschäftigen, während aber die Leipziger Regie des hervorragend kenntnisreichen Dr. Hans Loewenfeld hauptsächlich darauf ausgegangen ist, in den dramatischen Zusammenhang der Vorgänge mehr Logik und Fluss zu bringen und das szenische Element erst in zweiter Linie zu betonen, ist es Ernst von Possarts und nun auch Herrn von Hülsens Bestreben gewesen, gerade das Zauberhafte der „Zauberflöte" in den Vordergrund des Interesses zu rücken. In einer mit alten Stichen (deren einer den Textdichter Schikaneder als Papageno darstellt) trefflich ausgestatteten Denkschrift hat sich Herr von Hülsen ausführlich über die Ziele, die ihm bei der Neuinszenierung des Werkes an der Kgl. Oper vorschwebten, ausgesprochen.

Er bestreitet, dass Mozart und Schikaneder, die, wie er selbst zugibt, überzeugte Freimaurer gewesen sind, in diesem Werke eine Verherrlichung des wohltätigen Wirkens und der Bräuche der Freimaurer beabsichtigt hätten, er behauptet auch, dass der Schauplatz ursprünglich nicht nach Egypten verlegt worden sei und er meint daher berechtigt zu sein, ein allgemeines persisches Märchenland, etwa im Stile der Märchen von 1001 Nacht annehmen zu dürfen. Ich meinesteils bedaure, mich diesem Standpunkt absolut nicht anschliessen zu können. Abgesehen davon, dass es doch längst festgestellt ist, dass gewisse Eigenheiten der Musik, vor allem die häufige Anwendung der Dreiheit, die schon in der Ouverture beginnt und sich durch das ganze Werk fortpflanzt, aber auch andere Dinge, dem Freimaurerkult zweifellos entlehnt sind, abgesehen davon spricht die ganze Handlung, mit dem Kerngehalt des Sieges des Lichtes, der weisen Erkenntnis über die dunklen Triebe im Menschen, sprechen die Prüfungen vor der Reife zum Betreten des Weisheitstempels, sprechen die Gebote der Schweigsamkeit, der Standhaftigkeit und der Wohltätigkeit, dächte ich, deutlich und unzweifelhaft für die Freimaureridee des Werkes! Wenn es ein höherer oder allerhöchster Wille gewesen ist, all' dieses spezifisch Freimaurerische, das ja missverständlicher Weise heutzutage mit Atheismus absolut identifiziert wird, wenn es allerhöchster Wille gewesen ist, die „Zauberflöte" allgemein zu typisieren und zu einer „Grossen" Prunk- und Gala-Oper umzuarbeiten, warum dann diesen Sachverhalt nicht offen zugestehen, statt ihn poetisch zu verbrämen, wenn nicht gar zu verschleiern?

Am störendsten hat auf mich persönlich jene herrliche „Isis- und Osiris"-Szene gewirkt, wo in den sonstigen „veralteten" Aufführungen das archaistische, heilige Moment so erschütternd zum Ausdruck gelangt ist, während jetzt fast etwas von Meyerbeerscher Umzugsprunkerei und -Prängerei in diese Szene eingedrungen ist (was ja schon äusserlich durch die Wiederholung des Priestermarsches betont wird!) Gerade dieses starre egyptische Element mit dem düster einheitlichen Weiss der Gewänder und mit den starren Bewegungen der Priester ist unumgänglich nötig zur Erzielung der von Mozart auch in seiner Musik deutlich erstrebten, sakralen Effekte! Einzig die Szene vor dem Beginn der Prüfungen, wenn aus dem Dunst des Opferrauches die Riesengestalten der Götzen auftauchen, wirkt mystisch und echt, während die in der Tagespresse überschwänglich gerühmte Wasserprüfung mit dem „kinematographisch" naturgetreuen Wasserfall mich deswegen genau so kalt liess wie sonstige Durchführungsversuche dieses verzweifelt schwierigen Regieproblemes, weil man hier ebensowenig wie anderswo wirklich die Illusion des Wasser-D u r c h s c h r e i t e n s erhielt; geradezu stillos wirkte die von einer hübschen Balleteuse gemimte Figur einer „Priesterin", die das Paar (Tamino und Pamina) mit Herrschergebärde in Wasser und Feuer zu gehen heisst! Verhältnismässig besser gelungen dagegen sind szenisch die mehr idyllischen und naiven Bilder, so der Garten vor Sarastros Palast, der Märchenwald und der Palast des Sarastro in der Schlußszene, mit dem weiten Ausblick auf eine flussdurchzogene, hügelüberglänzte Ebene und eine orientalische Herrscherstadt.

Auch die Kostümfrage ist nicht glücklich gelöst, man ging zwar auch hier zielbewusst vor und ersetzte die sonst üblichen egyptischen Kostüme durch orientalische Fantasiegewänder, die ins Persische hinüberspielten; dadurch kam aber erst recht etwas Grelles, allzu Buntes, allzu Wirklich-Zaubermärchenhaftes in das äussere Szenenbild, das in den Volksszenen überdies noch durch ein Massenaufgebot von Statisterie verzerrt ward.

Wenn nun noch wenigstens das musikalische Gesamtbild dieser Berliner Gala-„Zauberflöte" ein der Kgl. Oper würdiges gewesen wäre! Bereits in der zweiten Aufführung, der ich beiwohnte, war fast eine sogenannte zweite Besetzung aufgeboten. Nur Herr B e r g e r (der sich übrigens unpässlich meldete) als Tamino, Frau B o e h m - v a n E n d e r t als Pamina, Herr H o f f m a n n als Papageno, Herr L i e b a n als Monostatos und Frl. D i e t r i c h als Papagena waren „erstklassig", wie nur je bei einer Gala-Opernvorstellung, dagegen litt der Sarastro des Herrn v o n S c h w i n d unter einer recht unedlen Tongebung und dem Mangel an Tiefe, der gerade in dieser Partie sich so schnell störend bemerkbar zu machen pflegt! Herrn Bergers Stimme, die ich seit ihrer „Tenorwerdung" zum ersten Male hörte, hat ihren baritonalen Klangcharakter leider noch durchaus beibehalten und klingt namentlich in der Höhe schrecklich gaumig . . . Herrn Hoffmanns Papageno war nicht übel, wenngleich die kindliche Grazie und Eleganz, die der Darsteller dieses Figur besitzen muss, nicht gerade die starke Seite des Heldenbaritonisten ist. Frau Boehm van-Endert (Pamina) bewältigte ihre Partie gut, ohne sie durch poetische Züge zu beleben; überraschend sorgfältig sang die Russin Frau A n d r e - j e w a - S k i l o n d z die Koloraturen der „Königin der Nacht", wenngleich sie natürlich mit der überragenden Technik einer Hempel nicht rivalisieren kann! Prächtig charakterisierte Herr Lieban seine alte Lieblingspartie, den Mohren, nur dass er sich in dem plumpen Kostüm unfrei bewegen musste! Bleiben als tüchtige Leistungen noch zu nennen die drei Damen der Damen P l a i c h i n g e r, K u r t und G o e t z e, sowie die drei Damen E a s t o n, R o t h a u s e r und O b e r. Als einziges M o z a r t - E r l e b n i s dieser Neuinszenierung aber wird uns einzig Herr Dr. M u c k (er wird mir verzeihen, dass ich ihn hier als K ü n s t l e r, nicht als Generalmusikdirektor nenne!) in der Erinnerung haften. Er ist wahrhaft innerlich mit der „Zauberflöten"-Partitur verwachsen! Wie nannte ihn doch Lili Lehmann in Salzburg gelegentlich der Mozartfestspiele so treffend und tiefblickend? . . „Unseren grossen S c h w e i g e r ! . . ."

*) Kgl. Opernhaus Berlin, am 18. Februar 1911.

Rundschau.

Oper.

Cöln.

Im verflossenen Vierteljahre erblickten 3 örtliche Neuheiten das Rampenlicht. Zunächst Schillings' „Ingwelde". Die Aufführung darf ausgezeichnet genannt werden. Die Damen G u s z a l e w i c z und W o l f alternierten in der Titelrolle, der sie, eine jede in ihrer Art, mit vollster künstlerischer Überzeugung gerecht zu werden versuchten. Frau Alice Guszalewicz legte das Schwergewicht mehr auf die dramatische Ausgestaltung der Rolle und fand hierbei heroische Töne von bezwingender Wucht des Klanges, Fräulein Sofie Wolf dagegen wusste den lyrischen Momenten der Partie die zartesten Reize abzugewinnen und gab demzufolge ihr bestes im dritten Akt, im Liebeszwiegesange mit Bran. Wundervoll, vornehmlich in gesanglicher Beziehung, war als letzterer Heinrich W i n c k e l s h o f f im zweiten Akt. Dieser junge hoffnungsreiche Sänger entwickelt sich immer mehr zu einem unserer ersten Tenoristen. Hoffentlich gelingt es der

Cölner Bühne, diese wertvolle Kraft noch auf lange Jahre hinaus an sich zu fesseln! Dem finsteren, leidenschaftdurchtobten Klaure lieh Robert Parker seine herrlichen Stimmmittel und Liszewsky stattete den Gest mit der ganzen Fülle seines metallischen, tief in Wohllaut getauchten Baritons aus. Schillings' Musik ist äusserst farbenreich, vornehm in der Erfindung und oft von quellender, niemals banal wirkender Melodieführung getragen. Die Instrumentierung verrät überall die kundige Hand eines geist- und geschmackvollen Musikers, der daneben auch genügend Tiefe der Empfindung besitzt, und wirkt selbst an den musikalisch gesteigerten Höhepunkten niemals aufdringlich oder gar lärmend. Die handlungsarme, recht undurchsichtige Dichtung von Ferdinand Graf Sporck darf als hinlänglig bekannt vorausgesetzt werden. Lohse war der Schillingschen Muse der beste Fürsprecher. Ein besonderes Lob sei der ganz vortrefflichen Inszenierung Herrn von Behrs gespendet!

Auf geringerer musikalischer Höhe wie „Ingwelde" steht die Oper „Liebelei" von Franz Neumann, die in dieser Zeitschrift schon mehrfach ausführlich besprochen wurde. Die Ausführung durch Orchester und Solisten war wiederum ausserordentlich lobenswert. Man wird selten an einer Bühne so viele schöne jugendliche Stimmen vereinigt vorfinden wie die der Damen Dux (Christine), Fink (Mizi) und der Herren Winckelshoff (Fritz) und Liszewsky (Theodor)! Herr vom Scheidt machte aus dem fremden Herrn eine ganz vortreffliche Chargenrolle. Herr Neldel bot als alter Weiring eine scharf geprägte Charakterfigur dar, sprach aber einen ganz unmöglichen Wiener Dialekt.

„Die Girondisten" von Fernand Le Borne!

Eigentlich bedeutet dieses Werk einen erheblichen Rückschritt in der Opernliteratur. Man ist wiederum beim seligen Meyerbeer angelangt! Auch äusserlich mahnt bei diesem theatralischen Werk alles an Giacomo, die Art der Akteinteilung, der hohle Prunk und das Bumbum. Le Bornes Orchestersprache fliesst grau in grau und dickflüssig dahin, eine motivische Steigerung erwartet man vergeblich, nie wird man seelisch gepackt, — den Weg zum Herzen kennt Le Borne ohrenscheinlich nicht, seine tonlichen Entäusserungen vermögen durch einige wohlgelungene Instrumentalkombinationen stellenweise wohl zu interessieren, aber nicht auf die Dauer in Bann zu schlagen. Im zweiten Bilde wird Le Borne melodramatisch. Robespierre und Varlet unterhalten sich in wohlgesetzter Zwiesprache, und die Musik malt in matten, stumpfen Farben die seelische Unterstimmung dazu oder versucht es wenigstens. Harmonisch bedeutet das Werk nicht das geringste neue. Die Oper, zumal in der Cölner Fassung, war eine Aufführung für das Auge eines Malers, weniger für das Ohr eines Musikers. Die Regiekunst war es, die einen Triumph feiern konnte. Daher sei für die szenische Ausgestaltung durch den Oberregisseur Alexander d'Arnals kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen. Wer mit solch kundigem Blick und so viel erlesenem Geschmack eine bis ins kleinste ausgearbeitete Bewegung in die ungeheuren Massen auf der Bühne zu bringen wusste, der ist ein Meister in seinem Fache.

Der Inhalt des Le Borneschen Musikdramas nach den Worten der Herren André Lénéka und Paul de Choudens ist bald erzählt. Die Handlung fällt in die Schreckenszeit unter Robespierre nach Marats Tode. Die zügellosen Jakobiner und die gemässigten Girondisten kämpfen um die Führerschaft. Die Jakobiner gewinnen, gestützt auf l'ami du peuple, Robespierre, die Oberhand und die Girondisten müssen schliesslich den blutigen Weg zur Guillotine beschreiten. Das letzte Bild zeigt uns das bekannte Gastmahl der Girondisten. Ein Parteigänger der Girondisten, Ducos mit Namen, hat die Schwester seines Freundes Fonfrède, Laurence, zur Braut, die ihm jedoch der Überläufer Varlet, die rechte Hand Robespierres, streitig machen will. Dieser Varlet, ein früherer Girondist, will die Geliebte mit Gewalt sein eigen nennen und hofft durch eine plötzliche Verhaftung der Häupter der Girondisten eine Pression auf Laurence auszuüben, um sie sich somit ganz und gar gefügig zu machen. Er verspricht der verängstigten Laurence die Freilassung des Geliebten und des Bruders, wenn sie sich ihm, Varlet, hingeben wolle. Scheinbar geht Laurence auf Varlet's Vorschlag ein, schiesst ihn aber im entscheidenden Augenblick nieder (man sieht ein Tosca-Motiv!). Varlet ist aber nicht tot, sondern nur verwundet und sinnt auf blutige Rache. Das Schicksal der Girondisten ist besieget. Die Todgeweihten, unter ihnen der alle Freiheitsgelüste standhaft niederkämpfende Jean Ducos und Laurence, feiern in der Conciergerie ihr letztes Bankett, stimmen todesmutig die Marseillaise an und schreiten als Märtyrer ihrer Sache vom Henkersmahle hin zum Blutgerüst. Der textliche Vorwurf ist äusserst wirksam, was hätte daher tonlich aus ihm gemacht werden können!

Abseits von der Handlung, als blosses Schaustück steht das zweite Bild des dritten Aktes da, welches das Fest der staatlichen Wiedergeburt am 10. August 1793 darstellen soll. Ein Pomp wird hierbei auf der hiesigen Bühne entfaltet, wie man ihn sonst in ähnlichem Sinne kaum in Berlin, München oder Dresden zu sehen bekommt! Über dreihundert Personen waren auf der Bühne zu gleicher Zeit beschäftigt, sogar die Putzfrauen des Theaters mussten herhalten, um „hoch zu Kanone" von den Sanskulotten über die Bühne gezogen zu werden! Was war da nicht alles zu schauen: Strohumhüllte Leiterwagen, Esels- und Hundefuhrwerke, etwa ein halbes Dutzend berittene Pferde, die plastische Statue der Freiheitsgöttin, aus deren Brüsten das Wasser hervorsprudelte, das die Spuren der alten Knechtschaft hinwegwaschen sollte, die ganze Tiefe der Bühne war benutzt worden, damit dieses Massenaufgebot zur rechten Geltung gebracht werden konnte! Zwei Orchester, die rechts und links auf der Bühne figurierten, wetteiferten mit dem Orchester vor der Bühne um die grösstmöglichste Schallwirkung, dazwischen versuchte der ganze Chor im Verein mit den Solisten ein zweites Jericho zu erschüttern und um der Tonorgie noch besonderen Nachdruck zu geben, wurden kurz vor dem Fallen des Vorhangs zahllose Gewehr- und Kanonenschüsse auf der Bühne losgelassen. Tant de bruit pour une omelette!

Die Ausführung zeigte die Cölner Bühne wieder in dem strahlendsten Lichte. Alice Guszalewicz darf die Laurence zu einer ihrer besten Rollen zählen, Max Pauli überraschte durch die dramatischen Akzente, die er seinem Ducos zu geben wusste, Robert Parker erbrachte als Fonfrède von neuem den Beweis, dass er einer der stimmgewaltigsten Baritonisten ist, über die die deutsche Bühne zur Zeit verfügt, und Julius vom Scheidt zeichnete den Varlet mit geziemender Tücke und Verschlagenheit. Kapellmeister Ernst Knoch hat sich durch die tadellose Einstudierung des ungeheuer schwierigen Werkes als ein erstklassiger Kapellmeister erwiesen. Er war Musiker bis in die Fingerspitzen hinein und verstand es, das glänzend disponierte Orchester ganz seinem Willen untertan zu machen. Die zweite Aufführung der Girondisten leitete Le Borne selber, nicht zum Vorteil für das Werk. Er gab Einsätze, die sich von selbst verstanden und übersah solche, die sich als durchaus notwendig ergaben. Solisten und Chor waren jedoch durch Knochs gewissenhafte Einstudierung so sicher, dass es keine Entgleisungen gab.

Dem Publikum gefiel das Pompöse der Handlung, die Augenweide an dem dritten Akt dermassen, dass es seiner beifälligen Stimmung lautesten Ausdruck verlieh. Knoch, d'Arnals und die Solisten konnten mehre e Male vor der Rampe erscheinen, und Blumenspenden für die Hauptdarsteller gab es in Hülle und Fülle.

Die Girondisten sind durch die mit enormen Schwierigkeiten verbundene mise-en-scène nur an grosse Bühnen gebunden, die Oper an einer kleinen Bühne aufzuführen — ohne die notwendigen Raumverhältnisse und Requisiten, würde sicherlich Fiasko bedeuten. Fritz Fleck.

Konzerte.

Basel.

Unser Konzertleben ist von jeher ein sehr reges gewesen. Diesen Winter fing es dazu noch aussergewöhnlich früh an: an der Schwelle standen nämlich die vier Récitals und das Extrakonzert, die sich an den Meisterkurs anschlossen, den das Basler Konservatorium unter Leitung von Ferruccio Busoni veranstaltete. Im Extrakonzert gelangte Busonis Klavierkonzert durch seinen Schüler Petri zur Aufführung, während die Récitals klassische und moderne Klaviervorträge des Meisters brachten. — Immer grösserer Beliebtheit erfreuen sich die Orgelkonzerte unseres weitbekannten Münsterorganisten Adolf Hamm. In vier Abenden vor Beginn der Saison führte uns Herr Hamm durch einen grossen Teil der Orgelliteratur von den ältesten Zeiten bis auf Reger. Abgesehen von der ganz einwandfreien Technik, der völligen Beherrschung seines Instruments, zeigt der Künstler im Registrieren eine Gewandtheit und tiefste künstlerische Auffassung, die man immer wieder bewundern muss. Als Solisten waren hauptsächlich einheimische Kräfte gewählt worden, erwähnt seien Frl. Helen Vortisch aus Basel (Sopran) und Frl. E. Lauterburg aus Bern (Alt). Während Frl. Vortisch noch in der Ausbildung begriffen steht, wie auch ihr eigenes Konzert im Februar mit Frl. Schnetzler aus Karlsruhe nur wieder bestätigte, zeigte sich Frl. Lauterburg

schon als wenn auch noch nicht völlig ausgereifte Künstlerin. — Der Versuch, einen Chor aus Basler Solisten zur Wiedergabe alter schwieriger a-cappella-Kompositionen zusammenzustellen, wie er in dem von der Ortsgruppe Basel der J.M.G. (Präsident Adolf Hamm) veranstalteten Weihnachtskonzert gemacht wurde, gelang ausgezeichnet. In ähnlichem Stil war dann das Solistenkonzert Ende Januar gehalten, das in seiner Art als ein wirkliches Ereignis angesehen werden darf. Herrn Hamm war es gelungen, Frau Noordewier-Reddingius (Sopran) und Frau de Haan-Manifarges (Alt) zu gewinnen, und es war denn auch nicht zu verwundern, wenn das Konzert einen Genuss allerseltenster Art bot. Die höchste Kunst vereinigte sich hier mit der höchsten Einfachheit in Stil und Darbietung, wie es in unserer Zeit des Virtuosentums nicht genug geschätzt werden kann.

Wie gewöhnlich finden auch in dieser Saison zehn Sinfoniekonzerte statt, wovon bis jetzt sieben verflossen sind; von den üblichen sechs Kammermusik-Abenden fand der fünfte am 7. Februar statt. Unser Quartett, bestehend aus den Herren H. Kötscher, E. Berthoud, F. Küchler und W. Treichler, scheint sich nachgerade an das Anfangs nach der neuen Zusammensetzung etwas ungewohnte Zusammenspiel gewöhnt zu haben. Als Gäste wohnten den Abenden bis jetzt bei: Hermann Suter (Kapellmeister in Basel, Klavier), Walter Lampe (Klavier) und Rud. Ganz (Klavier). Gerade letzterer scheint mir seit seinem letzten Auftreten technisch und musikalisch womöglich noch gewonnen zu haben. Die ebenfalls von der Allgemeinen Musikgesellschaft veranstalteten Sinfoniekonzerte unter Leitung von Kapellmeister H. Suter boten viel Interessantes. Es wäre vieles hervorzuheben, besonders an modernen Sachen, z. B. die „Domestica“ und der „Don Juan“ von Strauss, Smetanas „Vyšehrad“, Löfflers „Tintagiles“ u. a., aber einzeln darauf einzugehen, würde zu weit führen. Für die meisterhafte Wiedergabe aller Darbietungen fällt neben dem Orchester das grösste Verdienst seinem unermüdlichen Leiter zu, dem besonders auch der Ruhm gehört, das konservative Basel für die moderne Musik empfänglich gemacht zu haben. Neben den überall bekannten Solisten, wie Schnabel, Zimbalist, Cortot, Frau Debogis-Bohi und Frl. Durigo, wurde Frl. Lucie Hay aus Basel (Mezzosopran) zum erstenmal in ihrer Vaterstadt aufzutreten Gelegenheit geboten. Dass sie zu grossen Hoffnungen berechtigt, namentlich als Opernsängerin, hat sie deutlich bewiesen.

Es seien hier gerade noch einige Solistenkonzerte erwähnt, bevor ich auf die beiden Uraufführungen dieser Saison zu reden komme. Herr Paul Brefin gab einen Liederabend, ebenso Frl. Vortisch; beide lassen bei sorgfältiger Ausbildung noch viel von sich erwarten. Der Konzertmeister der Société J. S. Bach in Paris D. Herrmann (Violine) veranstaltete einen Kammermusikabend, und das Brüsseler Streichquartett stattete uns im Oktober einen willkommenen Besuch ab. Die Schwestern Anna und Marie Hegner (Klavier und Violine) sind in ihrer Vaterstadt auch immer gerne gesehen.

Die beiden Hauptereignisse der Saison bildeten dann die Uraufführungen von Hans Hubers Oratorium „Der heilige Hain“ durch den Basler Gesangverein und Hermann Suters chorsinfonisches Werk „Die erste Walpurgisnacht“. Hans Huber ist als Komponist schon weit bekannt, besonders durch seine „Heroische“ und die „Böcklin“-Sinfonie. Nun hat er sich auf ein lange ohne oder mit nur geringem Erfolg gepflegtes Gebiet gewagt, auf das des Oratoriums, und da ein Werk geschaffen, dem wohl eine schöne Zukunft sicher ist. Es werden allerdings sehr hohe Anforderungen an die Ausführenden, namentlich an die Solisten, gestellt; aber wenn man sich so in das Werk hineinleben kann, findet man eine Poesie und Tiefe, die die aufgewendete Mühe und Arbeit reichlich lohnen. Der Text ist von Max Widmann, und behandelt ein im wesentlichen altes Motiv: Eine indische Königstochter rettet ihr Volk aus langer Dürre, indem sie die Liebe eines Brahminenjünglings im heiligen Haine gewinnt. Der Komponist ist der Stimmung ausgezeichnet gerecht geworden; der Text bietet lyrisch und dramatisch übergenug Dankbares. Das Werk erntete auch einen für Basel ganz ungewöhnlichen Beifall.

Ebensolchen Erfolges erfreute sich die „Walpurgisnacht“ unseres Kapellmeisters Hermann Suter, die am 5. Februar durch die „Liedertafel“ zur Uraufführung gelangte. Der Stoff ist derselbe, den auch Mendelssohn verwendet hat; nichts destoweniger die Auffassung eine völlig neue und unabhängige. Das Werk ist motivisch aufs feinste und klarste durchgearbeitet: das Frühlingsmotiv, woraus die Einleitung aufgebaut ist, zieht durch das ganze Stück hindurch und gibt ihm die bewundernswerte Einheit. Daneben treten noch weitere Motive hervor: ein choralartiges, das jeweilen die Worte des Druiden begleitet, sowie ein Jagdmotiv etc. Das Werk ist gerade thematisch äusserst konzentriert gehalten und erzielt dadurch zum guten Teil die einheitliche Stimmung. Auf Einzelheiten einzugehen verbietet der Raum, obschon gerade einzelne Schönheiten in Fülle hervorzuheben wären. Man darf dem äusserst dankbaren und wohlklangdurchsättigten — allerdings auch sehr schwierigen — Werk aufrichtig die weiteste Verbreitung wünschen.

W. Merian.

Berlin.

Frau Marcella Sembrich gab am 17. Februar im ausverkauften grossen Philharmoniesaale einen „einzigen“ Liederabend. Von Herrn Frank La Forte vortrefflich am Flügel begleitet sang die grosse Künstlerin ein apartes Programm mit Werken von Bach, Paradies, Monro, Händel, Schubert, Schumann, Debussy u. a. Was die Sängerin an Reiz der Stimme, Kunstfertigkeit und an Geschmack des Vortrages besitzt, entfaltete sie. Voll und kernhaft klang ihr Sopran, breit und ruhig floss der Ton in der Kantilene. Und mit welcher sicheren Behendigkeit, mit welcher Sauberkeit führte die Künstlerin die Koloraturen aus, wie vornehm, wie edel hielt sie sich im Ausdruck. Unter dem Gebotenen stand Händels „Alleluja“ (aus Esther) obenan; vollendet schön in der Stimmung gelang Schumanns „Stille Tränen“, auch Debussys „Les Choches“ und Loewes „Niemand hat's gesehen“ waren vollendete Leistungen. Das Auditorium war begeistert und forderte zahlreiche Wiederholungen und Zugaben.

Eine technisch recht leistungsfähige und musikalisch gut gebildete Pianistin ist Frl. Edith Albrecht, die sich am 18. Febr. mit einem im Bechsteinsaal gegebenen Klavierabend vorstellte. Als Hauptwerk hatte sie Liszts hmoll-Sonate im Programm, die sie sehr sicher und verständnisvoll vortrug, mochte ihr die völlige Ausschöpfung des Inhaltes der Komposition auch noch nicht gelingen.

Im fünften grossen Sinfoniekonzert des Blüthner-Orchesters unter Siegmund v. Hauseggers Leitung, das am 20. Febr. im Blüthnersaal stattfand, bildeten Webers „Euryanthe“-Ouvertüre und Bruckners „Romantische“ Sinfonie Esdur No. 4 die orchestralen Darbietungen des Abends. Besonders das zuletzt angeführte Werk gelangte zu einer Wiedergabe, die an Vollendung kaum zu überbieten sein dürfte, sie machte die Schwächen des Werkes, namentlich die ermüdende Länge, fast vergessen. Zwischen beiden Werken gelangte Liszts zweites Klavierkonzert in Adur zu Gehör. Als Interpret der Klavierpartie bewährte sich Herr Conrad Ansorge wieder als der oft gerühmte Meister seines Instrumentes. Der Künstler war augenscheinlich ganz besonders gut disponiert; eine technisch und rhythmisch so saubere und klare und musikalisch so fein gegliederte und lebensvolle Wiedergabe, wie sie Solist und Orchester an diesem Abend boten, gehört zu den Seltenheiten.

Henri Marteau errang auch mit seinem sechsten Konzertabend im vollbesuchten Blüthnersaal einen grossen Erfolg. Der ausgezeichnete Künstler spielte die Konzerte in hmoll von Leander Schlegel, Adur (No. 5) von Mozart und Ddur von Beethoven, drei Werke, in denen sein ausserordentliches violinistisches Können und die Grösse und Vornehmheit seiner Auffassung vollauf zur Geltung kommen konnten. Gelang es ihm auch nicht, das inhaltlich wenig bedeutsame Schlegelsche Werk interessant zu machen, so war doch die Bravour, mit der er es ausführte, und die klare Anschaulichkeit, mit der er die thematischen Gedanken, die sich durch den schwächlichen Organismus des Werkes hindurchziehen, darlegte, bewundernswert. Auch den beiden anderen Werken kam des Künstlers eindringlicher Kunstverstand gut zustatten, vielleicht dem Mozartschen noch in höherem Masse als dem Beethovenschen, das nach meinem Empfinden etwas männlich kraftvoller, energischer gespielt werden müsste, um den ganzen ihm innewohnenden poetischen Reiz entfalten zu können. Doch war auch diese Darbietung höchsten Lobes würdig. Herr Marteau wurde am Schluss unzählige Male stürmisch hervorgerufen; mit seinen sechs Abenden hat er eine künstlerische Grosstat vollbracht, die, mag sie im einzelnen auch zu Meinungsverschiedenheiten Anlass gegeben haben, unbedingt zur Bewunderung zwingt und als eine für den Künstler in hohem Grade ruhmvolle zu bezeichnen ist.

Helene Martini-Siegfried, deren Liederabend im Beethovensaal stattfand, besitzt nicht nur eine sehr wohlklingende und gutgebildete Mezzosopranstimme, sondern auch ein ansprechendes Gesangstalent, das bei Gesängen erregten und verträumten Inhalts am wirksamsten zur Geltung kommt.

Glucks Arie „Spiagge amate" aus „Paris und Helena", Gretrys „Rose Chérie" und die Schumannschen Lieder „Im Zwielicht", „Die Nonne", „Mädchens Schwermut", die ich hörte, trug die Sängerin mit warmer Empfindung, vornehmem Geschmack und technischer Gewandtheit vor. Am Flügel begleitete Herr Erich J. Wolff sehr fein.

Adolf Schultze.

Thea von Marmont gab ihren zweiten Liederabend am 18. Februar im Klindworth-Scharwenka-Saal. Ihre Stimme ist nicht gross, aber sie beherrscht und gebraucht sie mit Geschmack. Das Hervorstechende an dieser Künstlerin ist ihr Vortrag, der den Stimmungsgehalt der Lieder erschöpfend wiedergibt und sich manchmal zu ergreifender Wirkung steigert. Man empfand das besonders in den Schubert-Liedern „Der Leiermann" und „Der Tod und das Mädchen". Auch das Versonnene der Brahmsschen Lyrik liegt ihr gut. Lieder von Beethoven, Wolf und „Bergerettes" aus dem 18. Jahrhundert, die sie ganz charmant vorzutragen versteht, vervollständigten das Programm. Alexander Neumann bewährte sich, wie immer, am Flügel.

Severin Eisenberger zeigte auch an seinem zweiten Klavierabend (Beethovensaal — 19. Februar), dass er jetzt in der ersten Reihe der Pianisten steht. Er spielte nur Kompositionen von Chopin. Seine Auffassung ist persönlich, aber nicht extravagant oder getüftelt. Technische Probleme gibt es für ihn nicht mehr; es klingt alles so selbstverständlich und leicht, dass man Instrument und Technik vergisst. Seiner Wesensart kommen die Romantiker besonders entgegen; so musste sein Chopinspiel, frei von aller Süsslichkeit, ein selten vollkommener Genuss sein. Als Hauptwerk hatte er die b moll-Sonate auf dem Programm.

Paul Reimers gab an seinem zweiten Liederabend (Bechstein-Saal — 20. Februar) wieder einmal einen Begriff davon, was eigentlich „Gesang" ist. Er behandelt sein schönes Organ, das er vollständig in der Gewalt hat, mit erlesenem Geschmack. Und seine Vortragskunst lässt keinen Wunsch mehr offen. Er sang Lieder von Schubert, Wolf und Brahms, die Professor Robert Kahn in vornehmster Weise begleitete.

Die Sängerin Marie Hildebrand zeigte Talent. In erster Linie muss sie aber auf Verbesserung ihrer Aussprache achten; auch die Intonation ist nicht immer sicher. Das Musikalische ihrer Vorträge konnte schon befriedigen, namentlich in Liedern ernsten Charakters. Schubert, Brahms und Schumann bestritten das Programm. Erich J. Wolff begleitete mit bekannter Meisterschaft.

Der erste Kammermusik-Abend von James Kwast (Klavier), Gustav Havemann (Violine) und Jacob Sakom (Cello) am 21. Februar im Bechstein-Saal vermittelte die Bekanntschaft mit Regers neuer Cello-Sonate a moll op. 116, die hier zur Erstaufführung gelangte. Sie teilt das Schicksal der meisten neueren Werke dieses unglaublich fruchtbaren Komponisten, nämlich zu langweilen und zu ermüden. Wenn uns Reger eine halbe Stunde lang mit einem Schwulst von Tönen versichert, dass ihm ein bedeutendes Thema nicht eingefallen sei, und dass er Brahms gut und gründlich kenne, so vermag ich das beim besten Willen nicht „genial" zu finden. Wie so oft bei Reger ist der langsame Satz noch der relativ beste. Aber auch in ihm vermisste man jegliche Klarheit und logische Entwicklung. Wie um die Belanglosigkeit des Regerschen Opus noch fühlbarer zu machen, hatte man es zwischen zwei der genialsten Werke von Brahms gestellt. Das Klaviertrio op. 101 eröffnete den Abend und das op. 87 schloss ihn. Welch ein Schwelgen in edelster, blühendster Melodie! Brahms muss einem jeden die Augen über Reger geöffnet haben. Die drei vortrefflichen Künstler sind einander völlig ebenbürtig; durch ihr temperamentvolles, grosszügiges Spiel errangen sie sich einen nachhaltigen Erfolg.

Waldemar Lütschg gehört zu der Art der jüngeren Pianisten, die weniger durch gewaltiges Draufgängertum imponieren wollen, sondern die mehr zum ernsten, liebevollen Sichversenken in die Klassiker neigen. Seine Wiedergabe der „Appassionata" von Beethoven an seinem dritten Klavierabend legte in ihrer leidenschaftdurchglühten Einheitlichkeit davon Zeugnis ab. Der Künstler entwickelte darin eine durchaus eigene, aber gar nicht willkürliche Auffassung. Schuberts D dur-Sonate op. 53 und Stücke von Bach, Mozart, Chopin und Liszt boten Lütschg im weiteren Verlauf des Abends Gelegenheit, sein Können von allen Seiten zu zeigen.

Alfredo Cairati (Klavier) und Aïno Denson (Gesang) gaben in der Singakademie am 22. Februar ein Konzert. Der Pianist stümperte sich von Mozart über Beethoven und Chopin bis zu Liszt durch. Von freier Technik, von Anschlagsnuancierung keine Spur, geschweige denn von Vortragstalent. Solche „Künstler" gehören nicht in den Konzertsaal. Frl. Denson ist Opernsängerin in Stockholm; sie machte einen besseren Eindruck als ihr Partner. Die Stimme ist nicht schlecht und verrät eine gediegene Schulung. Von dem Text konnte man leider nur wenig verstehen, da die Sängerin ihr Gesicht meist hinter dem Notenblatt verbarg. Für Lieder von Debussy schien mir ihre Technik zu schwerfällig zu sein.

Walter Dahms.

Gera.

Im Musikalischen Vereine erweckte die erste Aufführung von Kleemanns neuer Sinfonie No. 5 D dur unter Leitung des Komponisten berechtigtes Interesse. Aus den Versen, die jedem Teile als Überschrift beigegeben sind, kann man die kürzeren Bezeichnungen entnehmen: 1. Teil: Schöne Jugendzeit; 2. Teil: (Intermezzo) Verschwiegene Minne; 3. Teil: Treue Liebe, Finale: Nach bunten Abenteuern Sieg des Helden. Führt uns der romantische Zug, der das ganze Werk belebt, auch nicht auf neue Bahnen, so spricht doch eine fleissige und sorgfältige Arbeit und das Geschick des erfahrenen Musikers lebhaft für die Wirkung, die im 3. Satze, dessen Zeitmassbezeichnung: „Langsam und innig" lautet, am bedeutendsten erschien. Die Orchesterwerke unsres Hofkapellmeisters, Hofrats Kleemann, haben in der musikalischen Welt sich ja gebührender Beachtung zu erfreuen. Weiter gab es noch zu hören: Mozarts Haffner-Serenade, diesmal in etwas verkürzter Form, die Ouvertüren zu „Don Juan" und der „Fingalshöhle", sowie Glinkas Kamarinskaja und das Waldesweben aus „Siegfried". Die Kgl. Hofopernsängerin Frl. Seebe aus Dresden sang die Schmuckarie aus „Margarete" von Gounod, zeigte sich aber erfolgreicher mit Liedern von Rubinstein und Brahms. Prof. Wille, ebendaher, spielte mit grosser Künstlerschaft Volkmanns Violoncellokonzert a moll op. 23, Bruchs Kol Nidrei, eine Sarabande von Seb. Bach für Cello allein, sowie kleinere Stücke von Romberg und Fitzenhagen. Ein Volkssinfoniekonzert, ebenfalls unter Kleemanns Leitung, brachte die F dur-Sinfonie von Goetz, Capriccio italien von Tschaikowsky und die Ouvertüre zu König Stephan von Beethoven. Als Solist trat Hofmusiker Heukeroth mit dem Konzertstück in g moll für Bratsche von Sitt auf und zeigte anerkennenswerte Gewandtheit hier ebenso, wie in den folgenden Schilfliedern von Klughardt, zu dessen Ausführung zur Bratsche noch Oboe (Hofmus. Grossmann) und Klavier (Kleemann) hinzutrat. Der Vortrag der Oboe zeichnete sich besonders aus. In zwei Kammermusikabenden wurden die Streichquartette von Haydn in C dur op. 33 No. 3 (Konzertmstr. Blümle, Hofmus. Görner, Zährl, Kühling) und Borodin D dur im ganzen ansprechend vorgeführt, auch waren Allegretto alla Siciliana und Gavotte von Geminiani für Violoncello mit Klavier (Kühling, Kleemann) interessant; das Bedeutendste bildeten aber die Klaviertrios op. 97 in B von Beethoven und in Es op. 100 von Schubert. Einen eigenen Reiz bot die Sonata a II Violini e Basso von Ph. E. Bach, für Klavier, 2 Violinen und Cello bearbeitet von Georg Schumann. Das Opernensemble des Stadttheaters zu Magdeburg unter Leitung Kapellmstr. Göllerichs führte uns im Theater „Madame Butterfly" von Puccini und „Rigoletto" von Verdi vor; namentlich das zuletzt genannte Werk erwies sich als grosser Treffer, und es seien in Rollen des Herzogs, Rigolettos und Gildas die Namen Bültemann, v. Ulmann und Heyl besonders erwähnt. An Künstlerkonzerte will man sich hier erst allmählich gewöhnen, weshalb der Besuch noch manches zu wünschen übrig lässt. Doch waren sehr wertvolle Leistungen zu hören. Herr Bruno Hinze-Reinhold gab mit Schumanns Fantasie C dur op. 17 und kleineren Stücken von Rachmaninoff (Prélude) A. Rubinstein (Barcarole) und Liszt (Wasserspiele an der Villa d'Este) einen Überblick über sein ganz hervorragendes Können und erweckte grosse Begeisterung, führte auch unter Mitwirkung von Anna Hinze-Reinhold Schumanns Andante mit Variationen op. 46 und Listzs Préludes für 2 Klaviere auf 2 Konzert-Blüthnern sehr bemerkenswert durch. Ein englischer Sänger, Theodore Byard, zeigte in Liedern von Schubert, Schumann und R. Strauss schon gute Tongebung und sorgfältige Ausbildung, weckte aber in altitalienischen Liedern von Caccini und A. Scarlatti durch gediegenen Vortrag sogar eine lebhafte Erinnerung an Wüllner. Die vortreffliche Begleitung am Klavier durch Erich J. Wolff, von dem auch einige Lieder gesungen wurden, war für den Gesamterfolg von entschiedener Bedeutung.

Paul Müller.

Leipzig.

18. Gewandhauskonzert (23. Februar). (Brahms, Gesang der Parzen; Liszt, Orpheus, sinfonische Dichtung; Hugo Wolf, Elfenlied, Feuerreiter und Morgenhymnus für Chor und Orchester; Alexander Ritter; Olafs Hochzeitsreigen, sinfonischer Walzer; Max Schillings Hochzeitslied für Chor, Soli und Orchester. Solisten: Frl. Grete Merrem und Herr Hans Dehler.) Die Zusammenstellung dieses Programmes ist vielfach gerühmt worden; wir meinen, niemals ein gleichförmigeres gehört zu haben, wie wir der Überzeugung sind, dass rein malende Musik, und wäre sie von Brahms und Liszt, auf die Dauer unerträglich wirken müsse. Die Empfindungswelt von Liszt, Wolf und Ritter lag zu nah aneinander, man sehnte sich nach Gegensätzlichem trotz packendster und hinreissender Wiedergabe namentlich der Wolfschen Gesänge. Allein der Parzengesang von Brahms liess uns vor den Abgründen menschlichen Leidens überirdischer Ahnungen voll zurückweichen. Das Werben des Orpheus liess nach diesem Einblick sehr an musikalischer Tiefe zu wünschen übrig und bestärkte uns wieder in der Ansicht, dass diese Dichtung zu den unoriginellsten Schöpfungen Liszts gehört, klangliche Reize eigenster Art können über diesen Mangel nicht hinwegtäuschen. Hugo Wolfs phantastische und genialische Werk übten eine weit packendere Wirkung aus; der „Feuerreiter" entfachte einen unvergleichlichen Schwung. Der „Morgenhymnus" erinnerte an eine Stelle in Goethes Faust: „Ein donnerndes Getöse verkündet das Herannahen der Sonne." Diese Eindrücke erschöpften das Gebiet von Fantasie und Sage, vor ihnen mussten A. Ritter und Schillings verblassen. Des ersteren sinfonischer Walzer interessiert durch eine erstaunliche Geschicklichkeit, rein klangliche und rhythmische Wagnisse geschmackvoll einer Idee unterzuordnen, leider bleibt das Ziel ein rein äusserliches. Weit besser gefiel Max Schillings ritterliches, fantastisches Hochzeitslied. Aufrichtig zu bewundern sind die musikalischen Feinheiten, welche das unvergleichliche Können des Komponisten dem für eine Vertonung im Grunde gänzlich ungeeigneten Texte abzuzwingen verstand. Die Schilderung der Ritter, der verklingende Schluss sind zu seinen besten Einfällen zu zählen. Arthur Nikisch gestaltete die Orchesterwerke grosszügig und namentlich den Walzer faszinierend. Es ist zu bedauern, das ihm kein besserer Chor zur Verfügung steht, denn namentlich die Frauenstimmen scheinen einer gesanglichen Verbesserung dringend zu bedürfen, ein Pianissimo ist ihnen unmöglich, rhythmische Prägnanz ihnen durchaus fremd. Das Sopransolo des Elfen- und Hochzeitsliedes war der Sängerin am hiesigen Stadttheater Frl. Grete Merrem anvertraut worden. Man musste sich aufrichtig freuen, in welcher ausgezeichneten Weise sich die Künstlerin ihrer Aufgabe entledigte. Im Hochzeitslied stand ihr der Bariton Herrn Hans Dehlers vortrefflich zur Seite. Dr. Guido Bagier.

Als Novität brachte das Brüsseler Streichquartett in seinem letzten Kammermusik-Abend ein Beethovensches Quartett in Fdur, nach seiner Klaviersonate Op. 14 No. 1 bearbeitet. Das Werkchen interessiert nur durch die Abweichungen vom Original, ist aber sonst kaum von hervorragender Bedeutung. Die Wiedergabe dieser Novität war ebenso wie die Brahms' Klarinettenquintett und Mozarts Klavierquartett gmoll (Köch. 478) eine vollendete. In ersterem wirkte noch Prof. Oskar Schubert (Klarinette) mit, den Klavierpart hatte unser einheimischer Künstler Josef Pembaur übernommen. Beide waren den Quartettgenossen kongenial.

Ein kleines, aber erlesenes Programm bot uns Professor Max von Pauer in seinem Klavierabend am 25. Februar im Kaufhaus, nämlich Schumanns Sonate fmoll, Schuberts Wanderer-Fantasie, Regers Bach-Variationen op. 81. Mit seiner eminenten Technik, seinem stark entwickelten Gefühl schuf er Meisterleistungen und wusste diese Werke ausserordentlich poetisch und plastisch hinzustellen, in den ausnahmsweise melodischen Bachvariationen Regers durch Überwindung aller Schwierigkeiten zu Bewunderung hinreissend.

L. Frankenstein.

Einen Lieder- und Klavierabend gaben am 21. Februar im Feurichsaale Rose Kirchner und Franz Schütze. Erstere brachte Lieder von Hans Sommer, A. Rubinstein, Heinr. van Eyken, Hans Hermann etc. zu Gehör; ihre Leistungen konnten jedoch weder stimmlich noch musikalisch genügen. Dem Organ gebricht es an Glanz und Kraft, sowie an gleichmässiger Durchbildung in allen Lagen. Auch besitzt die Sängerin nicht die Fähigkeit, Intervalle in springender Folge sicher und rein zu treffen; weiteres, sorgfältiges Studium ist dringend anzuraten. Auch Herr Schütze sollte sich von Klavierabenden und dergl. fern halten, sein Können ist ebenfalls noch zu gering; das gab er gleich im ersten Stück — Rondo a capriccio Gdur, op. 129 von L. v. Beethoven — deutlich genug zu erkennen, auch im Pedalgebrauch vermisste man die notwendige Klarheit. Alle diese Mängel traten namentlich in den Kompositionen von R. Schumann, J. Brahms und Paganini-Liszt wieder hervor.

In der 4. Prüfung des königl. Konservatoriums (24. Februar) spielte Herr Karl Rezik die Fantasie für Orgel über B-A-C-H von M. Reger. Er behandelte das majestätische Instrument recht geschickt und zeigte Proben gutgebildeten Könnens. In Darstellung und Technik blieb er freilich noch manches schuldig. Auch Fräulein Winifred Partridge bot als Interpretin des 3. Satzes aus dem Klavierkonzert in dmoll von J. S. Bach eine gute Leistung; ihr Anschlag ist energisch, auch ist die Technik gut entwickelt, nur fehlt es noch an Ausdruck und Kraft, und war ihr daher die öfter zu dick aufgetragene Orchesterbegleitung recht nachteilig. Mit dem Violinkonzert von Mendelssohn (1. Satz) hatte Frau Hannah Ahrens keinen glücklichen Griff getan, sie erzeugt zwar einen ziemlich kräftigen Geigenton und besitzt gute, wenn auch nicht ausreichende Fingerfertigkeit, doch gibt sie ihrer Kantilene zu wenig Wärme, auch die Intonation ist keineswegs einwandfrei; am wenigsten gelang ihr die Kadenz, welche allerdings in technischer Hinsicht ziemlich hohe Anforderungen stellt. Besser fand sich Herr Otto Enke mit seinen drei Solostücken für Klavier von Chopin ab; sein Tonanschlag ist sympatisch, in seinem Spiel zeigt sich Lebendigkeit und Frische. Dem dritten Stück (Ballade op. 47, Asdur) fehlte der poetische Hauch, und der Technik die Klarheit. Fräulein Lilly Goerger sang Lieder von A. Jensen, H. Wolf, C. Chaminade und G. Bizet. Ihre Stimme hat sonoren Klang, ist recht gut gebildet, auch fehlt es nicht an guten Vortragsmanieren, doch litt sie offenbar unter grosser Befangenheit, sonst wären ihre hübschen Vorträge gewiss noch besser ausgefallen. Die Klavierbegleitung zu den Liedern führte Herr Emanuel Gatscher recht lobenswert aus. Mit der Darstellung des Klavierkonzertes (Bdur, II. und III. Satz) von L. van Beethoven zeigte Fräulein Margarete Anger recht gute Begabung und vorzügliche Schulung. Wenn sie den musikalischen Stoff auch noch nicht völlig zu beherrschen vermochte, verriet ihr Spiel doch feineres Empfinden, und bemerkenswerte technische Gewandtheit. Zuletzt trat Herr Hans Bottermund mit einem Cello-Konzert in amoll von August Klugbardt hervor und zeigte in dessen Vortrage sehr erfreuliches Können, er spielte mit gut berechneter Bogenführung und warmer, wenn auch nicht sehr grosser Tongebung. Dass in Bezug auf Intonation und Technik nicht alles in Ordnung war, wird Herr Bottermund selbst empfunden haben. Die Begleitung zu den Instrumentalvorträgen führte das Schülerorchester unter der umsichtigen Leitung des Herrn Prof. Sitt befriedigend aus.

Eine Reihe eigener Kompositionen führte der Pianist Alexander Scriabine am 24. Februar im Kaufhause vor. Die hochmodernen Tonwerke sind zwar recht genial verfasst und geben den Beweis, dass ihr Schöpfer ein geistvoller und bedeutender Musiker ist; doch fehlt es ihnen an Reinheit der Konzeption, an feiner, logischer Gliederung im Aufbau; das bewies am deutlichsten die fismoll-Sonate. In diesem Werke fand das aufmerksam lauschende Ohr kaum eine Spur von wirklichem Sonatenstil, es ist alles so willkürlich niedergeschrieben, dass hier nicht von einer Sonate, sondern eher von einer viersätzigen Suite die Rede sein kann. Dazu kommt noch, dass sich der Komponist in den Bahnen Debussys bewegt und diesen an harmonischen und rythmischen Absonderlichkeiten sogar zu übertreffen sucht, wie er in seinem „Desir" Op. 57 deutlich zu erkennen gab. Wenn wir uns nun zu dem Pianisten Scriabine wenden, so müssen wir gestehen, dass sein Spiel in jeder Weise fesselte. Unter seinen elastischen Fingern erklangen die Kompositionen in grösster Klarheit und Präzision, auch zeichnet sich sein Spiel durch Eleganz und feine Schattierungskunst aus. Oscar Köhler.

Liederabend von Dr. Ludwig Wüllner am 20. Februar im Kaufhaus. Diesem Künstler ergeht es wie jeder bedeutenden Erscheinung unserer Zeit: sie erweckt Hass hier, Begeisterung dort in gleichem Masse; sie kennt nur Feinde oder glühende Verehrung; jeden, der in ihren Bann gerät, zwingt sie, zu ihr Stellung zu nehmen, sie duldet keine Halbheit oder Lauheit, sie will den ganzen Menschen, da sie einen ganzen Menschen gibt, was nützen ihr weichliche Zugeständnisse, welche die Härten ihres Willens zu Sand zermalmen? Dieser Vortragsdichter will Erlebnisse schaffen, Erlebnisse, welche ewige Werte in Retorten von Minuten zwingen. Man grübelt über das Problem nach, wodurch ein Sänger ohne Stimme solche Wirkung erzielen

önne und vergisst in fachmusikalischen Erörterungen eine 'atsache, welche in ihrer Einfachheit banal wirkt: dieser Iann geniert sich nicht, er gibt sich so, wie er jeweils fühlt ınd denkt, er streift alle Fesseln ab, welche die Begriffe, diese ächerlichen Begriffe von Konzert, von öffentlichem Auftreten, ·on Zuhörern und Kritik auferlegen. Für ihn existieren nur eine Empfindung und das darzustellende Lied. Stets bildet lie Dichtung und ihr Inhalt die Hauptsache, sie fördern und ɪrregen die Konzentration, die musikalische Einkleidung schlägt ɪur die Brücke zu den suggerierten Hörern. Bei diesem Ver-'ahren müssen gegenständliche, beschreibende Bilder die tiefste Wirkung erzielen, da sie dem Geiste stärkere Handhaben bieten, sich in poetische Gebiete zu entrücken Die Wiedergabe von Schumanns „Freisinn", Mörikes „Feuerreiter", Sindings „Ein Weib" bildete Höhepunkte des Abends, während rein lyrische Dichtungen den Künstler weniger anzuregen vermochten. Dass auch die musikalischen Werte der Begleitung ganz ausgeschöpft wurden, dafür verbürgte sich Coenraad V. Bos mit seinem hervorragenden Können.

Mit Trompeten, Posaunen und Pauken wurde das 21. Kirchenkonzert des Universitäts-Kirchenchores am 21. Februar in der Universitätskirche eingeleitet, Trompeten, Posaunen und Pauken bildeten den Beschluss, Trompeten, Posaunen und Pauken ertönten in der Mitte des vielfältigen Programmes. Leider konnte gerade den Werken, welche jene imposante Unterstützung erforderten, „Nun danket alle Gott" von Liszt, „Wunderbarer König" festlicher Choral für Orgel von Sigfrid Karg-Elert, „Gloria in excelsis Deo" für gem. Chor von Hans Hiller keine tiefere Wirkung zugesprochen werden. Eignet der Hillerschen Komposition wenigstens noch ein gewisser grösserer Zug, so bedient sich der Choral Karg-Elerts ganz bedenklicher äusserlicher Mittel. In anderen gebotenen Werken dieses Komponisten, zwei Lieder für Sopran, einem Benedictus für gemischten Chor, Solostimmen, Solovioline, Harfe und Orgel, einem Sanctus für Violine und Orgel überwiegt wiederum der Eindruck einer geschraubten, gekünstelten Satzweise, welche einen ruhigen Genuss niemals aufkommen lässt. Wie natürlich und erfrischend wirkte dagegen die ansprechende Vertonung „Urlicht" des Chemnitzer Kantors Hermann E. Koch. Hier vereinte sich sorgfältigste Faktur mit wohlklingender, durchaus kirchlicher Erfindung. Eine innere Einkehr bildete der achtstimmige Chor „Thron der Liebe"; „Stern der Güte" von P. Cornelius, einen anmutigen Rückblick zwei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor und Cembalo von Joh. Herm. Schein. Herrn E. Wollgandts Spiel erhob sich in einem Andante von Bach neben den genannten Mitwirkungen zu bedeutender, an diesem Abend allein künstlerischer Höhe. Frl. E. Dellings Sopran konnte leider den Anforderungen von Schuberts „Allmacht" in keiner Weise gerecht werden. Der Chor unter Leitung von Prof. Hans Hoffmann suchte sich seiner nicht eben leichten Aufgabe nach Kräften zu entledigen, wobei ihm der vortreffliche Kantor Hans Hiller an der Orgel, der Cembalist stud. mus. Sammler und ein Bläserchor des Inf.-Rgts. 106 erfolgreich zur Seite stand.

Der zweite Klavierabend Eugène Holliday's am 25. Febr. im Feurichsaal vervollständigte den günstigen Eindruck, welchen man in seinem ersten Konzerte von diesem feinsinnigen Künstler empfangen hatte. Leider ward auch hier wieder der ersten Nummer, 32 Variationen in c moll von Beethoven das Schicksal zu teil, durch widrige äussere Umstände empfindlich geschädigt zu werden. Desto inniger gab sich der Vortragende der zarten Poesie in Schumanns Humoreske Op. 20 hin. Dieses selten gehörte Werk, welches Schumann selbst neben Novelletten und Kreisleriana zu seinen besten Schöpfungen zählte, eignete sich vorzüglich für einen intimeren Raum und entfaltete seinen ganzen Zauber von Schwärmerei, Sehnsucht und wildem Feuer der Romantik. Besonders die lyrischen Stellen kamen entzückend zur Geltung, während man in den belebteren die delikate Ausführung bewundern musste. Ebendies zeigte sich bei kleineren Stücken von Skrjabin und der f moll-Fantasie Chopins, die sorgsame Behandlung des Klaviertons, die klangliche und rhythmische Feinheit dieses Künstlers ist geradezu vorbildlich zu nennen. Die geniale Interpretation der 11. Rhapsodie von Liszt weckte mit Recht stürmische Begeisterung und zeigte, dass vornehme Kunst immer über einseitiges Virtuosentum den Sieg davon tragen wird.

5. Kammermusik des Gewandhauses (26. Februar). Der Abend brachte Genüsse durchaus gegensätzlicher Art, welche sich fein abgestimmt zu edler Einheit fügten. Er zählte sicherlich zu den erhabensten dieses ganzen Winters und liess drei klassische Meisterwerke in ungetrübter Reinheit erstehen. Die in ihrer Zartheit fast überirdisch anmutenden Schönheiten des Mozartschen Klarinettenquintetts, die sehnsüchtige Anrede des Beethovenschen Liederkreises „An die ferne Geliebte", die heroischen, düsteren und hinreissenden Wehen in Brahms A dur-Klavierquartett hinterliessen unvergessliche Eindrücke. Zu dem Gewandhausquartett der Herren Wollgandt, Wolschke, Herrmann und Prof. Klengel gesellte sich in dem Mozartschen Werke Heinrich Bading, welcher den Part der Klarinette voller Anmut und leiser Melancholie mit dem zarten Streichkörper vereinte. Wie anders wirkten diese friedlichen Gelände als die grüblerische Zerrissenheit, der aufbäumende Trotz in Brahms Schöpfung! Der hinreissende Eindruck dieses Werkes ist der Führung Prof. Max Regers am Klavier zuzuschreiben. Ohne eigentliche pianistische Durchbildung ist es hier allein der beherrschende Geist, welcher die Materie zwingt und sie mit dem feurigen Atem innerer Begeisterung versetzt, der Geist, welcher kurz vorher in den begleitenden Anreden der Lieder sich zu verflüchtigen schien. Die Anpassungsfähigkeit dieser Persönlichkeit ist zu bewundern, zu bewundern auch die unnachahmliche Art, mit welcher Kammersänger Felix Senius den Gehalt jener sehnsüchtigen Gesänge ausschöpfte. Künstlerische Kultur und edelster Wohllaut ergaben eine vornehme Harmonie, fügten sich dem Rahmen dieses Konzertes aufs glücklichste ein. Dr. Guido Bagier.

Wien.

Der in der letzten Fortsetzung meiner Berichte besprochenen Liszt-Feier Stavenhagens und des Tonkünstler-Orchesters ist am 15. Februar eine ebensolche der Gesellschaft der Musikfreunde unter Kapellmeister Schalk gefolgt, die kaum hätte würdiger sein können. Wären vielleicht für die zum Anfang — vom Tonkünstlerorchester — gespielte grossartige sinfonische Dichtung „Prometheus" teilweise noch eindringlichere Akzente zu wünschen gewesen, so konnte man bei dem herrlichen 13. Psalm und der gewaltigen, von Liszt wahrlich glutvoll mehr gebeteten, als komponierten „Graner-Messe" von idealen Musteraufführungen sprechen. Herrn Senius' Tenorsolo in dem erwähnten Psalm, in der Messe aber das wunderbar harmonisch zusammenstimmende Soloquartett (Ehepaar Senius, der stimmgewaltige junge Bassist Hofbauer und als würdige Vierte im Bunde die liebenswürdige Altistin Frl. Kalbeck, anscheinend gerade für solche Aufgaben besonders veranlagt!), Meister K. Dittrich vor der Orgel, Chor und Orchester von imposantester Vollkraft und unter der befeuernden Leitung des trefflichen Schalk mit hinreissendem Schwung ins Zeug gehend: ich habe etwas in seiner Art so vollendetes an Wiedergabe selten erlebt, und es ist die stürmische Begeisterung des wie einer Reihe von Offenbarungen lauschenden Auditoriums gar wohl zu begreifen. Jedenfalls einer der glänzendsten nachgeborenen Triumphe des im Leben häufig so schwer verkannten und verunglimpften edlen Tondichters Franz Liszt.

Von den sonstigen „grossen Konzerten" der letzten Zeit dürfte zunächst die Wiener Erstaufführung des bedeutenden Chorwerkes „Die Messe des Lebens" von Frederic Delius am 17. Februar zu erwähnen sein. Der unter der Leitung seines feuereifrigen jungen Dirigenten Franz Schreker sich mit Erfolg auch an die allerschwierigsten Aufgaben wagende Wiener Philharmonische Chor hat damit — unterstützt vom Orchester des Wiener Konzertvereins — eine gleich vollwichtige künstlerische Tat vollbracht, wie vor einigen Wochen mit der hiesigen Erstaufführung der Nicodéschen „Gloria"-Sinfonie. Von den vier Solisten sangen drei — die Herren Paul Schmedes (Tenor), Robert Wyss (Bass) und die Altistin Frau Drill-Orridge (Alt) — sehr verdienstlich. Das Werk selbst schien als Ganzes mehr zu ermüden, als zu ergreifen. Es sind eben in Wien schon zu viel Kompositionen nach Nietzsches „Zarathustra" vorgeführt worden, so dass man momentan von diesem poetisch-philosophischen Tiefsinn offenbar übersättigt ist. Dazu kommt noch der Mangel an greifbar plastischer, melodischer Erfindung in Delius' Chorwerke, welcher unserm Publikum, wie es schon einmal ist, durch die mit Debussy zu vergleichende (wohl auch vom späteren Wagner beeinflussten) subtile Stimmungsmalerei nicht entfernt aufgewogen wird. Übrigens sind die grossen, namentlich technischen Vorzüge der „Messe des Lebens" in Bruno Weigls biographischer Skizze über Delius (Mus. Wochenbl., 41. Jahrgang 1910, S. 79) so beredt hervorgehoben worden, dass ich meinerseits kaum etwas hinzuzufügen wüsste.

Auch bezüglich der künstlerischen Physiognomie zweier in Wien jüngst erstmalig aufgeführten neuer Sinfonien von Hugo Kaun (No. 2 c moll op. 85: von Weingartner im 7. philh.

Konzert am 19. Febr. gebracht) und von Dr. Karl Weigl (an einem Abend des Nedbalschen Tonkünstlerorchesters) möchte ich auf kollegiale Berichte verweisen: sie erschienen im „M.W." bald nach der jeweiligen Uraufführung der in Rede stehenden Sinfonien, der von Kaun (im Leipziger Gewandhaus am 13. Jan. 1910) und der von Weigl (beim letzten Züricher Musikfest am 28. Mai 1910). Während aber in diesen Berichten der Sinfonie des erfahrenen Praktikus Kaun vor jener des homo novus Weigl der Vorzug gegeben wurde, war der Erfolg bei uns ein gerade entgegengesetzter und zwar wohl hauptsächlich aus lokalpatriotischen Gründen: Dr. Weigl ist eben einer der persönlich beliebtesten Wiener Musiker und dies mit vollem Recht. Dass übrigens der beste, überzeugendste Satz der Weiglschen Sinfonie das Scherzo sei, wurde schon im Züricher Bericht des M. W. hervorgehoben und hat sich nun in Wien neuerdings bewahrheitet.

Eine höchst beifällige Wiener Uraufführung fand — wieder an einem Abend des Nedbalschen Tonkünstler-Orchester, aber vom Komponisten selbst dirigiert — eine Symphonie (amoll) des bei uns besonders als geistvollen Kritiker fortschrittlicher Richtung geschätzten Dr. Robert Konta. Ein echtes Sturm- und Drangwerk, talent- und temperamentvoll, ja heissblütig, aber — besonders in der Instrumentation — auch nicht hinlänglich ausgereift. Zugleich, wie intime Freunde des noch ziemlich jugendlichen Autors verrieten, ein Stück verschwiegener Programmusik, indem jeder der vier Sätze durch je ein berühmtes Meisterwerk der Malerei angeregt worden sein soll. Der letzte durch Michel Angelos „Jüngstes Gericht" in der sixtinischen Kapelle zu Rom. Schade, dass wir das nicht schon im Konzert selbst wussten! Dann wäre uns die durch ein zweites Bläserorchester bewirkte dröhnende Choral-Apotheose am Schlusse weit plausibler erschienen, während sie uns so nur als eine völlig äusserliche und darum unberechtigte Bruckner-Imitation (Schlusssteigerung der fünften Symphonie des Meisters!) vorkam. Und da in dem jetzt bei uns spielenden grossen Bruckner-Zyklus des Konzertvereins heuer gerade wieder die „Fünfte" (in einer Prachtaufführung vom 5. Februar) allgemein aufs höchste begeistert hatte, musste Dr. Kontas Choralschluss — an rein akustischer Schallkraft fast noch über das Vorbild hinausgehend! — doch nur als bedauerlicher Ikarus-Flug erscheinen. Prof. Dr. Th. Helm.

Noten am Rande.

* Der nachfolgende Brief Richard Wagners befindet sich in der Regierungsbibliothek zu Ansbach; er gehört in die Briefsammlung des historischen Vereins für Mittelfranken, sein Inhalt ist bereits im 43. Jahresbericht des genannten Vereins (Ansbach 1889) kurz wiedergegeben. Das Schreiben, das an Lorenz von Dufflipp adressiert ist, wurde dem Verein von Friedrich Schwab, einem geborenen Ansbacher, der bis 1870 bayrischer Konsul in Paris war, geschenkt. Der Wortlaut ist:

Verehrtester Herr Hofrath!

Gestern sind hier die 4 Bände der Partitur (Originale) meines Lohengrin an Ihre werthe Adresse zur Post gegeben worden; und ich nehme an, dass sie zeitig genug ankommen, um von Ihnen Sr. Majestät dem Könige auf den Christ-Tisch gelegt zu werden, worum ich Sie herzlichst gebeten haben wollte.

Ihren geneigten Mitteilungen entgegensehend, grüsse ich Sie hochachtungsvoll ergebenst

Luzern — als der Ihrige
2. Dez. 1868 — Richard Wagner.

* In einer Florenzer Tageszeitung veröffentlicht Angelo de Gubernatis einen Brief Richard Wagners, der an Antonio de Gubernatis gerichtet war und den die „Bayreuther Blätter" 1902 nur im Auszug gebracht hatten. 1872 wurde unter Leitung von Angelo Mariani, dem hervorragenden Orchesterleiter (1822—73) in Florenz „Lohengrin" zum ersten Mal aufgeführt. Antonio de Gubernatis, der gerade an seinem Buch über die „Tiermärchen" arbeitete, erhielt einen tiefen Eindruck von Wagners Deutung des Märchens vom Schwan. Er schrieb voller Begeisterung an den Meister und erhielt folgende Antwort:

„Monsieur,

„La lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser et que vous avez eu la bonté de m'envoyer, compte au premier rang parmi les témoignages de bienveillante sympathie qui font de la représentation de mon Lohengrin en Italie un des événements les plus remarquables de ma vie d'artiste.

„Certes, il ne saurait y avoir pour le poète de plus noble rémunération que celle de l'écho que sa pensée éveille, et quand cet écho lui vient de la pensée du savant d'un pays qui nous semble la patrie de la Beauté, il a lieu d'être fier et reconnaissant.

„C'est dans ce sentiment de fière gratitude, que je vous écris, Monsieur, et que je vous remercie. Votre lettre a été pour moi comme le premier gage de cette union à laquelle je fais appel, et je vous avoue que la branche scientifique à laquelle vous vous êtes voué rehausse encore à mes yeux le prix de vos remarquables paroles. Depuis longtemps l'étude de la philosophie et de la poésie de l'Inde compte parmi l'édification intellectuelle de ma vie, et si je nomme l'Italie la patrie de la Beauté, je vois et je révère dans l'Inde la mère de la sagesse humaine.

„D'aucune part il ne pouvait donc m'être plus doux et plus flatteur de voir mon Lohengrin entendu et accueilli avec sagacité et bienveillance, que la vôtre, Monsieur, et si mon poème musical vous a fait et vous fait encore songer, votre lettre m'a porté aux méditations les plus sérieuses et les plus consolantes.

„Mais ce qui a donné un prix tout particulier à la belle impression que mon œuvre a eu l'honneur de vous faire, c'est le sentiment très juste qu'elle ne devrait point apparaître sur les scènes auxquelles nous nous sommes accoutumés, et qu'avec un tact judicieux que j'ai rarement rencontré, vous réclamez une réforme du théâtre correspondant à la réforme de l'opéra. Le temps que je n'ai pas consacré à mes conceptions artistiques je l'ai voué à cette pensée, qui a dirigé toute mon activité au dehors, et je me vois sur le point d'ériger avec le concours de mes amis, dans une petite ville d'Allemagne, le théâtre sur lequel n'auront lieu que des représentations annuelles devant un public convié, et où j'espère voir se fonder le style dramatique allemand.

„Vous jugez par là, Monsieur, de la joie profonde que m'ont causée vos lignes qui m'ont témoigné d'une si intelligente et si bienveillante divination de ma vocation, et c'est en me sentant très honoré de votre sympathie que je me permets de vous serrer la main, en vous priant de croire aux sentiments de reconnaissance et de considération avec lesquels je suis, Monsieur,

Votre très dévoué

Richard Wagner.

* Carl Loewes Passionsoratorium „Das Sühnopfer des neuen Bundes" gelangt in der kommenden Passionszeit nach seiner Neuherausgabe in Biberach, Mörs, Lahr, Magdeburg, Schwarzenberg, Kleinwelka, Essen, Cöslin, Kreuznach usw. zur Aufführung.

* Eine lustige Episode aus der grossen Zeit der königl. Oper wird anlässlich Niemanns achtzigstem Geburtstage von Minnie Hauk aufgefrischt. Die Diva war damals — Mitte der achtziger Jahre — in ihrer ganzen jugendlichen Frische ein besonderer Liebling der Berliner, und bei allen Vorstellungen, in denen sie mitwirkte, selbst in der „Regimentstochter" und Aubers „Fra Diavolo" waren die Häuser gewöhnlich ausverkauft. Niemann spielte und sang den Räuberhauptmann zu ihrer Zerlina, ein geradezu idealer Diavolo, nur blond statt schwarz, wie er sonst gewöhnlich dargestellt wird. „Wiederholt", so schreibt Minnie Hauk, „bemerkte ich zu meiner Verwunderung, dass das Publikum, während ich das berühmte Lied von den blutdürstigen Taten des Banditen sang, unruhig wurde und seine Aufmerksamkeit Fra Diavolo zuwandte, der hinter mir am Tische sass und das Frühstück verzehrte, dass ich ihm vorzusetzen hatte. Der Erfolg meines Liedes wurde dadurch abgeschwächt. Als ich mich bei der nächsten Gelegenheit ärgerlich nach der Ursache dieser Störung umblickte, sah ich Niemann, wie er sich vergeblich abmühte, mit aller Kraft das aus harter Pappe hergestellte Bühnenhuhn mit der Gabel zu durchstechen. Als es ihm endlich gelang, hielt er es triumphierend empor und deutete durch Gesten an, dass es ihm unmöglich war, das Huhn zu zerlegen. Nun wusste ich, um was es sich handelte. Am folgenden „Fra Diavolo"-Abend hatte ich mich mit unserem Regisseur, Salomon, ins Einvernehmen gesetzt und für Niemanns Frühstück ein zum Zerfallen weich gesottenes wirkliches Huhn besorgt. Mit der unschuldigsten Miene setzte ich es meinem Banditen vor und begann zu singen, ohne aber Niemann diesmal aus dem Auge zu lassen. Wie gewöhnlich fuhr er mit der Gabel in gewaltigem Schwung in das Huhn. Sie fuhr tief bis an den Teller durch, Niemann musste nun essen, und mein Gesang wurde nicht mehr gestört. Als wir abgingen, drohte er mir verstohlen mit dem Finger. Was er

damit meinte, fand ich erst im zweiten Akt heraus. Ich war als Zerlina eben auf dem kleinen Bühnenbett schlafen gegangen, als Fra Diavolo mit den zwei Banditen eindrang. Diesmal nahmen sie meine Kleider und Schuhe in Wirklichkeit mit, und als ich aufstehen sollte, war ich in grösster Verlegenheit. Das Bettuch allein konnte die Situation retten. Von nun an gingen die „Fra Diavolo“-Vorstellungen ungestört von statten. (Vossische Zeitung.)

* Georg Muffat, der bedeutende Orgelmeister und Komponist, welcher gleichfalls in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ eine Auferstehung feiert, war bekanntlich auch Organist in Molsheim (Elsass). Die in Strassburg erscheinende „Caecilia“ veröffentlicht nun das Anstellungsdekret des Studiosus Georg Muffat als Organist des Strassburger Münster-Hochstifts zu Molsheim am 31. März 1671, das wir nachstehend wiedergeben:

„*Muffat Studiosus A° 1671 pridie Kalendas Aprilis* per libellum coram Seniore et Deputatis comparuit et submissè exposuit. Dnum *Götz* maioris profectus hui câa (causa) officium organadi mutare et resignare velle; Hinc supplex atque enixè flagitavit, quatenus Organi administrationem, pro ut memorato Dno Götz Ei demandare vellemus.

Conclusum.

Cum Onere, obligatione et Salario, pro ut Dnus Götz hocce officium Organistæ deservivit, Supplicanti nimirum *Georgio Muffat, Megerensi habando, Rhethorices studioso,* à Seniore et Deputatis prædictum officium committitur *pro uno alterove Anno*, donec *Eberhardus* Summi Chori instrumentalis musicus pro dicto officio sese qualificaverit, tum et ex tunc dictus Muffat, prædicto Eberhardo sepedictum officium cedere tenebitur.“

Zu deutsch:

Studiosus Muffat erschien am 31. März 1671 mit einer Bittschrift vor Senior und Deputierten (des hohen Chors) und legte bescheiden dar, dass Herr Götz zwecks grösseren Fortschritts das Amt des Organisten vertauschen und darauf verzichten möchte; er fragte daher recht dringend an, wie lange wir ihm die Verwaltung der Orgel, wie obigem Herrn Götz übertragen wollten.

Beschluss.

Mit der hohen Aufgabe, mit der Verpflichtung und dem Gehalt, wie Herr Götz dieses Organistenamt bekleidete, soll auch dem Bittsteller Georg Muffat, aus Megeve in Savoyen, dem Student der Rhetorik, besagtes Amt von Senior und Deputierten anvertraut werden für das eine oder andere Jahr, bis Eberhard, des hohen Chors Instrumentalmusiker, für genanntes Amt sich fähig erwiesen haben wird; dann aber wird besagter Muffat dem vorhin erwähnten Eberhard den mehrfach genannten Dienst einzuräumen verpflichtet sein.

(Prothocollum D. D. Senioris et Deputatorum Summi Chori Cathedralis Argentinensis.) Münsterarchiv: I. Bd. fol. 49a.

Obengenannter „Eberhard“ ist wohl identisch mit dem „Eberhardt Clements (tz)“, der am 19. November 1669 bei Senior und Deputierten des hohen Chors um eine Besoldung einkommt, weil er der „Musickh instrumentaliter fleissig beywœnth vnd ziereth“, und in „alys negotvis sich gebrauchen zu lassen offerirt“. Martin Vogeleis („Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass“ Strassburg, Le Roux 1911. S. 480) erwähnt diesen Musiker Eberhardt Clementz bereits für das Jahr 1622. — Vgl. auch M. Vogeleis: Quellen und Bausteine etc.: Artikel Muffat S. 529—540.)

* In Paris erschien vor einigen Tagen ein von Arthur Pougin herausgegebenes anekdotisches Buch über die Malibran, die berühmte Sängerin, die in den zwanziger und dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts in den Hauptstädten Europas wie eine Göttin verehrt und gefeiert wurde. Von den zahlreichen Geschichtchen, die das Buch enthält, sei eine hier wiedergegeben: Im Jahre 1835 trat die Malibran eines Abends in der Mailänder Scala als Norma auf. Nach dem ersten Akt wurde sie 16 mal gerufen. Man ist in Italien mit Hervorrufen etwas freigebig, aber ein solcher Erfolg war, selbst mit italienischem Maßstabe gemessen, etwas Unerhörtes. Als die Malibran dann im zweiten Akt auf der Bühne erschien, brach ein Beifallssturm los, der das ganze Theater erschütterte. Die Zuschauer begannen zu klatschen, mit den Füssen zu trampeln, zu schreien, zu brüllen, und der Tumult nahm solche Dimensionen an, dass der anwesende Polizeichef sich einmischen und um Ruhe bitten musste. Alle seine Bemühungen blieben jedoch fruchtlos. Nachdem der Beifallsorkan schon eine Viertelstunde gedauert hatte, erklärte der erste Beamte der Stadt, dem es endlich gelungen war, sich für einen Augenblick Gehör zu verschaffen, dass er, wenn die allzu geräuschvollen Kundgebungen nicht sofort aufhörten, sich genötigt sehen würde, das Theater räumen zu lassen, da er dann nicht mehr für die Festigkeit des Gebäudes einstehen könnte. Durch dieses Mittel nur konnte der Enthusiasmus des Publikums ein wenig gedämpft werden. Es war wahrscheinlich das erste Mal, dass man im Theater aus Sicherheitsgründen dem Applaus bestimmte Grenzen zu ziehen suchte.

Kreuz und Quer.

Amsterdam. Die in Deutschland und Österreich durch über 80 Konzerte wohlbekannte Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung (Dirigent Arthur Barth, Konzertsängerinnen Freund, Sellin-Behnke, Eschment, Beeg, Rintellen, Konzertsänger Weiss, Schubert, Lederer-Prina, Harzen-Müller) ist für Mitte März im Anschluss an Konzerte im Rheinland für ein Konzert im Konzertgebäude verpflichtet worden.

Augsburg. Vom Stadttheater wurde Ferdinand Scheidbauer als Heldentenor engagiert. Er war früher Buchbindergeselle in Adorf i. Voigtl.

Bayreuth. Bei den diesjährigen Festspielen wird van Dyck nach vielen Jahren zum erstenmal wieder den Parsifal singen.

Berlin. Emmy Destinn absolviert in der Komischen Oper ein Gastspiel von 3 Abenden.

— Die Akademie der Künste hat Generalmusikdirektor Prof. Max Schillings in Stuttgart zum ordentlichen Mitgliede gewählt.

— Das auf Befehl des Kaisers von dem Philharmonischen Chor unter Leitung von Prof. S. Ochs veranstaltete Bachkonzert ergab einen Überschuss von 5000 M., die vom Kaiser der Neuen Bachgesellschaft als Zuschuss für die Erhaltung von Bachs Geburtshaus in Eisenach überwiesen wurden.

— Der Magistrat bewilligte dem Philharmonischen Orchester für 1912 einen Beitrag von 60 000 M. mit der Bedingung, im Sommer nicht nach ausserhalb zu gehen, sondern in den verschiedenen Stadtteilen im ganzen 20 Volkskonzerte zu veranstalten.

Bonn. Bruckners 8. Sinfonie gelangte durch das Städt. Orchester zu vortrefflicher Erstaufführung.

Bremen. Der Lehrergesangverein bringt in seinem Konzert am 13. März neben Hauseggers „Schmied Schmerz“ und Ernst Wendels „Das deutsche Lied“ zusammen mit dem Philharmonischen Orchester Richard Strauss' „Bardengesang“ zur Erstaufführung.

— Siegfried Wagners „Banadietrich“ wurde unter des Komponisten Leitung im Stadttheater am 3. Februar zum ersten Male mit starkem Erfolge aufgeführt. Eine 2. Aufführung fand am 17. Februar unter Kapellmeister Hess statt.

— Die früher bereits am Stadttheater tätig gewesene Soubrette Frl. Clara Rödiger wurde diesem erneut auf 3 Jahre verpflichtet.

Bukarest. Die Wiener Volksoper wurde aufgefordert, Strauss' „Salome“ aufzuführen. Wahrscheinlich singt die Bellincioni die Titelrolle.

Cassel. Am 3. März findet im Hoftheater die Uraufführung der Oper „Sundâri“ von Reinhold L. Hermann statt.

Chemnitz. Händels Oratorium „Saul“ in der Chrysanderschen Bearbeitung wird am 15. März (Busstag) in der Lukaskirche unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Georg Stolz vom verstärkten Kirchenchor und der städtischen Kapelle unter Mitwirkung namhafter Solisten zur Aufführung gelangen.

Christiania. Christian Sinding arbeitet an einer Oper „Das heilige Gebirge“, deren Text von der Berliner Schriftstellerin Dora Duncker stammt.

Cöln. Das Konservatorium der Musik beginnt am 1. April sein Sommersemester, die Schülerzahl beträgt nach dem letzten Jahresbericht 782. Der Lehrkörper umfasst 53 ordentliche und 7 Hilfslehrer. Als neues Lehrfach ist mit Beginn des Schuljahres ein Kursus in musikalisch-rhythmischer und ästhetischer Gymnastik nach der Methode Jaques-Dalcroze eingeführt worden, an dem sich sämtliche Schüler und Schüler-

innen obligatorisch zu beteiligen haben. Die Aufnahmeprüfung findet Samstag, den 1. April statt.

Darmstadt. Madame Charles Cahier von der Wiener Hofoper erhielt vom Grossherzog von Hessen die grosse Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Der 179. Vereinsabend des Richard Wagner-Vereins ist ein Franz Liszt-Abend zur Vorfeier von Liszts 100. Geburtstag gegeben von Wilhelm Backhaus.

Dresden. Der Kreuzchor erhielt infolge Anordnung des Kaisers ein Exemplar der musikalischen Werke des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen.

Eberswalde. Der Sillersche Gesangverein (Dirigent R. Siller) wird am 18. März das Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ von August Klughardt aufführen, unter solistischer Mitwirkung der Damen Lindner und Loening und der Herren Kalweit (Titus), Göpel (Ahasver), und Harzen-Müller (Hohepriester) aus Berlin.

Esslingen. Das III. Abonnementskonzert des Oratorienvereins bot einen Solistenabend, in dem die Herren Prof. Jul. Klengel und Fritz von Bose, sowie die Sängerin Frl. Ilse Helling aus Leipzig eine begeisterte Aufnahme fanden.

Frankfurt a. M. Der kgl. württembergischen Kammersängerin, Frau Anna Kaempfert, wurde das Fürstl. Lippische Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft „Die Lippische Rose“ mit Eichenlaub verliehen.

M.-Gladbach. Dem städtischen Musikdirektor Hans Gelbke wurde der Titel Königl. Musikdirektor verliehen. Unter seiner Leitung wurde die Anzahl der Konzerte des städtischen Gesangvereins Cäcilia vermehrt und ein ständiges Orchester geschaffen, welches bedeutende Sinfoniekonzerte in grösserem Rahmen veranstaltet.

Hagen. Als Musikstadt hat Hagen unter Robert Laugs einen grossen Aufschwung genommen. Nach der Behauptung von Dr. Otto Neitzel in der „Kölnischen Zeitung“ darf es den Ruhm in Anspruch nehmen, nächst Berlin die grösste Zahl der Neuheiten zu erleben.

Hamburg. Gustav Brecher scheidet aus seiner Stellung als 1. Kapellmeister am Stadttheater von 1912 ab.

— Dr. Hans Loewenfeld engagierte Felix von Weingartner als 1. Kapellmeister an das Stadttheater unter Gewährung reichlichen Urlaubes für seine Wiener Tätigkeit.

Heidelberg. Das 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet nun vom 22.—25. Oktober d. Js. als Zentenarfeier für Franz Liszt und als Erinnerungsfeier des 50jährigen Bestehens der A. D. M. statt. Zur Aufführung gelangen das Oratorium „Christus“, Dante-Sinfonie, Faust-Sinfonie, Berg-Sinfonie „Tasso“, 2 Episoden aus Lenaus „Faust“, Adur-Konzert, „Totentanz“, Variationen über „Weinen, Klagen etc.“, ferner 2 Matineen für Klavier und Gesang, und zum Schluss ein Konzert mit unbekannten handschriftlichen oder selten gehörten Orchester- und Chor-Kompositionen. Das Orchester wird aus dem mit den Hofkapellen von Karlsruhe, Mannheim und Stuttgart vereinigten städtischen Orchester bestehen; der Chor wird aus dem Bachverein, dem Akademischen Gesangverein und einem einheimischen Knabenchor gebildet. Neben dem die ganze Feier vorbereitenden Prof. Ph. Wolfrum sind noch Felix Mottl, Richard Strauss und Siegmund von Hausegger als Dirigenten tätig. Von Solisten haben bisher zugesagt: die Damen Charles Cahier, Louise Debogis, Johanna Dietz, Ilona Durigo, Noordewier-Reddingius, die Herren Ferruccio Busoni, Arthur Friedheim, Ludwig Hess, Kwast-Hodapp, Léon-Laffitte, Emil Pinks, Eduard Riesler, Julius Schüller, Hermann Weil.

Jena. Am 27. Februar gelangten im VI. Akademischen Konzert als Vorfeier für den 100. Geburtstag Franz Liszts dessen Faust-Sinfonie und Esdur-Konzert zur Aufführung.

Karlsbad. Die Frage, wem die Leitung des neu zu errichtenden Festspielhauses übertragen werden soll, hat bereits ihre Lösung gefunden: nach längeren Verhandlungen mit dem Generalmusikdirekter Albert Dippel in Chicago ist ein Vertrag zustande gekommen, durch den Dippel als artistischer Leiter verpflichtet ist. Dippel hat auch von Salzburg, wo man sich mit der Absicht trägt, ein Mozartfestspielhaus zu errichten, die telegraphische Anfrage erhalten, ob er geneigt wäre, dort die artistische Leitung zu übernehmen. Durch die Übernahme der Direktion seitens Dippels gewinnt die Annahme, dass etwas Erstklassiges geschaffen wird, an Wahrscheinlichkeit. Dippel hat in Amerika einen grossen Namen; da alljährlich viele Tausende amerikanischer Kurgäste und Durchreisende in den böhmischen Kurorten weilen, kann dass Unternehmen auch auf Förderung durch die Amerikaner rechnen. Man hofft, dass die Eröffnung des Festspielhauses bereits 1912 möglich sei, in welchem Jahre auch die elektrische Bahn fertiggestellt sein wird.

Kattowitz. Otto Wynen begann laut vorliegenden Kritiken der Tageszeitungen die Reihe seiner Kompositionsabende mit gutem Erfolge am 6. und 7. Februar in Gleiwitz und Zabrze. Der Komponist trug 10 Klavierwerke vor und Konzertmeister Czekalla (Gleiwitz) brachte recht erfolgreich unter Mitwirkung des Komponisten dessen d moll-Ballade zur Uraufführung.

Leipzig. Alfred Voigt, früher 12 Jahre Hoboist in der Altenburger Militärkapelle, darauf Schauspieler in Gera, wird ganz zur Oper übergehen. Er wurde dem Stadttheater verpflichtet, hier soll auch sein Tenor weiter ausgebildet werden.

Lemberg. In Erledigung des von uns schon früher erwähnten Chopinpreisausschreibens erhielt den ersten Preis für eine Klaviersonate Karl Szymanowski.

London. Wie wir der „Frankfurter Zeitung“ entnehmen, gedenkt Hans Richter, obzwar er sich im März zurückzieht, doch wieder die Aufführungen an der Covent Garden-Oper zu leiten, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass eine ausschliesslich deutsche Opern-Saison entweder im Herbst dieses Jahres oder zeitlich im Frühjahr 1912 stattfindet, während welcher möglicherweise auch interessante Neuaufführungen bevorstehen. Diese Nachricht ist geeignet, die Erregung in hiesigen Kunstkreisen über den gänzlichen Ausschluss der deutschen Oper während der Krönungsfest-Saison zu besänftigen. Dieser Ausschluss hatte im Falle Hans Richters dem Fass den Boden ausgeschlagen, da ihn Richter als einen Akt krassen Undanks von Seiten des Syndikats der Oper betrachten musste. Die Londoner Presse hat sich zu diesem musikpolitischen Vorfall übrigens merkwürdig schweigsam verhalten. Die Blätter haben ihn flüchtig und ohne jeden Kommentar erwähnt, nur die vielgelesene Theater- und Musikzeitung „The Referee“ meint, man werde die ganze Krönungs-Saison hindurch „viel entzückende Musik“ in den französischen und italienischen Werken zu hören bekommen, und fügte hinzu: „Es muss wohl zugegeben werden, dass die Düsterheit des „Rings“, der Blutdurst „Elektras“ und die Entschleierungen „Salomes“ für die heurigen Festlichkeiten wenig geeignet erscheinen, denn in der bevorstehenden Saison sollen wir immer hell und lustig bleiben.“ Dagegen sind bei dem letzten Konzert des London Symphony Orchestra, in dem Hans Richter Smetanas „Verkaufte Braut“ und eine wahrhaft festliche Aufführung von Beethovens „Fünfter“ brachte, dem Dirigenten vom Publikum ausserordentliche Ovationen bereitet worden — das englische Publikum kann sich noch immer nicht mit dem Gedanken seines Rücktritts abfinden. Die Zeitungen werden gar nicht müde, ihn in spaltenlangen Artikeln zu verherrlichen, und der „Daily Telegraph“ nennt ihn einen „grand old man“.

Lüttich. Hier wurde eine Bach-Gesellschaft gegründet zur Verbreitung der Werke Bachs und anderer Werke derselben Richtung. An der Spitze stehen: Arnold Rey und Dr. Dwelshauvers.

Mailand. Der Gemischte Chor Zürich unter Volkmar Andreä führt im April die „Matthäuspassion“ in deutscher Sprache auf. Die Partie des Christus wird Kammersänger Hermann Weil aus Stuttgart singen.

München. Caruso wurde für 2 Gastspiele Ende September verpflichtet.

— Ein junger Russe, Stefan Skupiewsky, ein Schüler von Stückgold, der Ende Januar mit einem Liederabende grosses Aufsehen erregte, wurde auf 5 Jahre für die Hofoper verpflichtet.

Nürnberg. Für Anfang April ist seitens des Vereins für klassischen Chorgesang eine Aufführung von Bachs „Matthäuspassion“ **nur** für Arbeiter geplant. Der Verein wird hierbei von einer Anzahl Fabrikleitungen unterstützt.

— Mit der Direktion des Stadttheaters sind Verhandlungen eingeleitet, um eine Reihe von Aufführungen von Strauss' „Rosenkavalier“ in Brüssel zu ermöglichen.

Raab (Oberösterreich). Der bekannte Klavierhumorist Otto Lamborg ist hier gestorben. Der verstorbene Künstler, der sowohl in eigenen Konzerten als auch gelegentlich auf

Varietébühnen auftrat, war eine ganz eigenartige Erscheinung. Ursprünglich Opernsänger (Bassbuffo), gehörte er einer Reihe erster Stadttheater an und kam eigentlich durch Zufall auf seine Spezialität. Seine gesangliche Begabung war durch ein vortreffliches Klavierspiel und einen kernigen urwüchsigen Humor unterstützt, der in seinen selbstverfassten Vorträgen mit nie versagender Wirkung zum Ausdruck kam. Lamborg durchzog ganz Deutschland und Österreich. In Raab in Oberösterreich, wo er nun gestorben ist, hatte er, der ein vermögender Mann geworden war, sich ein Gut gekauft, dessen Bewirtschaftung er aber seiner Gattin überliess, denn ihn, den Rastlosen der ohne die Kunst nicht leben konnte, trieb es immer wieder hinaus. Seine zahlreichen Freunde verlieren in ihm einen guten Freund und liebenswürdigen Menschen. Lamborg wurde von vielen nicht für ernst genommen; trotzdem war er eine durch und durch fein musikalische Natur.

Stuttgart. In der III. Matinee des Tonkünstlervereins errangen die Leipziger Künstler Prof. Jul. Klengel und Fritz von Bose mit dem Vortrage von Cellosonaten von St. Krehl und H. Pfitzner und mit Solostücken eigner Komposition grosse Erfolge.

— Am 25. Februar wurde „Die Gärtnerin aus Liebe" von Mozart auf die Bühne gebracht. Das liebenswürdige Werk verhielt sich zur „Entführung" oder zum „Figaro" wie Voraussage zur Erfüllung. Über die Schwächen des Textbuches kann aber auch die Kalbecksche Um- und Neudichtung nicht hinweghelfen. Die Besetzung geschah in den meisten Partien zu Gunsten der Oper. Die Direktion hatte Schillings übernommen, Gerhäuser die Spielleitung.

Wiesbaden. Opernsänger Karl Braun hat um seine sofortige Entlassung vom Hoftheater nachgesucht, weil ihm wiederholt der Urlaub zu wichtigen Gastspielen verweigert wurde, obgleich er Vertreter für seine Rollen rechtzeitig gestellt hatte.

Würzburg. Im Stadttheater gelangt am 3. März die Oper „Sigurd Ring" von Max Jos. Kunkel zur Uraufführung.

Zwickau. Am 20 Febr. brachte der a cappella-Verein und Lehrergesangverein (Leitung: Kgl. Musikdirektor Vollhardt) Liszts „heilige Elisabeth" zur ersten Aufführung. Von den Solisten Frau Neugebauer-Ravoth, Frl. Bugge und Herr Dr. Hermann Brause leistete erstgenannte Dame ganz Hervorragendes; ebensolche Leistungen boten der Chor und das Philharmonische Orchester.

Rezensionen.

Busoni, Ferruccio. Berceuse pour le Piano. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 1.50.
— Fantasie nach Joh. Seb. Bach für das Klavier. Ebendort. Pr. M. 2.—.

Es muss ein recht modern empfindendes Kind sein, das die Klänge der Busonischen Berceuse in den Schlaf geleiten sollen. Unter Verzicht auf jegliche festgefügte Tonalität entfaltet sich ein Klanggebilde, dem zwar ein gewisser Reiz nicht abzusprechen ist, das jedoch durchgängig in seinen chromatischen Schiebungen eine gewisse Geschraubtheit zeigt und nicht befriedigen kann. Mehr sagte uns die ernste, klare Fantasie zu, die ihrem Namen alle Ehre macht und von echt Bachschem Geiste durchweht ist. Einer orgelartigen, edlen, seriösen Einleitung folgt eine ernste, trauermarschähnliche Choralmelodie, welche in manchen kontrapunktartigen Veränderungen in einem Allegretto Fdur zu einer grossen Steigerung geführt wird. Noch einmal bäumt sich der Schmerz in der ursprünglichen Tonart fmoll auf, um sich erneutem, trostreichem Zuspruch zu fügen und mild verklärt in den Klängen der Einleitung das Stück zu beenden, dessen Bekanntschaft nur warm empfohlen werden kann.

Schytte, Ludwig. Drei Märchen nach Andersen, für Klavier zu zwei Händen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 2.—.

Aus der musikalischen Illustration übergelegter Andersenscher Texte ergaben sich anspruchslose Tonstücke oft recht anmutiger Art. Die ganz geringe technische Anforderungen stellenden Bilder benennen sich „Elfenhügel" eine Unterhaltung zweier Eidechsen mit nachfolgendem Elfentanz, „Die Nachtigall", ein klanglich sehr geschickt gearbeitetes Lied, welches die Nachtigall dem Kaiser vorsingt und „Die roten Schuhe", in denen das Mädchen tanzen muss, bis es „bleich und kalt" wird. Ist der musikalische Inhalt auch durchaus nicht tief zu nennen, so hält es sich doch immer innerhalb der Grenzen des guten Geschmackes. Mit den beigegebenen Textworten verfolgte der Komponist augenscheinlich die Absicht, der kindlichen Fantasie eine Stütze an die Hand zu geben, und man muss, ohne sich in programmusikalischen Auslassungen zu ergeben, offen bekennen, dass ihm diese hübsche Idee recht gut gelungen ist.

Dr. Guido Bagier.

Neubeck, Ludwig, Gedichte von Albert Sergel für eine Singstimme und Klavier. Nr. 1 Nachtgebet, Nr. 2 Schlummerlied. Berlin, Eisoldt & Rohkrämer. Preis je M. 1.—.

Beide Gesänge sind auf Grund moderner aber nicht überreicher Harmonik vornehm gehalten und lassen einen erfreulichen Fortschritt gegen frühere mir zur Kenntnis gekommene Liedkompositionen Neubecks erkennen. Nicht jeder, der das hohe Quantum der Liedkomposition mit neuen Schöpfungen versieht, gebietet über eine Interessantes aufweisende Erfindungsgabe. Trotzdem verdient vieles und so auch dies Opus 14 des fleissigen Komponisten wohlwollende Beachtung. Die dankbare Gesangsmelodie wird von einer selbständigen, hübsch klingende Einzelheiten bietenden Begleitung getragen. Zu bedauern ist es, dass beide, für Konzert und Haus geeignete Lieder den lyrisch gleichen Charakter haben. Ein drittes, fröhlich gehaltenes Lied würde den Wert des Opus noch erhöhen.

Prof. Emil Krause.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 4. März 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

J. S. Bach: Zweites Konzert (amoll) für Orgel, nach Antonio Vivaldi. A tempo ordinario-Adagio-Allegro. J. S. Bach: „Die bittre Leidenszeit". Johannes Brahms: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen".

Letzte Nachrichten.

Braunschweig.

Von den Bewerbern um die Stelle des Hofkapellmeisters gastierten in dieser Woche Krasselt-Kiel („Samson und Dalila") und Heger-Barmen („Der Freischütz") mit nahezu gleichem Erfolge. Beide haben auffallend viel Berührungspunkte gemeinsam, sie entstammen süddeutschen Musikerfamilien, waren lange in grossen Kapellen tätig, um dann den Cellobogen mit dem Taktstock zu vertauschen. Krasselt war mit der französischen, hier durch Frl. Knoch, die Herren Hagen und Spies vorzüglich besetzten Oper dem Mitbewerber gegenüber im Vorteil, der weniger neues bringen, in den einzelnen Nummern nicht so tief gehen konnte wie jener; dafür bot er mehr interessante Feinheiten und fand in Frau Elb, Frl. May, den Herren Favre, Jellouschegg, Gross und Spies vorzügliche Mitarbeiter, die ihm zum Siege verhalfen, beide Dirigenten wurden am Schluss mehrmals stürmisch gerufen. Das Zünglein der Wage schwankt unbestimmt hin und her, die Würfel werden bald fallen, als letzter aussichtsvoller Bewerber wird jetzt auch Balling genannt.

Hofkapellmeister Riedel wurde im letzten Abonnementskonzert der Hofkapelle durch Beifall, Blumen- und Lorbeerspenden stürmisch gefeiert. Seine zwei Lieblingswerke, die Schicksals-Sinfonie von Beethoven und die unvollendete (hmoll) von Schubert, gestalteten sich zu glänzenden Siegen; auch Felix Senius-Berlin, der als Zugabe Riedels „Sonne taucht in Meeresfluten" sang, gab dadurch Veranlassung zu neuen Kundgebungen. Professor Paul Juon-Berlin erzielte mit seiner Kammer-Sinfonie, in der er die Klavierpartie übernommen hatte, viel und berechtigten Beifall. Als sich am Schluss des Konzerts der Saal nicht leerte, dankte Riedel in bewegten Worten dem Publikum für die Anerkennung und Teilnahme, der Hofkapelle für die vortreffliche Unterstützung seiner künstlerischen Bestrebungen, er verknüpfte damit den Wunsch, dass sie auch ferner die Spitze des Braunschweiger Musiklebens bilden möge, dass er aber nach 30jähriger Wirksamkeit in tiefem Schmerze von seiner herrlichen Tätigkeit scheide.

Ernst Stier.

Darmstadt.

Prof. Willy Burmester erhielt vom König von Rumänien das Offizierkreuz des Sterns von Rumänien.

Leipzig.

Der Heldentenor des Stadttheaters, Jacques Urlus, erhielt vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha den Titel „Kammersänger".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Was wir wollen!

(Die Ziele des „Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter.")

Unsere Zeit muss die Konzentrationen suchen, um sich und ihr Wollen durchzusetzen. Überall erleben wir soziale Zusamenschlüsse aller Arten. Alles organisiert sich, Künstler, Schriftsteller, Ärzte usw. Doch das hat vor allem auch den Vorzug, dass sich zwischen Organisationen besser verhandeln lässt als mit Einzelstehenden. Das Grundprinzip all dieser Vereinigungen, wenn sie tragfähig sein sollen, muss vor allem Klarheit sein, Klarheit ihrer Tendenz, ihrer Bestrebungen, ihrer Grenzen. Die Frage, was der neugegründete, seit 1909 bestehende „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter" will, soll daher nun im Nachstehenden, zum Zweck der Klarlegung seiner Ziele, erörtert werden.

Der Verband bezweckt in erster Linie die Wahrung der Standesinteressen der Verwalter und Leiter von Orchester- und Chorvereinen, sowie die Hebung des gesamten Musikerstandes. Er will gesunde Verhältnisse schaffen, d. h. gute, annehmbare pekuniäre Verhältnisse für die Kapellmeister, aber auch solche für die Musiker. Es soll ein Interessen-Ausgleich durch geschlossene, friedliche Organisation der Arbeit-Geber und -Nehmer erreicht werden. Durch Wahrnehmung der Interessen von Kapellmeistern und Musikern in der Gesetzgebung, sowie gegenüber den Behörden und öffentlichen oder privaten Unternehmern strebt der Verband den Einfluss auf alle Angelegenheiten an, die ihre soziale und wirtschaftliche Lage zu heben bestimmt sind. Das sind zunächst folgende Punkte:

Weitere Ausgestaltung der bereits bestehenden Witwen- und Waisenkasse;

Staatlicher Schutz gegenüber den Titeln „Kapellmeister", „Musikdirektor", „Chormeister", bei deren Anwendung doch ziemlich eigenartig vorgegangen wird;

Erstrebung fester Gehälter, deren Ausgleichung, selbständigere Stellungen und Schaffung von Ruhetagen;

Diensterleichterung und insbesondere bessere Gehälter für die Theaterdirigenten;

Bekämpfung des unlauteren Wettbewerbs bei vakanten Stellungen;

Bildung eines massgebenden Schiedsgerichts, einerseits zwischen Unternehmern und Kapellmeistern, andererseits zwischen Unternehmern und Musikern;

Verbandsschutz in allen Rechtsangelegenheiten;

Veranlassung, dass Konservatorien und Musikschulen von ihren Zöglingen, die sich zum Kapellmeister-Beruf vorbereiten, die sorgfältigste und umfassendste Bildung verlangen;

Dem Überhandnehmenden unentgeltlichen Volontärtum soll gesteuert werden;

Anständige Kontrakte für Kapellmeister und auch solche für Musiker sollen geschaffen, respektive angestrebt werden;

Es wird der Standpunkt festgehalten, dass mit der Zeit die Kapellmeister ihrem Orchester nur künsterisch und nicht als Unternehmer gegenüberstehen;

Der Verband will vermitteln und Bindeglied zwischen Unternehmer und Musiker sein;

Er soll für erstklassige Musikschulen und ebensolche Orchester sorgen;

Es soll die Verpflichtung bestehen, keine kontraktbrüchigen Musiker oder, Gagenersparnisse halber, keine Musikerlehrlinge im Orchester zu beschäftigen;

Bei Stellenbewerbungen sollen keine Unterbietungen geduldet werden;

Gutgestellte Dirigenten müssen die Mindergutgestellten durch ihr Eintreten für sie unterstützen;

Allen Anforderungen, die an die Dirigenten herantreten, soll stets geschlossen begegnet werden, gegenseitige Unterstützung im wirtschaftlichen Kampfe soll stattfinden und besonders soll auch Stellung der Noten und Instrumente seitens der Direktionen bei zu stellenden Orchestern angestrebt werden;

Ferner Verbesserung der Musikergagen, Hebung des künstlerischen Verantwortlichkeits-Gefühls der Musiker, für dieselben normale Dienstverhältnisse, Altersversorgung;

Schliesslich kommen noch Kontrakt-Gegenzeichnungen der Direktionen bei Musiker-Engagements in Betracht.

Die Dirigenten waren bis jetzt allen an sie herantretenden Forderungen gegenüber vogelfrei, dieser Zustand muss aufhören, daher sollen sie nun allem geschlossen gegenüber treten. Gemeinsames Vorgehen bahnt allein den Weg. Bisher herrschte bei manchen Dirigenten ein gewisser Egoismus vor. Auch Teilnahmlosigkeit und Furcht vor Konflikten machen sich leider bemerkbar. Hierin muss eine Änderung eintreten, ein Jeder von uns muss sich für unsere Standesfragen interessieren, Jeder muss fördern helfen und für die Kollegen eintreten. Furcht vor Konflikten darf Niemand haben, sind wirklich in unserer Kunst zwei Faktoren verschiedener Meinung, so wird sich wohl durch offene und ehrliche Aussprache eine Einigung oder Überbrückung der Gegensätze erzielen lassen. Das Verbands-Organ soll dazu da sein, alle Mißstände und Schattenseiten im Berufe zu besprechen, die Erziehung der Kollegen in die Hand zu nehmen und eine Aussprache über alle Berufs-Angelegenheiten zu erreichen. Keiner darf sich für den Grössten und allein Massgebenden halten; denn schliesslich wird doch überall mit Wasser gekocht. — Nun ist noch einiges über die Stellung dem Musiker gegenüber zu sagen. Von dem Verband ist nie eine Frontstellung gegen den Orchestermusiker beabsichtigt, sondern er hat vor allen Dingen die Förderung ihrer wirtschaftlichen Interessen im Auge. In der Hebung des Musikerstandes befindet er sich mit dem Musiker auf gemeinsamem Boden. Der Musikerstand ist aber nur zu heben, wenn Kapellmeister und Musiker Hand in Hand gehen. Doch muss man sich darüber klar sein, dass — wie bei den Musikern — auch bei den Dirigenten einige für die Bestrebungen des Verbandes erst erzogen werden müssen; und zwar muss Jeder die seinen erst selbst erziehen, wie der Vater die Kinder. Kapellmeister und Musiker müssen gleichermassen von ihren Verpflichtungen durchdrungen sein. Bei beiden muss die Kunst, respektive das Können bezahlt werden; denn bei dem künstlerischen Beruf kann nicht etwa, wie beim Beamtentum, nur die Dienstzeit gerechnet werden. Es gibt da natürlich noch manches, was als prinzipielle Frage in Betracht käme, wie beispielsweise unberechtigtes Unterrichtgeben, das überhaupt nur wirklich Veranlagten zu gut kommen sollte. Auch müsste es zum Prinzip gemacht werden, dass man da, wo Zivilmusiker vorhanden sind, die die erforderlichen Instrumente beherrschen, sich so viel wie möglich ohne Militärmusiker behelfen solle, und dergl. mehr.

Die heutige Zeit verlangt viel von uns, jedenfalls mehr als in früheren Tagen. Die Ansprüche sind gestiegen, zugleich mit der erweiterten Technik, die immer noch Bereicherungen erfährt. Um den Aufgaben, die unsere moderne Tonkunst stellt, vollauf gerecht zu werden, dazu bedarf es tüchtiger, weitschauender und tatkräftiger Dirigenten, kenntnisreicher, zuverlässiger und williger Musiker, doch auch eines auf das gleiche Ziel gerichteten Einiggehens Beider. Die Dirigenten müssen den Musikern moralisch, pekuniär und künstlerisch unantastbar gegenüberstehen. Wie der Kapellmeister den Direktionen und dem Publikum gegenüber Verantwortungen trägt, so muss auch der Musiker von der Verantwortung gegenüber dem Dirigenten durchdrungen sein; sonst kann nichts Erspriessliches geleistet werden. Die Dirigenten haben die soziale Pflicht, für die Musiker zu sorgen; darüber dürfen sie aber schliesslich nicht sich selbst vergessen. Wir dienen Alle einer grossen Kunst und dieser ist am besten gedient, wenn Kapellmeister und Musiker bei gegenseitiger Achtung, ernstem, künstlerischem Schaffen, normalem Dienste, auskömmlichem Gehalte und gesicherter Zukunft die Devise wählen: Einer für Alle und Alle für Einen!

F. M.-S.

Die nächste Nummer erscheint am 9. März. Inserate müssen bis spätestens Montag den 6. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 10. 9. März 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Eduard Reuss †.

Von **Kurt Mey.**

Am 18. Februar erlitt die deutsche Kunst einen schweren Verlust durch den unerwarteten Heimgang des Pianisten, Klavierpädagogen und Musikschriftstellers Eduard Reuss in Dresden. In der grossen gebildeten Welt, wofür die grosse Tagespresse schreibt, war er nur wenig bekannt, wenigstens durchaus nicht seinen hohen Verdiensten entsprechend berühmt. Das hatte seinen Grund darin, dass er — obwohl zufällig in Amerika geboren — ein schlichter und rechter Deutscher war, der immer nur der Sache diente, mit seinen ganzen Kräften einzig für diese arbeitete und schuf, zwar mit Einsetzung seiner ganzen, starken Persönlichkeit, aber ohne diese Persönlichkeit jemals in den Vordergrund zu drängen. Im Gegenteil übte er manchmal vielleicht allzuviel Selbstverleugnung und brachte dadurch viele um den Genuss, klassische und neuere Musik durch ihn interpretieren zu hören. Aber er wollte nicht glänzen, weil ihm aller Glanz nur Schein war, den er hasste, weil es ihm stets nur um das Wesen einer Sache zu tun war, und nun gar erst bei der Kunst. Diese war ihm heilig; er betrachtete sich als ihren Priester und wehrte den Scheinheiligen und Unrechten den Zutritt. Und er wusste ganz genau, wie unendlich viele Scheinheilige und Unrechte es gibt. Ihnen gegenüber war er äusserst streng und konnte sehr zornig werden, zumal wenn es nicht genügte, solche mit seinem Sarkasmus zu Boden zu schmettern. So verband er auf eine ganz eigene Art als kritischer Schriftsteller eine durch genaueste Kenntnisse gestärkte Sachlichkeit mit einer treffsicheren Schärfe. Doch diese wandte er nur an, wo es galt, Mängel und persönliche Untüchtigkeit aufzudecken oder unordentliche und oft gar leichtsinnig oder gar bösartig gefälschte Tätigkeit zu entlarven. Nur selbstverschuldete Minderwertigkeit tadelte er an einem Autor, sei dieser nun Künstler oder Kunstschriftsteller. Die eigene hohe und reine Sittlichkeit, die er besass, und die eigene strenge Selbstkritik dienten ihm als Maßstab zur Beurteilung anderer. So hatte alles Hand und Fuss, was er sagte und schrieb; und es wäre sehr erfreulich, wenn seine schriftstellerischen Erzeugnisse und Aufsätze, bei denen es sich nur selten um Tageskritik handelte, gesammelt vorlägen und bald gesammelt im Druck erscheinen könnten! Es sind in den letzten Jahrzehnten so viele „Gesammelte Aufsätze und Erinnerungen" Mittelmässiger erschienen, dass solche eines wirklich Berufenen mit Dank und Freude von allen Ernsten zu begrüssen wären. — Musiker war Eduard Reuss in zwiefacher Hinsicht: als Pianist und als Klavierlehrer. Als Pianist mied er alles Virtuosenhafte insofern, als er es nicht zur Hauptsache oder gar zum Selbstzweck seiner Kunst machte, wie dies leider so viele tun, auch unter den berühmtesten Lisztschülern, die sich dadurch zu Sklaven des grossen Publikums machen, anstatt ihm Priester zu sein und es in das Heiligtum ernstester Kunst einzuführen. Reuss war wie sein grosser Lehrmeister Franz Liszt und wie auch Richard Wagner der Meinung, dass die Grundlage jeder Kunst auf Korrektheit beruhe. Deshalb gab er den thematischen Aufbau und das kompositorische Gefüge, nachdem er es selbst peinlichst studiert und sich innerlich zu eigen gemacht hatte, auf das deutlichste wieder. Der Schmuck der Komposition, das mehr oder weniger virtuose Geranke gab er zwar ebenso korrekt wieder, weil es ihm als Liszt-Schüler natürlich nicht an der genügenden grossen Fingerfertigkeit fehlte: aber er erstickte damit nicht, wie so viele tun, das eigentliche Kunstwerk, dessen Fassaden nicht von dem Geranke verwischt, sondern nur geschmückt werden sollten. Wer mehr mit dem äusseren Ohr hört als mit dem inneren und mit der Seele, den mochte vielleicht Reussens Spiel nicht befriedigen. Denn alles Süssliche und Schmachtende, alles Elegante und gar Pikante lagen ihm fern! Was er bot, war immer der Ausdruck echter und edler, ernster und vielfach sogar herber Männlichkeit. So konnte er Beethoven interpretieren, so seinen geliebten Meister Liszt, so alle Komponisten auf dem Klavier, die diesen Namen wirklich verdienten und nicht bloss Salonklingelei schrieben und spielten. Aber das Echte vermochte er vor dem aufmerksamen und verständigen Hörer so aufzubauen, dass einem wirklichen Nach- und Neuschaffen glich. Und wer sich in seinen häuslichen Soireen langweilte, nun der hatte nicht den Anspruch als wirklich Musikverständiger zu gelten! Solche häusliche Soireen, zu denen Leute aus Kunst- und Gesellschaftskreisen mehr oder weniger zahlreich eingeladen wurden und sich schliesslich eine Art von Stammpublikum herangebildet hatte, zeigte sich Reuss nun auch als Klavierlehrer und Klavierpädagog. Als solcher war er ganz hervorragend und sehr bedeutend, wie fast alle Schüler und Schülerinnen bewiesen, die sich an solchen Abenden, bei denen es übrigens sehr zwanglos und deutschgemütlich herging, hören lassen durften, nach erlangter Reife. Gab Reuss als Pianist immer nicht nur die Indi-

vidualität des vorgetragenen Komponisten getreulich wieder, sondern tat er dies immer durch das Medium seiner eigenen, kräftig ausgeprägten Individualität, so sollten auch seine Schüler das gleiche tun. Daher wurde jede Schablone, alles Musikschulmässige durchaus vermieden. Der Lehrer suchte zunächst die Grundzüge der Eigenart jedes Schülers zu erforschen, wenn nötig auch erst zu erwecken und bis zur höchst möglichen Intensivität zu entwickeln. So hatte es Liszt gemacht; und nur so kann man wirklich reproduzierende Künstler erziehen. So bekam jeder Schüler sein eigenes, ihm am meisten zusagendes Repertoire und gleichzeitig auch die Fähigkeit, dieses nach eigenem Urteil sinngemäss zu erweitern. Natürlich blieben dabei die Grundlagen für alle gleich: aber über diese hinaus gab Reuss jedem das Seine. Daher die grossen Erfolge, die er mit seinen Schülern erzielte. Musikalisches Unkraut duldete er allerdings nicht unter dem von seinen Schülern Gebotenen: aber solches duldete er auch unter ihnen selbst schon nicht. Wer es aber ernst mit der Kunst und ihrer Pflege meinte, dem war er nicht nur ein treuer Lehrer, sondern auch ein väterlicher Freund und Berater in Kunst und Leben. Daher die unendliche Liebe und Verehrung, die er unter seinen Schülern und Schülerinnen genoss, die nun weinend und trauernd an seiner Bahre stehen mussten, ihm aber zeitlebens Dank und Treue bewahren werden. — Als Komponist ist Reuss wohl kaum hervorgetreten; wohl aber als Arrangeur und Bearbeiter für Klavier hat er Hervorragendes geleistet. Erst vor wenigen Jahren hatte er Liszts grosse Dante-Phantasie für Klavier und Orchester bearbeitet und herausgegeben. Dann schuf er die Klavierauszüge zu sämtlichen sieben Bühnenwerken Siegfried Wagners (mit Ausnahme einiger Teile des „Bärenhäuters"). Selbst Kennern und guten Klavierspielern dünken diese zwar sehr schwer spielbar. Sollte dies aber nicht doch hauptsächlich am Komponisten liegen, dessen überreiche Kontrapunktik der Bearbeiter eben möglichst ganz und umfassend zum Ausdruck bringen wollte? Jedenfalls sind sie ein ausserordentlich treues und deutliches Abbild der Orchesterpartituren, und es wird dereinst auch schon erleichterte Ausgaben davon geben!

Als Schriftsteller haben wir Reuss schon oben zu würdigen versucht. Ausdrücklich sei aber auf sein schon älteres, aber bedeutsames kleines Lisztbuch hingewiesen; es steht vorläufig anstelle einer zukünftigen Lisztbiographie; denn zu einer solchen existieren bisher nur Fragmente oder mehr oder weniger verunglückte Versuche. Gegen biographische Stümper konnte Reuss übrigens sehr ungemütlich werden! Kurz vor seinem Tode erschien von ihm noch in der Sammlung von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart ein Buch: „Franz Liszt in seinen Briefen", das sich viele Freunde erwerben dürfte und übrigens zu sehr billigem Preise zu haben ist.

Auch der kürzeste Lebensbericht über Eduard Reuss darf seine treue Anhänglichkeit und rein mannhaftes Eintreten für Bayreuth und seine treue Freundschaft mit dem Hause Wahnfried nicht unerwähnt lassen. Hier ist bekanntlich auch seine Gattin, die ausgezeichnete Sängerin und Bühnenkünstlerin Frau Luise Reuss-Belce, gleichfalls mit höchstem Ruhme zu nennen, nicht nur als ideale Verkörperung der Fricka, sondern auch als dramatische Lehrerin und Bühnenassistentin, die bis ins kleinste den Stil Richard Wagners und seine Verwirklichung durch Frau Cosima Wagner, auf das korrekteste und verständnisvollste der jüngeren Generation einpflanzt und so für die Erhaltung des Bayreuther Geistes mit sorgt. Bei der Nennung ihres Namens gedenken wir wehmutsvoll des hohen und reinen Glückes, das über dem Ehe- und Familienleben dieses hervorragenden Künstlerpaares leuchtete. Diese Ehe war bedeutend und traulich zugleich und erhielt beiden Teilen eine ausserordentliche Schaffensfreudigkeit und Arbeitskraft. Nur arbeitete Reuss über seine Kraft. Neben 30 Musikstunden, die er gab, widmete er täglich noch mehrere Stunden der Schriftstellerei und seiner reichen und bedeutsamen Korrespondenz und schuf dazu noch seine musikalischen Bearbeitungen und Klavierauszüge. Dazu kamen noch gesellschaftliche Verpflichtungen. Er gönnte sich zu wenig Ruhe und Erholung! Das brach endlich und schnell seine Nervenkraft. Ein tückisches, leider erst spät erkanntes Lungenleiden kam hinzu. So starb er, für die meisten unerwartet, für alle zu schnell, im 60. Lebensjahre. Er hat nicht umsonst gelebt: möge ihm dafür seliger Friede beschieden sein!



Richard Wagner und Ander.

Von Professor **Hermann Hoffmann.**

Bekanntlich weilte Richard Wagner während seiner Verbannung im Herbst und Winter des Jahres 1858 in Venedig und richtete von dort unterm 12. Oktober an seine literarische Freundin Mathilde Wesendonk einen Brief, worin er wieder auf den „Tristan" zurückkommt, um an ihm „die tiefe Kunst des tönenden Schweigens" zu ihr sprechen zu lassen. . . . Der Grossherzog von Baden habe so viel ausgewirkt, dass er zur persönlichen Aufführung eines neuen Werkes für einige Zeit Deutschland besuchen darf. Vielleicht benütze er dies dann für den Tristan.

Einen Monat später schrieb er an den Wiener Hofopernsänger Ander nachstehenden, bisher unbekannten Brief:

Venedig, 11. Nov. 58.

Verehrtester Herr!

Lassen Sie mich die angenehme Pflicht erfüllen, Ihnen, wie es mich drängt, meinen erfreutesten Dank für Ihre schöne Darstellung meines Lohengrin zu sagen. Es widersteht mir, wiederholt von Bekannten, auf deren Urtheil ich etwas geben darf, davon Berichte zu erhalten, ohne Ihnen meine Freude darüber laut werden zu lassen. Wie schwierig Ihre Aufgabe in meiner Oper war, weiss Niemand besser wie ich, da ich der Aufführung derselben stets deshalb mit grosser Bangigkeit entgegensah. Dass nun gerade in Wien der Erfolg meines Lohengrin einen so bestimmten, und für mich so bedeutungsvollen Fortgang nimmt, danke ich gewiss der glücklichen Besetzung überhaupt, sowie dem redlichen und verständnisvollen Eifer des geehrten Dirigenten der Oper; dies Alles aber konnte ihn nicht vollständig sichern, wenn der Darsteller des Hauptthelden nicht alle die mannigfaltigen und schwierigen Bedingungen erfüllte, wie sie nur durch die seltenste Begabung und durch den hingebendsten Eifer gelöst werden können.

Dieses Glück ist meinem Werke denn durch Sie zu Theil geworden. Jeder, der Aufführungen dieser Oper in Wien beiwohnte und seitdem in meine Nähe kam, berichtet mir von der schönen, ergreifenden Wirkung Ihrer vorzüglichen Leistung, so dass mich die Sehnsucht, mich selbst daran zu erlaben, oft lebhaft schon eingenommen hat.

Haben Sie also herzlichen Dank, und nehmen Sie wohlwollend die Versicherung auf, dass ich mich glücklich schätze, Sie unter meine verdienstvollsten Freunde zählen zu dürfen.

Bald hoffentlich finden wir Gelegenheit uns persönlich, zu neuer, erfreulicher Zusammenwirkung zu berühren.

Mit grösster Hochachtung und Ergebenheit der

Ihrige

Richard Wagner.

Bei seiner damaligen intensiven Beschäftigung mit seinem „Tristan" — der tiefsinnige zweite Akt ist in Venedig entworfen worden — ist die Annahme naheliegend, dass Wagner bei diesem brieflichen Wunsch nach einem persönlichen Zusammenwirken mit Ander bereits daran gedacht haben mag, ihm möglichst bald die ungleich schwierigere Rolle des Tristan anzuvertrauen. Aber dann wurde der rastlose Meister an Paris gefesselt. Hauptsächlich auf Betreiben der jungen Fürstin Metternich hatte Napoleon die Aufführung des „Tannhäuser" anbefohlen. Die schmähliche Niederlage, die man hier seinem „innigsten Werke" bereitete, ist bekannt. Richard Wagner nennt die Pariser Aufführungen seines Tannhäuser in dem Bericht vom 27. März 1861 die „drei Schlachtabende, unter deren Staube alles Ungenügende der Aufführung gnädig verdeckt bleiben möge".

Zu jener Zeit, da ihn, wie er an Mathilde Wesendonk schrieb, ein grosser Ekel vor allem erfasst hatte, mochte ihn der Gedanke an seine Tristandichtung, deren Aufführung er ja nach seinen eigenen Worten nie aus dem Auge liess, wieder aufgerichtet haben. Es ist daher sicherlich kein Zufall, dass ihn Wien im Mai desselben Jahres, also ein Vierteljahr nach der Pariser Katastrophe, innerhalb seiner Mauern sah. Am 11. Mai, bei der Probe zum „Lohengrin", hatte er die erwünschte Gelegenheit, mit dem im Zenit seines Ruhmes stehenden Hofopernsänger Ander in persönlichen Kontakt zu treten. Dass der Eindruck des gefeierten Tenoristen ein sehr günstiger war, beweist der Brief, den Wagner an seine Freundin unmittelbar nach der Lohengrinprobe schrieb: . . . . Ich kann die unglaublich ergreifende Wirkung dieses ersten Anhörens unter den schönsten und liebevollsten Umständen, künstlerischer wie menschlicher Art, nicht in mir verschlossen halten, ohne sie Ihnen sogleich mitzutheilen. Zwölf Jahre meines Lebens — welche Jahre! — durchlebte ich!! Sie hatten Recht, mir diese Freude oft zu wünschen. Aber nirgends hätte sie mir so vollständig geboten werden können, als hier! Ach! wäret Ihr morgen (am Aufführungstage) da!!

Und von Paris schreibt er unterm 15. Juni: . . . Vielleicht fasse ich wieder etwas Lust — namentlich zum Arbeiten — wenn ich erst hier heraus bin. Einzig regt mich das Tristan-Vorhaben an. Überlegen Sie sichs doch, den Herbst und einen Theil des Winters diesmal in Wien zu verleben. . . . Sie hörten dann einmal ruhig Alles an, was ich zum Gehör gebracht habe, Tristan, Lohengrin, Holländer, Tannhäuser. . . .

Seit Mitte August weilte er in Wien, denn in einem mit dem Datum „Wien, 19. Aug. 61" bezeichneten Schreiben macht er folgende Mitteilungen: „Nun bin ich seit mehreren Tagen in Wien (— Seilerstätte 806, drei Treppen hoch —). Leider ist mein Tenorist Ander noch an der Stimme leidend und das Studium des Tristan wird dadurch verzögert. Da ich nichts andres vorhabe, auch dem Unternehmen schaden würde, wenn ich mich wieder von Wien entfernte, bleibe ich ruhig und warte ab, was die Sterne über mein letztes Vorhaben, welches mich an dieses Leben fesselt, bestimmen werden. Die Leute sind mir hier gut; keines kennt aber eigentlich die Gefahr, in die ich sie mit meinem Tristan bringe und vielleicht wird noch alles unmöglich, wenn sie dahinter kommen. Nur Isolde (— Frau Mayer-Dustmann, damals in Hietzing zum Sommeraufenthalt —), mit der ich kürzlich ein wenig ihre Partie durchging, ahnt, worum es sich handelt. Was werden sie alle erschrecken, wenn ich ihnen eines Tages offen sage, dass sie alle mit mir zu Grunde gehen müssen!" —

Wie ich erheben konnte, hatte Ander während dieser Zeit eine Sommerwohnung in Mödling, Pfarrgasse No. 6 inne und es haben sich über die Besuche des Dichterkomponisten bei seinem Tristansänger sowohl in der Familie Ander wie auch beim Besitzer des genannten Hauses aus jener Zeit zahlreiche Erinnerungen erhalten. So wird übereinstimmend erzählt, Richard Wagner habe sich, als Ander die Übernahme der schwierigen Tristanrolle endgültig zusagte, in seiner freudigen Erregung am niedrigen Gartentisch auf den Kopf gestellt und zur grössten Heiterkeit der Umstehenden — darunter zweier lebenden Gewährsleute — zu tanzen versucht. Ebenso übereinstimmend wird berichtet, dass R. Wagner während jener Zeit wiederholt bei Ander geweilt und einmal sogar im Gartenzimmer, das für die Proben diente, übernachtet habe.

Über einen seiner Ausflüge nach Mödling berichtet übrigens der Meister selber, wobei er — wie einst Beethoven — seiner Bewunderung der „göttlichen Brühl" lebhaften Ausdruck gibt. Er schreibt:

Wien, 13. Sept. 61.

. . . . Am Morgen musste ich dann sehr früh geweckt werden, weil ich anderen Tages mit meinem Sänger Ander ein Rendezvous in Mödling verabredet hatte. . . . (Am frühesten Morgen) begab ich mich auf die Rückreise (von Schwarzau) bis Mödling, wo ich um 8 Uhr früh bei herrlichem Wetter, ausstieg. Es war mir noch zu früh, um Ander aufzusuchen; auch war ich vom vielen Reden ermüdet und beschloss, zuvor ein wenig mir allein anzugehören. Ich nahm einen Wagen und fuhr in das reizende Thal der Brühl; dort steht ein Vergnügungsort (zu den 2 Raben?), der um diese Tageszeit ganz einsam war. Hinter das Haus, in den Garten, mit dem Blick auf herrliche Auen und Bergwälder, prachtvoll von der frühen Sonne beleuchtet, — dorthin setzte ich mich und erlebte — still und einsam — die erste schöne Stunde, von der ich erzählen wollte. Ich schied von dort tief beruhigt, versöhnt und beglückt!

Mittlerweile nahmen die Tristanproben, zu denen die Dustmann von Hietzing herüberkam, in dem erwähnten mit einem Pianino ausgestatteten Gartenzimmer ihren Fortgang, denn R. Wagner schreibt am 28. September aus dem Gasthofe „Kaiserin Elisabeth" der Weihburggasse: „. . . auch zum Tristan ist nun Hoffnung da. Mein Sänger ist wieder im Besitz seiner Stimme, voll Hoffnung und Eifer. So soll es denn endlich nun ernst an das Studium gehen. . . ."

Aber allmählich stellten sich der Tristanaufführung immer mehr Hindernisse entgegen, die Solisten „erkannten endlich die Gefahr, in die er sie mit seinem Tristan brachte"; es trat selbst bei Ander Übermüdung ein, so dass R. Wagner endlich resigniert an ihn in seine Wiener Wohnung (Bürgerspital) nachstehenden kurzen, gleichfalls bisher noch nirgends veröffentlichten Brief sandte:

Geehrtester Freund!

Dürfte ich Sie ersuchen, dem Überbringer dieser Zeilen den Klavierauszug von „Tristan und Isolde", den ich einst zu Ihnen brachte, gefälligst zurückstellen zu wollen?

Sie werden ihn unmöglich mehr gebrauchen.

Mit Hochachtung

Wien, Ihr ergebenster

19. Nov. 1861. Richard Wagner.

Damit war die Wiener Tristan-Aufführung endgültig abgetan; in den letzten Novembertagen verliess R. Wagner Wien. Aber mit edler Zähigkeit hielt er an dem Plan einer Tristan-Aufführung auch in den folgenden Jahren fest. Endlich konnte er im April 1865 an Mathilde Wesendonk von München schreiben:

Freundin!

Der Tristan wird wundervoll.

Kommen Sie??

Ihr

15. Mai 1. Aufführung. R. W.

Sein Sänger, der den Tristan zum ersten Mal verkörperte, hiess Schnorr von Carolsfeld. Ander war ein halbes Jahr vorher, am 12. Dezember 1864 zu Wartenberg (in Böhmen) verschieden. Aber nur zu bald konnte Richard Wagner seine „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld" schreiben. Denn am 21. Juli 1865 war auch dieser Tristansänger gestorben.

Rundschau.

Oper.

Berlin.

„Figaros Hochzeit" von Mozart.
Neueinstudierung an der Komischen Oper.
Erstaufführung am 3. März 1911.

Die Würfel sind gefallen. Herr Gregor hat Berlin verlassen, und in dem seltsam ungemütlichen und auch wenig beliebten Hause an der Weidendammer Brücke, in der so ziemlich allerstimmungslosesten Gegend der Amüsementszentrale Deutschlands und Osteuropas hat nun das kurze Interregnum einer Frühlings-Guraoper begonnen. Es ist ganz seltsam, wie sich diese abwartende Flauheit des Zeitabschnittes auch in der Stimmung eines Publikums wiederspiegelt, das nicht begeistert, doch auch nicht teilnahmlos, pflichtgemäss dem beliebten Leiter der sommerlichen Guraoper einen warmen Empfang bereitet hat, den der fleissige und sicherlich aufrichtig arbeitende Musiker, Sänger, Regisseur und — leider auch! — Kapellmeister immerhin seiner sympathischen Gesamtpersönlichkeit gemäss verdient.

Wer nur dem geschickten Regisseur den Gedanken nahe gelegt haben mag, sich auch einmal vor der Öffentlichkeit als Kapellmeister zu versuchen? Vielleicht — Herr Gura selbst, der für die kurze Frist sich die Mehrausgabe für ein oder zwei Kapellmeister „von Namen" sparen wollte? Oder hat er gar selbst Generalmusikdirektor-Ambitionen? Über all diese Fragen wird uns ja die nächste Zukunft, die uns u. a. auch noch ein Abschiedsgastspiel der nach Wien gehenden Maria Labia bringen soll, Aufschluss geben. Jedenfalls bedeutet dieser erste Dirigierversuch des Herrn Hermann Gura gerade keinen neuen Ruhmestitel für ihn; zwar die Ouvertüre, dies unsterbliche Kleinod der zärtlich intrigantesten aller Mozartschen Opern, geriet dem Dirigenten Gura übrigens einigermassen flüssig und stilgerecht, aber im Verlauf des Werkes stritt in ihm offenbar das Bestreben, sorgfältig dynamisch zu detaillieren, mit der Sehnsucht nach echt Mozartscher Grazie, eine Sehnsucht, die jedoch umso unerfüllbarer war, als die Darsteller im allgemeinen dem Geiste der Figaro-Partitur und des Figaro-Buches allzu viel schuldig blieben. Schon der Figaro des Herrn Desider Zador war eine unerfreuliche, krampfhaft am Studium selbst festklebende Leistung, der etwas unleidlich Erdschweres, Materielles anhaftete. Nie habe ich seit Jahren so schmerzhaft deutlich empfunden, wie auch der begabteste Sänger oder Schauspieler unleidlich oder doch fast unleidlich wird, wenn er sich auf ein seiner Wesensart fremdes Gebiet wagt. Herr Zador ist seiner Persönlichkeit und seiner Stimme gemäss der geborene dramatische Bariton, etwa ein musikalischer Heldenvater und vor allem der Typus des Wagnersängers; gerade diese seine letztere Spezialität machte sich in seinem forcierten Sprechgesang sehr störend (zumal in den Rezitativen) bemerkbar; die Gestalt des stets listbereiten Barbiers und Liebesintriganten gewann in seiner Auffassung etwas Ironisches, fast möchte man es nennen „Züngelndes", das mit Mozart nichts mehr gemein hat, das Betrüblichste dabei war, dass man stets fühlte, wie ehrlich der hochbegabte Künstler **mit** seinem, **um** sein eigentliches Künstler-Ich kämpfte. So suchte er durch fortwährend wechselnde Mimik und blitzartig aufleuchtendes Lächeln den ihm nun einmal mangelnden, für den Figaro erforderlichen eleganten Humor zu ersetzen, und auch stimmlich genügte er, wie gesagt, gerade für diese Partie nicht. Recht sehr enttäuscht hat uns diesmal leider auch Herr Mantler, dessen Bartolo abgesehen von der unglücklichen Maske zu verbittert, und fast bösartig wirkte; niedlich und graziös spielte und sang Frl. Bachrich die Partie der Susanne; Frl. Stolzenberg erfreute in der gesanglichen Durchführung der schwierigen Partie der Gräfin wenigstens durch das deutlich wahrnehmbare Streben nach Innigkeit und jener weichen Melancholie, die ja über dieser Gestalt ruht; hat diese offenbar noch junge Dame erst die Stadien der Befangenheit überwunden, so werden wir von ihr vielleicht noch einmal etwas ganz Gutes sehen und hören. Recht unglückselig fand sich Frl. Heide mit der Gestalt des Cherubim ab, jener durch den „Rosenkavalier" wieder so aktuell gewordenen Figur, die in Mozarts unsterblichem Werke wieder so ganz vorbildlich echt anmutet, aber von Frl. Heide nicht diskret und anmutig, nicht mädchenschüchtern genug verkörpert wurde. Geradezu mangelhaft sang der Chor, und auch die szenische Aufmachung entsprach nur geringen Ansprüchen. Hoffentlich machen die kommenden Aufführungen diese schlimme Niederlage wieder wett!

Dr. Arthur Neisser.

Braunschweig.

Der Januar stand im Zeichen der Gastspiele, denn es musste vor allen Dingen gleichwertiger Ersatz für Frl. Röder gefunden werden. Drei Bewerberinnen, Frau Kallensee-Karlsruhe („Figaros Hochzeit", „Regimentstochter"), Frl. Liebert-Bremen („Barbier von Sevilla", „Martha") und Frau von Beringer-Berlin („Lustige Weiber von Windsor", „Rigoletto"), kamen auf die engere Wahl, die sich schwierig gestaltete, weil die Leistungen lobens- und anerkennenswert waren. Frl. Liebert, eine hoffnungsvolle Schülerin von Frau Mallinger, siegte; denn die Jugend, der man von Natur hold ist, gab den Ausschlag. „Tiefland" von d'Albert erschien in neuer Beleuchtung, bisher wurden die Hauptpartien Marta und Don Pedro von der jugendlich dramatischen Sängerin Frl. Lautenbacher und dem lyrischen Tenor Herrn Cronberger ganz vorzüglich gesungen, jetzt hat man sie der hochdramatischen Kollegin Frl. Englerth und dem Heldentenor Herrn Hagen übergeben. Der General-Intendant Frh. von Wangenheim verabschiedete sich mit „Tristan und Isolde", die Vorstellung missglückte mehr oder weniger, denn am Nachmittag erkrankte unsre Isolde Frl. Englerth, für die ihre Kollegin in Hannover Frl. Weed hilfsbereit einsprang, aber in keiner Weise den hiesigen Ansprüchen genügte. Ihre erklärliche Unsicherheit beeinträchtigte nicht nur den Partner Herrn Hagen, sondern auch die Gesamtstimmung, die bis zum Schluss gedrückt blieb. Der neue Intendant bringt als erste Neuheit den „Mikado", der allerdings schon vor seiner Ernennung in Aussicht genommen und einstudiert war, weil man für „Madame Butterfly" vom Prof. Lütkemeyer-Coburg glänzende Dekorationen erworben hatte, die sich auch hier nutzbringend verwerten lassen. Dem rein äusserlichen Grunde verdankt also die Operette ihre Wiedererweckung: „habent sua fata libelli". Darauf erscheinen einige Bewerber zum Probedirigieren, um Hofkapellmeister Riedels Erbe anzutreten.

Ernst Stier.

Crefeld.

Unser Stadttheater krankt etwas an den beschränkten Raumverhältnissen. Bezüglich der äusseren Ausstattung muss man deshalb manchmal ein Auge zudrücken. Dagegen kann man mit der musikalischen Leistung unserer Bühne sehr zufrieden sein. Direktor Pester hat den Orchesterraum vergrössern lassen, so dass auch für die grossen Musikdramen Wagners ein gut besetztes Orchester Platz hat. Im ersten Kapellmeister Curt Cruciger hat die Bühne einen temperamentvollen und sehr arbeitsfreudigen Dirigenten, der sorgfältig ausgearbeitete Vorstellungen auf die Bretter bringt. So hörten wir vortreffliche Aufführungen von „Tiefland", „Tosca", „Meistersinger", „Hugenotten". „Versunkene Glocke" von Zöllner, „Faust", „Mignon" u. a. Auch für musikalische Feinschmecker wurden Werke gegeben: „Figaros Hochzeit" von Mozart und „Die Legende von der Heiligen Elisabeth" von Liszt. Das letzte Werk hörten wir vor einigen Jahren, natürlich mit besserer Besetzung des Chores, in der hiesigen Konzertgesellschaft. Wir müssen gestehen, dass der Eindruck der Tondichtung durch die stimmungsvollen Bühnenbilder bedeutend vertieft wird. — Auch das Städtische Konservatorium trat mit einigen gut vorbereiteten Bühnenvorstellungen an die Öffentlichkeit: „Die Tochter des Regiments". „Lohengrin", „Aïda" und „Faust".

Carl Pieper.

Dessau.

Das neue Jahr hielt seinen Einzug in die hiesige Hofoper mit einer trefflichen „Meistersinger"-Aufführung. Der 3. Jan. brachte uns Paul Bender von der Münchener Hofoper, der mit seinem Osmin in Mozarts „Entführung" eine geradezu ideale Kunstleistung schuf. Die gleiche Anerkennung erheischten die Darbietungen Minni Nasts aus Dresden in der Rolle der Butterfly. In der letzten Aufführung der Puccini-Oper wurde die Dresdener Künstlerin durch Marcella Röseler vom Wiesbadener Hoftheater abgelöst. Die junge Sängerin wusste vor allem durch ihre schönen Stimmmittel für sich einzunehmen, welcher Umstand ihr Engagementsgastspiel von Erfolg gekrönt werden liess. Eine Gastbesetzung en masse hatte am 8. Januar die „Walküre" aufzuweisen. Den Hunding bot Robert Blass-Berlin, den Wotan sang mit seinem hervorragenden Stimmorgan Albrecht von Ullmann-Magdeburg, eine prächtige Sieglinde vermittelte in Spiel und Gesang Fina Widhalm vom Kölner Opernhaus, während Marion Weed vom Hoftheater in Hannover als Brünnhilde nur bescheideneren Ansprüchen genügte. Als Venus gewährte Alice Guszalewicz vom Stadttheater in Köln in der „Tannhäuser"vorstellung am 15. Januar eine wahrhaft grosszügige, leidenschaftdurchglühte Leistung. Sehr Anerkennenswertes boten auch Lilli Walleni vom Aachener Stadttheater als Elisabeth und Robert Blass-Berlin als Landgraf, welch letzterer auch als Rocco in der „Fidelio"-Aufführung vom 29. Jan. ganz vorzüglich abschnitt. Auf Engagement sang am gleichen Tage Käthe Formes mit gutem Gelingen den Fidelio. Von der Intendanz wurde sie daraufhin von der nächsten Spielzeit an für die hiesige Hofoper verpflichtet. Als Novität erschien am 5. Februar Schillings „Ingwelde". Durch Alice Guszalewicz (Köln) erfuhr die hochdramatische Titelpartie eine in jeder Hinsicht hochbedeutsame, fesselnde Wiedergabe. Unter den übrigen Darstellern seien besonders noch hervorgehoben die Herren Ullmann (Gest), Mott (Klaufe) und vor allen Herr Engelhard als Skalde Bran. Uneingeschränktes Lob gebührt der Regie wie der stimmungsvollen Gesamtinszenierung. Zum Gedenken an den Todestag Richard Wagners ging an dessen Vorabend (12. Februar) des Meisters „Tristan und Isolde" in Szene. Die Isolde sang Frau Anna Bahr-Mildenburg aus Wien. Geradezu phänomenal war die Leistung besonders im ersten Aufzuge. Einen Tristan mit vielen Vorzügen wusste Jaques Urlus aus Leipzig darzubieten. Am meisten erfreute man sich an dem glänzenden Stimmmaterial des Künstlers. Erwähnt seien noch die Brangäne Frau Herkings, Herrn Schlembachs Marke und der Kurwenal des Herrn Ullmann. Auf bedeutungsvoller künstlerischer Höhe standen an all den Opernabenden die Leistungen des Orchesters unter der genialen Führung Hofkapellmeisters Franz Mikorey.

Ernst Hamann.

Leipzig.

„Iphigenie in Aulis"

von Chr. Ritter von Gluck, Bearbeitung von Richard Wagner. Aufführung am 1. März 1911 im Neuen Theater.

Eduard Hanslick bemerkt einmal, es mache freilich bessere Figur in der Kritik, über die kleinste Änderung Wehe zu rufen und jede geopferte Note als unersetzlichen Verlust zu beklagen. Aber ein grösseres Verdienst um Gluck erwirbt sich der Praktiker, der mit Aufopferung einiger Äusserlichkeiten eine Glucksche Oper zum Siege führt, als jene Puristen, welche von ihrer klassischen Höhe herab lieber zusehen, wie sie durchfällt. Dass Richard Wagner der Mann ist, seiner Sache zum Siege zu verhelfen, dessen wurde man bei der Aufführung am gestrigen Abend so recht inne. Diese Oper Glucks hinterliess einen derart frischen Eindruck, dass sich Ausführende und Zuhörer gleichermassen an dem edlen Ebenmasse der Melodien, an der klaren Gliederung, an der würdevollen Haltung des Inhaltes, an dem feurigen Schwunge belebter Stellen zu begeistern schienen. Es ist erstaunlich, mit welchen geringen Mitteln, abgesehen von der vorzüglichen Übertragung und den interessanten Textbemerkungen, Wagner hier die besten Wirkungen erzielt. So verstärkte er vor allem die Instrumentierung, fügte Posaunen hinzu, welche erschütternde Eindrücke geben, verkürzte die Ballettmusik und strich einige Arien und Rezitative im ersten und zweiten Akt. Von Zusätzen musste sich der dritte Akt die meisten und vortrefflichsten gefallen lassen. Bekanntlich verkündet nach dem Texte Roullets das Orakel. die Götter seien durch die Bereitwilligkeit Iphigeniens versöhnt. Wagner hob den Schluss in eine poetischere Sphäre, indem er auf die ursprüngliche griechiche Fassung zurückgehend Iphigenie durch die Göttin Artemis in einer Wolke entführen und nach Tauris bringen lässt, die Lösung ist hier eindringlicher und weihevoller. Ebenso versetzt uns der abschliessende Ruf „Nach Troja" in den Zusammenhang der ganzen Sage und endigt die Oper überaus kraftvoll und dramatisch.

Die Aufführung des Neuen Theaters gehört zu den vorzüglichsten, welche dieses Institut in der letzten Zeit herausgebracht hat, die äussere Gestaltung Dr. Loewenfelds ist noch von vorigem Sommer in der Erinnerung, ebenso die ausgezeichnete Darstellung des Agamemnon und Achilles durch die Herren Kase und Urlus, die anziehende Verkörperung der Iphigenie durch Frl. Marx. Neu war die Klytämnestra Frau Rüsche-Endorfs. Die Auffassung dieser Künstlerin betonte mehr den Konflikt zwischen eigenem Wollen und der Herrschaft der Götter als die Mutterliebe, zeigte deshalb vorwiegend herrische und dramatische Züge und kam den gewaltigen Stimmmitteln der Sängerin, der anschaulichen Gestaltungskraft der ausgezeichneten Schauspielerin besonders entgegen. So entstand eine Figur von wahrhaft antiker Grösse, hinreissend in ihrem Schmerze und trotzigem Sichaufbäumen gegen ein übermenschliches Geschick, musikalisch und darstellerisch von überzeugendster Einheit. Gegen dieses kraftvolle Wachstum erschien der Kalchas des Herrn Dr. Gerhartz vom Hoftheater in Dessau als ein schwächliches Gewächs. Die blassen Schatten dieses Göttervertreters huschten eindruckslos über die Bühne, von der starken Hand Kapellmeister Pollaks belustigend hin und her getrieben. Diese Hand weiss, was sie will, und will, was sie kann, ihr Können belebte und hielt mit grösstem Stilbewusstsein zurück.

Dr. Guido Bagier.

Lemberg.

Unser Stadttheater steht jetzt, was die Oper anbetrifft, unter dem Zeichen Wagners. Durch mehr als ein Jahrzehnt bezeichnete die Wiederaufnahme von Wagners Bühnenwerken nur Repertoire die Höhe der laufenden Saison. Namentlich der bekannte Wagnerdarsteller Alexander v. Bandrowski hatte sich ungemein um die Wagnersache verdient gemacht. Er hatte sämtliche Wagnerschen Dramen ins Polnische übertragen, übte einen günstigen Einfluss auf die Theaterleitung, indem er auf die Aufnahme von Wagners Werken ins Repertoire drängte und trug selbst, als ausgezeichneter und stilvoller Wagnerdarsteller, zum Verständnis von Wagners Werken beim hiesigen Publikum bei. Grösstenteils war es sein Verdienst, dass wir hier „Rienzi", den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und die „Walküre" zur Aufführung bekamen. Aber es fehlte noch immer der richtige Kapellmeister. Als es aber der Theaterleitung gelungen war, den in Bayreuth geschulten Vollblutmusiker Herrn Antonio Ribera als Dirigenten sich zu sichern, ging die Vervollständigung des Wagnerrepertoires nun mit zielbewusster Sicherheit vor sich. Es kamen in rascher Folge „Rheingold", „Siegfried" und es fehlte noch die „Götterdämmerung".

Den ganzen „Ring" in zyklischer Aufführung zu bringen, nahm sich in laufender Saison der Theaterdirektor, Herr Ludwig Heller vor. Zu diesem Zwecke scheute er keine Kosten für Ausstattung; liess die Dekorationen zur „Götterdämmerung" genau nach Bayreuther Skizzen anfertigen (ein Meisterstück des

Kunstmalers Herrn Wygrzywalski), bezog stilgetreue Kostüme und sämtliche Ausstattungsrequisiten vom Ausland, sparte kein Geld für Proben und errang einen ungewöhnlichen, künstlerischen Erfolg, indem der ganze „Nibelungenring" stilvoll und würdig dreimal (!) zur Aufführung gelangte. Nebenbei sei auch erwähnt, dass Lemberg die erste polnische (auch die erste slavische) Bühne ist, welche die zyklische Aufführung des „Ringes" zu stande brachte. Die Presse und das Publikum wusste diese kulturhistorische Tat entsprechend zu würdigen. In Lemberg hat die Direktion damit eine Ehrenschuld an dem Komponisten und an dem Publikum eingelöst.

Den Geist und Stil dieses monumentalen Musikdramas richtig zu empfinden, den Partiturinhalt getreu wiederzuspiegeln, sowohl dem Drama wie der Musik den entsprechenden, vollen Ausdruck zu verleihen, das ist eine bewunderungswürdige Dirigententat des Herrn A. Ribera.

Von den Mitwirkenden sind zu erwähnen: Herr Bandrowski als unübertrefflicher Loge, Siegmund und Siegfried; Frau Helene Oleska als Brünnhilde in der „Walküre" und „Götterdämmerung"; sie hat die schwerste Prüfung für eine hochdramatische Sängerin glänzend bestanden; Frau Lewicka als vortreffliche Sieglinde und Brünnhilde („Siegfried"), Frau Bohuss-Heller als würdige Freya und Gutrune und Herr Okoński als mächtiger Wotan in der „Walküre".

Das „Rheingold" wurde ohne Strich gegeben; die „Walküre" und „Siegfried" mit den üblichen in der Wotanspartie; die „Götterdämmerung" hatte nur zwei kleine Striche im ersten und zweiten Akt, so dass die Nornen- und Waltrautenszene und der dritte Akt ganz gegeben wurden. Dass die von Weingartner-Wien so sehr gerühmten Striche in der „Götterdämmerung" bei uns geöffnet wurden, ist ein Hauptverdienst des Dirigenten Ribera und eines Teiles der hiesigen Presse, welche sich noch rechtzeitig energisch diesen Strichen widersetzten.

Dr. L. Gruder.

Nürnberg.

Unser Heldentenor Willy Tosta trat nach seiner Erkrankung wieder einmal als Siegfried auf, zeigte sich aber noch nicht im Vollbesitz seiner Stimme, so dass die Direktion wieder auf Bolz von Stuttgart zurückgriff. Mit dessen Hilfe wurde ein Wagnerzyklus durchgeführt, in dessen Verlauf sich Knote in den Meistersingern, P. Kuhn aus München als Mime und Herr Passy-Cornet, unser neuer Tenorbuffo, als David auszeichneten. Bolz hatte seinen grössten Triumph übrigens in der „Jüdin". Aber es kommt heuer kein rechter Zug in die Oper. Im Januar war Frau Arnoldson für zwei Abende da, zwei Wiesenthals tanzten wenig Bedeutendes und sonst war alles von den Proben auf den „Rosenkavalier" erfüllt, von dem nächstens mehr.

Prof. Dr. Armin Seidl.

Wien.

Direktor v. Weingartner hat einen eigentümlichen Abschied von der Wiener Hofoper genommen. Er dirigierte daselbst am 25. Februar zum ersten und letzten (!!) Mal Berlioz' „Benvenuto Cellini". Dann empfahl er sich von dem Theaterpersonale mit ein paar flüchtigen Zeilen — auf Nimmer-Wiedersehen. Die nächste Reprise der Berliozschen Oper leitet bereits unter dem neuen Direktor Gregor ein anderer Dirigent. Warum Weingartner eigentlich mit der Wiener Erstaufführung eines seiner Lieblingswerke, eben dieses „Benvenuto Cellini", den er bereits 1896 in Berlin erfolgreich herausgebracht, so lange zögerte, bleibt uns unerfindlich. Das rein persönliche Motiv, sich einen möglichst glänzenden „Abgang" von der Wiener Oper zu verschaffen, kann man einer vornehmen Künstlernatur wie Weingartner doch nicht recht zumuten? Oder sollte hierin doch ein Körnchen Wahrheit liegen?

Über die Berliozsche „Novität" selbst können wir wohl kurz sein. Ist sie doch dem Leser in bezug auf Text und Musik durch Berichte aus den verschiedensten Städten gewiss hinlänglich bekannt. Als Höhepunkt des Werkes muss die Karnevalsszene selbst bezeichnet werden, in welcher sich aus den wundervollen orchestralen Kombinationen in Verbindung mit den — ausnahmsweise! — auch hier glücklichst individualisierenden Chor- und Solostimmen ein musikalisches Leben entwickelt, welches noch heute elektrisiert, aber andererseits von der überwiegend schablonenhaften, aus dem Rahmen der zeitgenössischen Nummern-Oper (Bellini, Donizetti, Halévy, Meyerbeer) fast gar nicht herauskommenden Behandlung der vokalen Partien um so greller absticht.

Der entscheidende Hauptfehler des Ganzen (so ungemein interessant davon vieles noch heute in rein musikalischer Beziehung!): dass man sich für die handelnden Personen, selbst für den berühmten Titelhelden, den grossen Goldschmied und und Erzgiesser Cellini, der da am Schlusse der Oper mit der Vollendung der Perseus-Gruppe sein Meisterstück macht — in dieser Art der szenischen Vorführung fast gar nicht interessieren kann.

Weingartners ganz ausgezeichnete Leitung der Première bezeugte, wie seine reproduktive Künstlernatur der produktiven Berliozschen besonders wahlverwandt: kein anderer Dirigent hätte namentlich die vielgestaltige, ja fast unerschöpfliche Rhythmik der Cellini-Partitur (vielleicht ihr Hauptvorzug), überzeugender, kongenialer herausarbeiten können, als eben unser „verflossener" Operndirektor. Auch aufs Einstudieren hatte er offenbar grösste Sorgfalt verwendet — die prächtig klappenden Ensemble-Szenen bewiesen es vor allem. Solistisch zeichneten sich die Herren Miller (Cellini), Hofbauer (Fieramoska), Rittmann (Sompeo), Mayr (Kardinal: diese salbungsvolle Kardinal-Gestalt, eine Art Doppelgänger des Halévyschen Brogni, in der „Jüdin"), dann die Damen Forst (Teresa) und Kittel (Ascanio) aus — so weit es eben die überwiegend undankbaren Partien erlaubten.

Die dekorative Ausstattung der Quasi-Novität war fast durchweg prächtig-luxuriös, aber nicht ganz malerisch stimmungsvoll. Besonders in den sich viel zu unklar durcheinander schiebenden Karnevalsgruppen. Und der äussere Erfolg der Première? Er schien mehr eine letzte demonstrative Auszeichnung des scheidenden Direktors zu bedeuten, als aufrichtiges Gefallen an dem vorgeführten merkwürdigen Werke, dessen künstlerische Lebensfähigkeit im Wiener Hofoperntheater sich erst durch weiteren Aufführungen zu erweisen haben wird.

Prof. Dr. Th. Helm.

Konzerte.

Altenburg.

Die für Altenburg wichtigste musikalische Tat des letzten Konzertvierteljahres war die Aufführung der „Deutschen Messe" (16. Novbr.) für Solostimmen, gemischten und Doppelchor, Knabenchor, gr. Orchester und Orgel von Otto Taubmann durch den sehr verstärkten städtischen Kirchenchor unter Leitung des Herrn Kantor Paul Börner. Der Komponist hat seinem Werke folgenden Spruch vorangesetzt: Des Herrn Augen schauen alle Lande, dass er stärke die, so von ganzen Herzen an ihm sind. „Diesen Spruch mit den Mitteln der Tonkunst zu paraphrasieren, zu deuten, zu erläutern, wie es etwa der Geistliche in einer darüber zu haltenden Predigt machen würde, war die selbstgestellte Aufgabe" des Komponisten. In seiner charakteristischen Art hat dieser durch alle acht Sätze seiner Messe gleich überzeugend eine musikaliche Predigt in Tönen geredet, die von überwältigendem Eindruck war. Der religiös-ernste Inhalt ist in geistreich-liebevolle Vertonung gefasst. Taubmanns „Deutsche Messe" ist das Werk eines tiefsinnigen, deutschempfindenden Komponisten, ein wirklicher Lichtblick im kirchlichen Musikleben unseres Volkes. Die Aufführung der schwierigen Tondichtung hatte im Vorbereitungsstadium unerhörte Opfer an Hingebung und Fleiss, sowie an physischer und geistiger Ausdauer von seiten des Dirigenten und aller Mitwirkenden erfordert. Um so glänzender wurde die energische Tatkraft des Herrn Kantor Börner mit einer hervorragenden Aufführung belohnt. Die Solisten, Frl. Senta Wolschke-Leipzig (Sopran), Frl. Anna Busse-München (Alt), Herr Paul Papsdorf-hier (Tenor), Herr Dr. Wolfg. Rosenthal-Leipzig (Bass), ergänzten sehr wirkungsvoll die erstaunlichen Leistungen des Chores, und Herr Wähler bewährte sich als geschickter, feinfühliger Begleiter an der Orgel. Herr Kantor Börner kann mit Genugtuung auf seine ideale Tat zurückblicken, die ihm noch den Ruhm verschaffte, als zweiter Dirigent des Werkes (die erste Aufführung hatte unter Siegfried Ochs in Berlin stattgefunden) wesentlich zur Verbreitung eines der wichtigsten neueren Chorwerke beigetragen zu haben. — Der 75. Geburtstag des Tondichters Felix Draeseke wurde im Altenburger Männergesangverein mit einer Aufführung (7. Novbr.) Draesekescher Kompositionen gefeiert. Neben der Orchester-Serenade Op. 49, der Sonate für Klarinette und Klavier Op. 38, der Bariton-Ballade „Pausanias" und einigen Liedern für Sopran kam als Hauptwerk des Abends „Kolumbus", Kantate für Männerchor, Soli und Orchester zum Vortrag. Was der längst ehrenvoll anerkannte Meister bietet, ist bekannt. Sein „Kolumbus" sei hiermit aufs neue allen grossen, ernststrebenden Männerchorvereinigungen zu Aufführungen empfohlen. Die erheblichen

Schwierigkeiten des Werkes wurden unter der anfeuernden Leitung des Herrn Seminarmusiklehrers L. Landmann glücklich überwunden, so dass eine künstlerisch bedeutende Aufführung zu stande kam. Die schwierigen, aber sehr dankbaren Soli wurden von Frl. Elisabeth Reinecke-Dresden (Sopran) und Herrn Kammersänger Edm. Glomme-Königsberg (Bariton) mit grossem Beifall gesungen. — In einem öffentlichen Konzert, das Herr Seminarmusiklehrer L. Landmann am 19. Dezbr. mit seinem Seminar-Männerchor veranstaltete, kam zu ausgezeichnetem Vortrag die wichtigte Neuerscheinung „Hohenzollern und Oranien", ein vaterländischer Zyklus, Szenen aus den niederländischen Freiheitskriegen nach altniederländischen Volksliedern für Männerchor, Baritonsolo und Orchester- oder Klavierbegleitung bearbeitet von Hans Sitt und verbindende Dichtung von Karl Bieber. Das Werk ist für vaterländische Aufführungen besonders geeignet; es wird in Seminaren, höheren Schulen und Vereinen bald lebhafte Verwendung finden. — Die Altenburger Künstler-Klause begann im Oktober ihre gediegenen musikalischen Vorträge mit meist bekannten Werken grösster moderner Tondichter. Das Programm verzeichnete Werke von Fr. Liszt, H. Wolf, R. Strauss, G. Charpentier, Fr. Schubert, Tschaikowsky, Debussy, Grieg und R. Wagner. Herr Prof. H. Winderstein-Leipzig führte begeisternd den Taktstock, und die Kammersängerin Frau F. Kaschowska ersang sich grossen Beifall als dramatische Sängerin. Am 17. Novbr. dirigierte Herr Prof. Hans Sitt-Leipzig mit gewohnter Meisterschaft R. Schumanns 1. Sinfonie, Mendelssohns „Hebriden"-Ouvertüre, Benj. Godards „Scènes poétiques" und Mozarts „Konzertante Sinfonie", Esdur, deren Soli ebenso wie die „Passacaglia" von Händel-Halvorsen durch zwei hiesige junge Künstler, Herrn Konzertmeister A. Schiering (Violine) und Herrn Hofmusikus H. Meyer (Viola) mit viel Temperament und musikalischer Feinheit zum Erklingen kamen. Am 5 Dezbr. boten die Geschwister Steffi, Marianne und Henriette Brünner-Wien hauptsächlich Terzettgesänge, die sehr lobend besprochen wurden. Ich konnte leider das Konzert nicht besuchen. — Unsere beiden Organisten, Herr A. Schubart und Herr E. Wähler haben sich abermals in Konzertvorträgen auf ihrem Instrument als fertige Künstler erwiesen, die Eigenart genug besitzen, um ihre jeweiligen Vorträge nach Auswahl und Darbietung interessant zu gestalten. Diesmal brachte Herr Schubart Werke von M. Reger, E. Bossi, Fr. Liszt und J. Reubke. Herr Wähler bot Werke von R. Schumann, Mendelssohn und S. Karg-Elert, dessen Kompositionen für Orgel und Sologesang in neuerer Zeit ausserordentlich an Bedeutung gewonnen haben. — Der seit vorigem Herbst hier wirkende Hofkapellmeister Herr Rudolf Gross bot in zwei Abonnementskonzerten der Herzogl. Hofkapelle bekannte Orchesterwerke von R. Wagner, Fr. Liszt und C. Goldmark und in einem Lieder- und Kammermusikabend der Altenburger Singakademie meist volkstümliche Lieder. Er bringt für sein neues Amt viel Streben und Begeisterung mit und besitzt daher gute Anwartschaft auf künftige künstlerische Erfolge. Der gefeierte Gast des 1. Abonnementskonzertes war Kammersängerin Frau Marg. Preuse-Matzenauer-München. Im 2 Abonnementskonzerte hörten wir unter anderen aufs neue die grosszügige Wiedergabe von Beethovens 9. Sinfonie mit dem Schlusschor, gesungen vom Riedelverein aus Leipzig, unter Herrn Dr. Göhlers zielbewusster Leitung. E. Rödger.

Berlin.

Im achten Sinfonischen Musik-Abend des Berliner Konzertvereins (Blüthnersaal — 23. Febr.) führte Josef Stransky drei Orchesterwerke auf, die „Pathetische Sinfonie" von Tschaikowsky, ein sinfonisches Zwischenspiel aus der Oper „Die Trojaner in Karthago" von Berlioz und den „Rakoczy-Marsch" von Liszt. Die Zusammenstellung erscheint etwas bunt; mögen andere sich darüber aufregen, mich interessiert in erster Linie immer das „Wie" der Aufführung. Und daran konnte man seine aufrichtige Freude haben. Besonders Tschaikowskys „Sechste" war nicht nur eine feine, technisch saubere, sondern auch durchgeistigte Orchesterleistung. Unter des russischen Meisters Tondichtungen ist sie die kraftvollste, am einheitlichsten wirkende geblieben. Berlioz' „Zwischenspiel" ist dekorative Musik, Begleitungsmusik, die im Konzertsaal, losgelöst von der Szene und den Bühnenvorgängen, die sie illustrieren will, zum grossen Teil unverständlich bleiben muss. Immerhin gibt es sich sehr frisch und charakteristisch, so dass es in der virtuosen Vorführung, die ihm Herr Stransky angedeihen liess, wohl zu interessieren imstande war. Als Solist liess sich Herr Richard Singer hören, der das c moll-Konzert (op. 44) von Saint-Saëns mit technischer Virtuosität, doch ein wenig zu elegant-äusserlich vortrug.

Der französische Pianist Lazare Levy hat vor einigen Jahren sehr glücklich hier debütiert, er interessierte auch diesmal mit seinen verschiedenartig stilisierten Vorträgen in hohem Masse. Chopin (F dur-Ballade, cis moll-Mazurka, Etuden h moll, es moll) spielte er mit Verständnis und Anmut. Auch Beethovens Es dur-Sonate op. 31 No. 2 war eine reife, in vielen Einzelheiten fesselnde Leistung. Dagegen liegt ihm Schumann weniger gut. In der C dur-Fantasie suchte er durch Äusserlichkeiten zu ersetzen, was ihm am Erfassen des Wesens dieser Musik abging. Aber er hat trotz alledem Eigenart; die Fingertechnik, besonders der linken Hand, ist vortrefflich ausgebildet, und ein ernster, künstlerischer Zug hebt sein Spiel weit über den Durchschnitt.

In der Singakademie spielte am 25. Febr. der Pianist Fritz Vogel mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Herrn Prof. Gust. Hollaender Brahms' d moll-Konzert, Schubert-Liszts „Wanderer-Fantasie" und kleinere Klavierstücke von Tschaikowsky und Chopin. Ich hörte nur die Wanderer-Fantasie, doch ohne sonderlich von der Darstellung des Werkes erbaut worden zu sein. Herr Vogel hat sich neben einem elastischen Anschlage eine behende, flüssige Technik angeeignet, die er in schnellen Passagen nur noch mehr zügeln sollte, da hier und da sich dann Unklarheiten zeigen. Der Vortrag deutet auf musikalischen Sinn, bleibt aber zumeist kühl und äusserlich. Recht gut gelang der erste Teil und das Scherzo, viel besser als das Adagio, wo seiner Empfindung die Poesie fehlte, und das Schlussallegro, in dem sich ein Mangel an Temperament auffällig bemerkbar machte.

Von der Sopranistin Anni Reh (Klindworth-Scharwenkasaal — 25. Febr.) hörte ich eine Anzahl Lieder und Gesänge von Schumann, Liszt und Rob. Franz vortragen. Stärker anzuregen vermochten ihre Darbietungen nicht; sie liessen gutes stimmliches Material, auch achtbares gesangstechnisches Können erkennen, in musikalischer Beziehung aber, was Innerlichkeit und Vertiefung der Auffassung anbelangt, viel zu wünschen übrig.

Eine mit schönen stimmlichen Mitteln begabte Sängerin lernte man in der Altistin Anna Graeve kennen, die am 27. Febr. an gleicher Stätte konzertierte. Ihr umfangreiches, klangvolles Organ erwies sich zudem recht gut geschult, so dass die Wiedergabe einer Reihe Schubertscher und Brahmsscher Gesänge einen sehr günstigen Eindruck hinterlies, umsomehr als auch der Vortrag der Sicherheit und des musikalischen Empfindens nicht ermangelte.

Am folgenden Abend trat im Beethovensaal der junge Geiger Zdzislaw Jahnke zum ersten Male vor ein breiteres Publikum. In der Wiedergabe des Mozartschen Es dur-Konzertes (No. 6) und der „Gesangsszene" von Spohr bekundete er ein solides Spiel, dessen Hauptstütze vorläufig ein klarer, runder, weicher Ton ist. Am besten gelang das Mozartsche Konzert, namentlich im Adagio und Finalsatz, aber auch mit Spohr fand der junge Künstler sich in anzuerkennender Weise ab.

Moritz Mayer-Mahr spielte an seinem Klavierabend (Blüthnersaal — 1. März) Kompositionen von Beethoven, Brahms, Liszt, Mayer-Mahr und Rubinstein. Der Künstler hat sich seine hochentwickelte Technik bewahrt, liebt es freilich auch noch immer, gelegentlich mit reichlich starken Kraftproben aufzuwarten. Aber ich fand doch daneben im Vortrag gegen früher grössere Feinheit und Überlegtheit Als hervorragende Leistungen erschienen mir Brahms' Intermezzo op. 117 No. 1 und Beethovens c moll-Variationen, deren Inhalt er bis auf den Grund erschöpfte und in hellster Klarheit darlegte.

Im gleichen Saale veranstaltete tags darauf Herr Arno Landmann ein Orgelkonzert, in dem er Max Regers Fantasie über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme", C. Francks „Pastorale" op. 19, Liszts Variationen über den Basso ostinato der Bachschen Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und endlich die c moll-Passacaglia von Joh. Seb. Bach zu Gehör brachte. Den grossen Ansprüchen an technisches Können, die insbesondere Regers Werk stellt, wurde der Künstler vollkommen gerecht; in der verständnisvollen, klaren Gliederung zeigte sich der gute Musiker. Adolf Schultze.

Ilona K. Durigo, die am 23. Februar im Beethovensaal ihren zweiten Liederabend gab, ist eine ganz hervorragende Gesangskünstlerin, eine der wenigen, die wirklich „singen" gelernt haben. Ihr Ton ist im piano und forte gleich voll und edel. Mit diesem Organ von seltener Schönheit erzielt sie, dank ihres feinsinnigen, intelligenten Vortrages grosse Wirkungen. Selten habe ich Brahms-Lieder in solcher Vollendung gehört

Liszt, Wolf, d'Indy, Dalcroze und Debussy waren die weiteren Gaben. Den Bechstein meisterte Prof. Robert Kahn.

Einem geladenen Publikum stellte sich in einer Matinee (Bechsteinsaal — 24. Februar) ein junger Geiger Socrate Barozzi vor. Seine Technik ist bedeutend und sehr sicher, seine Bogenführung energisch. In dieser Hinsicht blieb er dem Brahms-Konzert nichts schuldig. Aber er drängte das Virtuose doch zu sehr in den Vordergrund auf Kosten des Musikalischen. Sein Spiel war im Tempo und in der Dynamik zu wenig abgestuft; in dem Bestreben, einen möglichst grossen Ton zu zeigen, vernachlässigte er das piano. Das Ungekünstelte, Natürliche seiner Auffassung jedoch empfand man angenehm. Die Begleitung von Erna Klein hätte besser sein können.

Am Abend hörte ich ein Konzert von Meta König (Gesang) und Sulo Hurstinen (Violine) im Klindworth-Scharwenkasaal. Die Sängerin hat eine grosse, schöne Stimme, die sie für die Bühne prädestiniert erscheinen lässt. Jedoch muss sie der weiteren Ausbildung ihres Organs grosse Aufmerksamkeit zuwenden; denn die Aussprache ist noch schlecht, und piano-Singen hat sie auch noch nicht gelernt. Der Vortrag Schubertscher und Brahmsscher Lieder war automatisch ohne eigene Empfindung. Der Geiger Hurstinen machte einen soliden Eindruck, sowohl in technischer als in musikalischer Beziehung. Der Teufelstriller von Tartini schien ihm noch Mühe zu machen. Die schlechte Klavierbegleitung des Herrn Alwin Pincus schädigte den Gesamteindruck empfindlich.

Der Liederabend von Martha Riemschneider (Beethovensaal — 27. Februar) war eins von den Konzerten, die wir alljährlich zu Hunderten haben. Ein kleines, in diesem Falle einmal nicht verbildetes Organ, gut angelernter, ganz unpersönlicher Vortrag, ein Programm mit tausendmal erprobten Liedern von Schumann, Schubert, Brahms und Wolf. Das Durchschnittsniveau wurde auch an diesem Abend nicht überschritten. Dr. James Simon begleitete sehr feinsinnig.

Margarete Kaminski (Gesang) und Richard Altmann (Orgel) veranstalteten gemeinsam am letzten Februar ein Konzert im Blüthnersaal. Die Orgelvorträge, Präludium hmoll von Bach, Sonate cmoll No. 2 von Mendelssohn und Suite gothique von Boëllmann erregten kein sonderliches Interesse, da die Technik und Registrierkunst des Spielers auf schwachen Füssen steht. Die Sängerin versuchte sich mit unruhig flackernder Stimme an Liedern von Schubert, Brahms, Weingartner und Wolf. Ihre Leistungen, die schon am Anfang nicht befriedigten, wurden im Laufe des Abends immer schlechter.

Der Pianist Emil Frey zeigte sich auch in seinem zweiten Konzert (Beethovensaal — 1. März) auf der Höhe seiner Künstlerschaft. Die Appassionata von Beethoven bot ihm Gelegenheit, grandiose Technik und tiefes Empfinden zu zeigen. Unter den eigenen Kompositionen, die er spielte, fand sich manches Hübsche, Ansprechende, so eine „Gavotte" und ein da capo-Stück „Springbrunnen". In der „Silvesterfantasie Adur" versuchte er, nicht ohne Glück, eigene Töne anzuschlagen. An grösseren Werken spielte er noch „Fantasie und Fuge gmoll" von Gernsheim und „Prélude, Choral et Fugue" von C. Franck, alles in geschmackvollster, überlegener Ausführung.

Ausgezeichnetes leistete auch der junge Pianist Norman Wilks in seinem ersten Konzert (Singakademie — 2. März). Er ist ein ausgesprochenes Klaviertalent. Vor allem sein Anschlag ist weich, im piano und forte gleich edel und voll. Er scheint eine lyrische, zarte Natur zu sein; wenigstens liess die poesiedurchtränkte Wiedergabe der Balladen dmoll und Ddur op. 10 von Brahms das vermuten. Aber er verfügt auch über Gestaltungskraft, um der grösseren Form gerecht zu werden. In Schumanns „Sinfonischen Etüden" konnte man nicht ohne freudige Genugtuung hören, wie der Geist des Meisters jetzt wirkt. Walter Dahms.

Bern.

Seit noch nicht ganz zwei Jahren hat die Stadt Bern nun das, was ihr so lange fehlte: ein grosses allen Anforderungen genügendes Konzert- und Theaterhaus, das neue Kasino, und ein Orchester, das auch den bekanntlich sehr weitgehenden Wünschen der modernen Orchesterkomponisten entsprechen kann. Damit ist der fatale Zustand der unzulänglichen Mittel, unter dem wir viele Jahre seufzen mussten, ein für allemal aus der Welt geschafft. Zugleich trat als Leiter der grossen Konzerte an die Spitze des musikalischen Lebens ein junger, höchst talentierter Dirigent und Komponist Fritz Brun aus Luzern. Er löste den um die Entwickelung der Musik in Bern so überaus verdienten Karl Munzinger ab, der mehr als dreissig Jahre lang den Taktstock geschwungen hatte. Die sinfonischen Konzerte werden in Bern von der Musikgesellschaft gegeben; sie beginnen im Oktober und enden meist mit Ende März. Unter den grossen Werken, die bis Ende Februar in diesen Konzerten aufgeführt wurden, durfte als ein musikalisches Ereignis die Esdur-Sinfonie von Bruckner verzeichnet werden. War es doch das erste Mal, dass wir hier eine Sinfonie dieses Meisters hörten. Das mag den großstädtischen Konzertbesucher merkwürdig anmuten, und er wird ein mitleidiges Achselzucken schwer unterdrücken. Dafür haben wir wohl den frischen unmittelbaren Eindruck voraus — und der war gross und tief. Von Werken lebender Meister kamen zur Aufführung die heroische Sinfonie von Hans Huber, deren gewaltiges Totentanz-Scherzo wohl das meiste überragt, was heute an sinfonischer Produktion das Licht der Welt erblickt, die vom deutschen Tonkünstlerfest in Zürich her bekannte sinfonische Dichtung „Brigg Fair" von Frederic Delius, an der man die feine Koloristik wohl bewundern mag — aber nicht viel mehr, und Richard Strauss' „Tot und Verklärung". An bewährter alter Musik hörten wir in diesen Konzerten die Ddur-Sinfonie von Beethoven, Gdur Haydn, cmoll Brahms, eine reizende Bläser-Serenade von Mozart, die Variationen über ein Haydnsches Thema von Brahms und in den Volkskonzerten, die der Orchesterverein unter der Leitung von Kapellmeister Pick veranstaltet, Ddur Brahms, eine von den Orchester-Suiten von Bach und die sinfonische Dichtung Scheherazade von Rimsky-Korssakoff. Dazu einige Ouvertüren und kleinere Orchesterwerke. Die solistischen Leistungen stehen in diesen Konzerten natürlich immer auf der Höhe der Zeit. Hier sei die Meister-Interpretation des Beethovenschen Violinkonzertes durch Henri Marteau besonders hervorgehoben. Ein günstiger Zufall wollte, dass nicht lange vorher das gleiche Konzert von Arrigo Serato gespielt wurde und er brauchte die gefährliche Nachbarschaft nicht zu scheuen. Dieser Geiger fühlt die Beethovensche Musik wie ein Italiener und spielt sie nach der besten deutschen Schule. Einen sehr bedeutenden Eindruck hinterliess auch Carl Friedberg mit dem Konzerte in Bdur von Brahms, das bei diesem Anlasse hier zum ersten Male gespielt wurde. Ein junger Geiger Fritz Hirt, in München angesessener Schweizer, spielte das Bruch-Konzert und zeigte dabei sehr bemerkenswerte, künstlerische Reife; er wusste die etwas fettige Melodik dieses Werkes so zu behandeln, dass jeder unangenehme Eindruck dem Hörer erspart blieb, für einen jungen Geiger mit aussergewöhnlichem grossem und schönem Ton gewiss ein Zeichen von gereiftem Geschmack. Weniger glücklich war die Leitung in der Auswahl der Sängerinnen; Emmi Leisner, die Berliner Altistin, entzückte allerdings durch die Schönheit ihrer Mittel, die kalte Kunst der Brüsseler Koloratur-Sängerin Eve Simony aber konnte nicht erwärmen.

Den tiefsten Eindruck hinterliess wohl das Konzert, zu dem die Musikgesellschaft den grossen gemischten Chor des Cäcilienvereins zugezogen hatte. Er bot in einer vollendeten Aufführung das Schicksalslied von Brahms, dessen Werke Fritz Brun stets mit ganzer Hingabe interpretiert.

Die Schweiz ist das Land des Chorgesanges; so ist es selbstverständlich, dass wir auch in Bern eine Reihe von guten Chören besitzen. Der eben genannte Cäcilienverein macht sich die Interpretation der grossen Oratorien zur Aufgabe: letztes Jahr hörten wir von ihm das „Requiem" von Verdi und die „Matthäus-Passion", für dieses Jahr ist das „Deutsche Requiem" von Brahms in Aussicht genommen. Im Weihnachtskonzert gelangte die „Christnacht" von Hugo Wolf, ferner in höchst subtiler Ausführung das Nachtlied von Schumann-Hebbel und der 13. Psalm für Frauenchor von Brahms zum Vortrag. Ein vortreffliches Quartett, an dessen Spitze die bekannte Münchner Sängerin Frau Möhl-Knabl stand, sang eine Reihe von gemischten Quartetten von Brahms. Ein vor zwei Jahren gegründeter Lehrergesangverein, ebenfalls gemischter Chor, ergänzt den Cäcilienverein insofern, als er nur die allermodernsten Chorwerke aufführt. So hörten wir dieses Jahr von ihm das achtstimmige a cappella-Requiem von Hausegger, die geistlichen Lieder von Wolf und die Fest- und Gedenksprüche von Brahms. Man kann freilich nicht sagen, dass die Qualität der Ausführung dem guten Willen entsprochen hätte. Leiter dieser Konzerte ist Robert Steiner. Der grosse Kunstgesangverein für Männerchor, die Berner Liedertafel, brachte in ihrem a cappella-Konzerte interessante neue Lieder von Karl Munzinger „Unruhige Nacht", Julius Mai „Punschlied" und Volkmar Andreae „Hochsigzyt" und „Haarus" nach mundartlichen Dichtungen des urwüchsigen Schweizer Dichters Meinrad Lienert. Im letzten Sinfoniekonzert sang sie mit Schwung einen Walzer von Johann Strauss. Sowohl Cäcilienverein wie Liedertafel stehen unter der Leitung des schon erwähnten Fritz Brun. Selbstverständlich

gab es im Laufe des Winters noch eine Reihe von kleineren Chorkonzerten.

In den Kammermusik-Konzerten hörten wir bis jetzt ein wundervolles Esdur-Quintett für Klavier und Bläser von Mozart, des gleichen Meisters Ddur-Streichquartett; ferner das Fdur-Quartett von Dvořák, die Ukrainischen Liebeslieder von Iwan Knorr und die Zigeunerlieder von Brahms für gemischtes Quartett und Klavier. Eine Bernische Pianistin Helene Kuhn spielte mit Auszeichnung das italienische Konzert von Bach. Daneben natürlich eine Reihe von Solistenkonzerten: Risler spielte neben der Appassionata und der Asdur-Sonate von Beethoven alte und neue französische Musik von Couperin und Rameau bis Saint-Saëns und Debussy, Rudolf Ganz begeisterte die Hörer besonders mit der Waldstein-Sonate von Beethoven und den Schumannschen sinfonischen Etuden. Mit einem ganz ähnlichen Programm trat ein Breithaupt-Schüler Norman Wilks auf. Dann hörten wir — wie schon oft — Stefi Geyer, die sich diesmal als Partnerin die tüchtige einheimische Pianistin Helene Moilliet-Gobat ausersehen hatte, und ein „Wunderkind“ Beatriz Leech schlug wohl jeden bisher aufgestellten Rekord, indem sie neben vielen kleineren Stücken die Konzerte von Mendelssohn, Bruch und Tschaikowsky am gleichen Abend spielte. Man kann es niemandem übelnehmen, wenn ihm dabei Gedanken an den Zirkus oder das Variété kamen. Endlich sei noch eine Solistin erwähnt, die vielleicht noch von sich reden machen wird: die Altistin Elisabeth Lauterburg. Wir haben es hier mit einer Sängerin von ganz aussergewöhnlichen Mitteln und bedeutender Begabung zu tun.

G. Bundi.

Braunschweig.

Die Hofkapelle widmete das 3. Konzert den Slaven und Romanen, Frl. E. Simony-Brüssel, deren Technik man anerkennen musste, wurde von dem 2. Solisten Alfred Höhn-Frankfurt a. M. (Klavierkonzert [bmoll] von Tschaikowsky, Wanderer-Fantasie von Schubert vollständig geschlagen. Smetanas „Moldau“ gefiel weit mehr als „Scheherazade“ von Rimsky-Korssakow. Einen ungetrübten Genuss vermittelte der 3. Abend des „Vereins für Kammermusik“, die Cello-Sonate von Brahms (Bieler-Riedel), das Klavier-Trio (op. 97) von Beethoven (Riedel, Wünsch, Bieler) und das Streichquartett (dmoll) von Schubert (Wünsch, Vigner, Meyer und Bieler) erfuhren eine tadellose Wiedergabe. A. Therig führte mit dem Bachverein und unter Mitwirkung des Kammersängers Strathmann-Weimar, sowie des Musikkorps des 92. Inf. Rgts. das Requiem von Sgambati auf, das tiefen, nachhaltigen Eindruck machte. Professor H. Schrader legte aus Gesundheitsrücksichten die Leitung der „Euterpe“ nieder. Von fremden Künstlern erschienen hier Dr. L. Wüllner, Frau E. Wedekind und Prof. Lutter, endlich Br. Hinze-Reinhold, alle mit bedeutendem Erfolge.

Ernst Stier.

Cassel.

Im dritten Abonnementskonzert des hiesigen Theater-Orchesters Anfang Dezember wurde den hiesigen Musikfreunden zum ersten Male Gelegenheit geboten, Siegfried Wagner als Dirigenten und Komponisten kennen zu lernen. Der Sohn des grossen Meisters dirigierte verschiedene Bruchstücke aus seinen Opern: Ouvertüre zu „Bruder Lustig“, Einleitung zum 3. Akt von „Kobold“, Huldigungsreigen und Einleitung zum 2. Akte aus „Sternengebot“, ferner aus „Herzog Wildfang“ Kirmestanz, „Von Reinharts junger Liebe“ und Ouvertüre. An der Musik fesselte die reizvolle Kleinarbeit in den verschiedenen Nummern und die prächtige orchestrale Klangwirkung im allgemeinen. Zeichnet sich die Erfindung auch nicht gerade durch grossen Reichtum aus, so sind doch die melodischen Linien im ganzen edel gehalten und die Themen geschickt zu einem kunstvollen polyphonen Gewebe verarbeitet. Die Szene aus „Reinharts junger Liebe“ wurde mit Gesang, den unser Königl. Opernsänger Herr Wuzél übernommen hatte, ausgeführt. Siegfried Wagner, der alle Nummern mit grosser Ruhe und Sicherheit dirigierte, erntete überaus reichen Beifall, und nach dem „Kirmestanz“ wurden für ihn zahlreiche Lorbeerkränze auf dem Podium niedergelegt. Unter Leitung von Kapellmeister Prof. Dr. Beier spielte das Orchester an diesem Abend noch Mozarts Schwanen-Sinfonie (Esdur) mit grosser Feinheit und Präzision.

Kurz vor Weihnachten gab der hiesige Oratorienverein sein 2. Konzert dieses Winters und führte das „Weihnachtsoratorium“ von J. S. Bach — unter Beschränkung auf die beiden ersten Kantaten — auf. Der Chor brachte, von Herrn Musikdirektor Hallwachs sicher geleitet, besonders den mächtigen Jubelchor mit dem figurenreichen Mittelsatz „Ehre sei Gott“ wirkungsvoll zu Gehör; aber auch die verschiedenen a cappella-Choräle wurden recht stimmungsvoll gesungen. Als Solisten wirkten Frl. Agnes Leydhecker, G. A. Walter, der einen gut geschulten lyrischen Tenor besitzt, und Herr A. van Eweyk, der bekannte, mit einem markigen und klangvollen Bass ausgestattete Oratoriensänger, alle drei aus Berlin, recht erfolgreich mit. Als orchestrale Einleitung wurde von der Kapelle des Inf.-Regts. No. 83 die Ouvertüre der Suite No. 4 von Bach gespielt. Den Schluss des Konzertes bildete die Kantate „Ich bin ein guter Hirt“ von Max Seiffert. Auch in diesem tief empfundenen Chorwerke waren die oben genannten Solisten und ausserdem noch Frl. Elsa Schneider aus Frankfurt a. M. hervorragend beteiligt.

Prof. Dr. Hoebel.

Crefeld.

Als bedeutendste musikalische Ereignisse der dieswinterlichen Konzertsaison muss ich zwei Konzerte der Konzertgesellschaft bezw. des Singvereines nennen. Die Konzertgesellschaft brachte unter der Leitung von Professor Müller-Reuter die erste deutsche Aufführung des neuen Oratoriums „Katharina“ von Edgar Tinel in Gegenwart des Komponisten. Müller-Reuter hatte das Werk mit ganz besonderer Liebe einstudiert und brachte es zu einer glänzenden Wiedergabe. Wir vermissten in der Tonschöpfung den frischen Born sprudelnder Erfindung und den zündenden Funken echter Leidenschaft. So vermochte uns das ausgedehnte Werk nicht ganz zu erwärmen. Dagegen wollen wir nicht verkennen, dass die Konzeption grosszügig und der äussere Aufbau wirkungsvoll, zum Teil sogar hochdramatisch ist. Die Instrumentation bewegt sich in modernen Bahnen, der Chorsatz ist sehr klangvoll. In einem Festkonzert anlässlich des 75jährigen Bestehens des Singvereines führte Prof. Max Schillings aus Stuttgart sein „Hochzeitslied“ für Chor, Soli und Orchester vor und erzielte mit der lebensprühenden, höchst originellen Komposition einen stürmischen Erfolg. Sehr interessierte uns auch eine Sinfonie von Edward Elgar, dem führenden englischen Sinfoniker, die der Tonsetzer selbst dirigierte. Die thematische Arbeit dieses Werkes ist sehr geistreich und erinnert an die Werke von Mahler. Dagegen ermüdeten einige Längen des Werkes. Von den zahlreichen neuen Solisten, die wir in den grossen Konzerten der Konzertgesellschaft kennen lernten, nennen wir den jugendlichen Geiger Busch aus Cöln, einen ausserordentlich temperamentvollen Künstler; ferner die Pianistin Frau Katharina Goodson aus London, die aussergewöhnliche Triumphe feierte und im Konzert von Tschaikowsky einen Anschlag a la Careño zeigte. Die Sonatenkonzerte der Herren Paul Eggert (Klavier) und Gotthold Gumprecht (Violine) sind eine schätzenswerte Bereicherung unseres Konzertlebens. Die Herren spielten im ersten Konzert Sonaten von Beethoven und Brahms mit reifer Meisterschaft. Die „populären Sinfoniekonzerte“ der Städtischen Kapelle zeigen unser Orchester unter der Leitung von Prof. Müller-Reuter und Kapellmeister Cruciger auf einer achtunggebietenden Höhe der Leistungsfähigkeit. Auch in den regelmässigen Donnerstag-Konzerten der Kapelle, die sehr beliebt sind, wird unter der Leitung von Kapellmeister Blättermann gute Musik gemacht. Das Kammermusikspiel wird hauptsächlich in den Konzerten des Kölner Gürzenich-Quartettes (Bram Eldering und Gen.) und den Veranstaltungen des Tonkünstlervereins gepflegt. Im Mittelpunkt der Tonkünstlerkonzerte steht das Streichquartett der Herren Gumprecht, Ludewig, Ofterdinger und Bertram.

Carl Pieper.

Dessau.

Das III. Abonnementskonzert der Hofkapelle (9. Januar) wurde mit Beethovens „Eroica“ eröffnet, deren schwungvolle Wiedergabe unter Franz Mikoreys begeisternder Leitung in vollstem Umfange die Bezeichnung als eine künstlerische Tat verdient. Die Solistin des Abends war die Münchener Hofpianistin Frau Mabel Martin. Mit glänzender Bravour spielte sie die Liszt-Werke: Adur-Konzert für Pianoforte und Orchester, die Sonette de Petrarca No. 104 und 123, das „Au bord d'une source“ und die VIII. Rhapsodie. Hohes Interesse erweckte der Franzose Paul Dukas mit seiner sinfonischen Dichtung „Der Zauberlehrling“, die sich als ein die Goethesche Ballade meisterlich illustrierendes und mit dem ausgesuchtesten

Raffinement instrumentiertes Werk erwies. Das IV. Hofkapellkonzert (23. Januar) leitete Schuberts unvollendete h moll-Sinfonie in prächtiger Darbietung ein. Alexander Petschnikoff brachte ein neues Violinkonzert in d moll von Gustave Ernest mit, dem er ein ebenso trefflicher Interpret war, wie den übrigen Solostücken, einer Romanze von Sinding und der Havanaise von Saint-Saëns. Den Beschluss des Konzerts machte Max Regers op. 100, die Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Hiller. Das V. Hofkapellkonzert (13. Februar) erhielt seine charakteristische Signatur durch die Mitwirkung Lilli Lehmanns, die durch den fein ausgearbeiteten Vortrag von Beethovens „Ah! perfido" und einer Arie der Fiordilije aus Mozarts „Cosi fan tutte" den Beweis erbrachte, wie eine hochentwickelte Gesangskunst ein Stimmorgan zu konservieren vermag. Die liebenswürdige Altmeisterin wurde mit stürmischen Beifallskundgebungen geradezu überschüttet. An Orchesterwerken hörten wir in dem Konzert Bruckners VIII. Sinfonie, „Eine kleine Nachtmusik" für Streichorchester von Mozart, die Franz Mikorey mit grösstem Feingefühl echt mozartisch darbot, und Richard Wagners Ludwig II. von Bayern gewidmeten „Huldigungsmarsch". Im IV. Kammermusik-Abend der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Matthiae erfuhr Mozarts D dur-Streichquartett (K.Verz. No. 575 eine allseitig gediegene Wiedergabe, nicht minder auch Dvořáks A dur-Klavierquintett op. 81 mit Franz Mikorey am Flügel. Den vokalen Teil des Abends bestritt die Hofopernsängerin Frl. Sovereign mit Liedern von La Forge, Arensky, Reichardt und Beach.

Ernst Hamann.

Leipzig.

19. Gewandhauskonzert (2. März). (Richard Wagner, Sinfonie (C dur); J. Brahms, Konzert für Violine (D dur); R. Schumann, Ouvertüre zu Genoveva; Solist: Herr Fritz Kreisler.) Die Jugendsinfonie Wagners erregte in Leipzig weit regeres Interesse als in Berlin, sei es nun, dass die Pietät des Entstehungsortes grösser war, sei es, dass die wirklich ausgezeichnete Wiedergabe unter Arthur Nikisch die Teilnahme belebte. Das Werk selbst zeigt alle Vorzüge und Nachteile einer jugendlichen Einbildungskraft: frische, naive Erfindung, straffe Rhythmik, starke Überschwänglichkeiten neben Gemeinplätzen und konventionellen Überleitungen, andererseits eine unbekümmerte Anlehnung an Mozart, Weber und vor allem Beethoven. Doch weisen heisse Spannungen, ein übermässiges Betonen gegensätzlicher Momente schon auf den zukünftigen Dramatiker hin. Inhaltlich ist das Andante, ein warm empfundener Gesang mit heroischem Einschlag, am bedeudensten, technisch der dritte Satz, welcher eine fleissige Anwendung kontrapunktischer Studien im Stile Beethovens zeigt. Den beiden Ecksätzen fehlt die innere Einheit, das Wollen übertraf hier das Können, selbst die Bemühungen Nikischs vermochten diese Schwächen nicht zu verdecken. Der herzliche Beifall galt wohl in erster Linie seiner hingebenden Leitung.

Ein Meisterwerk, das Violinkonzert von Brahms, liess den Unterschied zwischen Vollendetem und Angestrebtem noch deutlicher werden zumal die Auffassung Fritz Kreislers besonders das geniale Masshalten in Inhalt und Form betonte. Die Stärke dieses Künstlers liegt nicht im Klanglichen, denn es steht ihm kein grosser Ton zur Verfügung, sondern im Rhythmischen. Sein Temperament ist hinreissend, doch es überschreitet niemals die Grenzen des Geschmacks, es fasziniert durch eine eigene Mischung von äusserer Verve und Innerlichkeit. So musste der letzte Satz am stärksten wirken. Die Ouvertüre „Genoveva" von Schumann beschloss in bekannter Auffassung den Abend.

Dr. Guido Bagier.

Das X. Philharmonische Konzert (27. Februar — Alberthalle) brachte zwei Erstaufführungen. Vinzenz Reifners sinfonische Dichtung „Frühling", die dem Hörer in leicht verständlichen, geschickt erfundenen Melodien das ganze Treiben des herannahenden Frühlings vor Augen stellte, und A. Spendiarows „Die drei Palmen", an uns in eindringlicher Schilderung die heisse, südländische Landschaft vorbeiziehen lassend, beide vom Orchester mit allem Elan unter der befeuernden Leitung Prof. Hans Windersteins interpretiert. Brahms' d moll-Konzert wurde von Leonid Kreutzer schwungvoll und mit geringen Ausnahmen den Inhalt erfassend wiedergegeben, vom Orchester sehr gut begleitet. L. Kreutzer spielte noch Werke von Reger, Juon und Debussy, von denen Juons Humoreske wohl am ansprechendsten war.

Dr. Mark Günzburg absolvierte an seinem Klavierabend (1. März — Feurichsaal) ein gewaltiges Programm, das als Hauptsäulen Beethovens 32 c moll-Variationen und Schuberts Wanderer-Fantasie, denen sich Werke von Mendelssohn, Schumann (Toccata), Schubert (As dur-Ballade und -Polonaise usw.), Saint-Saëns, Sauer, Liszt zugesellten. In allen Stücken erwies sich der Künstler als ein mit eminentester Technik und grosszügiger Gestaltungskraft begabter Pianist, der seinem Lehrer Emil Sauer heute kaum mehr nachstehen dürfte. Nur die tiefere Empfindung, das seelische Miterleben liess noch manchenorts zu wünschen übrig.

Maria Teresia Baldini, eine junge italienische Harfenvirtuosin (6. März — Feurichsaal) ist eine ausgezeichnete Künstlerin trotz der durch das Instrument gebotenen natürlichen Grenzen, die wunderbar durch ihr vortreffliches, an Nüancierungen reiches Spiel zu fesseln versteht. Die Literatur für Harfe ist nicht bedeutend, und was komponiert ist, hat meist recht geringen Wert. Der Geigerin Mary Dickenson genüge für diesmal die Erwähnung ihrer Mitwirkung.

L. Frankenstein.

Martha Schaarschmidt gab am 27. Februar einen Klavierabend im Feurichsaale. Bot sie mit dem Vortrage der Chopinschen b moll-Sonate auch keine Meisterleistung, so erkannte man in ihr doch eine recht tüchtige und wohlgebildete Pianistin, welche zwar über einen etwas harten, aber kraftvollen und klanggesättigten Anschlag verfügt und beträchtliche Schattierungsfähigkeit, wie auch warmes Mitempfinden besitzt. Die Technik hingegen erfordert noch weitere, sorgfältige Ausbildung, auch lässt die Handhabung des Pedals noch Wünsche offen. Als Liszt-Spielerin (h moll-Sonate) gefiel uns Fräulein Schaarschmidt noch besser; sie verstand es gut, sich in das seelisch tiefgehende Werk zu versenken. Im letzten Satze fasste sie manches jedoch zu kompakt an. Im Programm war auch eine Neuigkeit — Variationen und Fuge über ein eigenes Thema — von Arthur Willner verzeichnet; die ganz im modernen Stile gehaltene Komposition interessierte durch geschickte Struktur, noch mehr aber durch ihre hübschen Klangeffekte.

Zweites Konzert des Bachvereins am 1. März in der Thomaskirche. Mit der Dorischen Tokkata und Fuge für Orgel eröffnete Prof. Karl Straube das Konzert; er spielte geistvoll und grosszügig, auch verlieh er dem vielfach komplizierten Tongewebe die grösste Klarheit. Besonders imponierend waren die kunstvollen Steigerungen, welche er in dem Werke zum Ausdruck brachte. Die Altistin Maria Philippi sang die Arie aus der Kantate „Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust"; ihre Stimme ist klangvoll, weich und sehr tragfähig. Auch zeichnet sich ihr Gesang durch warmes Gefühl und gutes Ausdrucksvermögen aus. Von den folgenden vier Liedern sang sie Nr. 2 „Todessehnsucht" und Nr. 3 „So gibst du nun mein Jesu, gute Nacht" ungemein wohlklingend und gefühlstief. Weniger gelang ihr der erste Gesang, welcher durch einige, nicht ganz reine Töne etwas getrübt wurde. Der gänzlich unsichtbare Herr Bottermund, zeigte in der Wiedergabe der Suite (G dur) für Violoncello allein, musikalische Intelligenz und Ausdrucksfähigkeit, auch war seine Tongebung recht innig. Aber zu einer wirklich vollkommenen Kunstleistung gestaltete sich der Vortrag von Prof. Alexander Petschnikoff, er spielte Largo und Fuge aus der C dur-Sonate für Violine allein. Sein edler, markiger Ton, die gewandte Bogenführung und tadellose Technik kennzeichnen ihn als ganz bedeutenden Geiger. Mit der von Karl Straube meisterlich wiedergegebenen Passacaglia in c moll, wurde das interessante Konzert abgeschlossen.

Oscar Köhler.

Die Notwendigkeit des Liederabends, welchen Marta Dähne am 4. Februar im Feurichsaale veranstaltete, war nicht recht ersichtlich. Gute Anlagen sind derart verbildet, dass die Berechtigung eines öffentlichen Auftretens verneint werden muss. Es kann nicht wundernehmen, dass die besten, feinsinnigsten Lieder von Schubert wirkungslos vorüberzogen, wenn man diesen Kampf mit der Materie sah. Die Stimme sitzt ganz weit hinten, dadurch wird die Mittellage flach, die Höhe hart und schrill, die Tongebung rein automatisch. Naturgemäss blieb unter diesen Umständen der Vortrag so gut wie alles schuldig, erst Brahms brachte einige innere Saiten zum tönen. Das Programm verzeichnete ausserdem Lieder des vortrefflich begleitenden und unterstützenden Eduard Behm — dankbar gesetzte Stücke von etwas herkömmlicher Haltung — und zwei Gesänge von Paul Klengel, welche mit ganz geringen Mitteln die feinsinnigste Wirkung erzielen, ein Zeichen, dass sie ein Künstler ersann.

In der fünften Prüfung (28. Februar) des Königl. Konservatoriums hinterliess Herr Karl Hahn mit dem Vortrage der Händelvariationen von Brahms weitaus den besten

Eindruck. Grundmusikalisch wurde er dem schwierigen Werke technisch und inhaltlich gleichermassen gerecht. Nächst ihm interessierte die geschmackvolle Wiedergabe dreier selten gehörter Solostücke für Klavier aus Mendelssohns op. 7 durch Herrn Augspach, aus ihr sprach ein reifes Stilgefühl und feiner musikalischer Takt. In drei Liedern, von Frl. Dornick liebenswürdig vorgetragen, zeigten sich die vortrefflichen Anlagen Herrn Näschers auch auf dem Gebiete der Gesangskomposition. Herr Liebing fand sich mit Bachs a moll-Präludium und Fuge recht anerkennenswert ab, ebenso Herr Findeisen mit einer geschmacklosen Fantasie für Klarinette von Baumann. Leider kommt hier nur Technik in Frage, sonst würden sich Brahms' Klarinettensonaten und ähnliche Werke sehr zurückgesetzt fühlen. Eine angenehme Abwechslung bildete das D dur-Trio op. 70,1 von Beethoven für Klavier, Violine und Violoncell, dessen Studium sich die Damen Frieda Wirth, Nora und Eva Klengel ersichtlich mit grossem Eifer und bestem Gelingen gewidmet hatten.

Das ewig frische Klavierkonzert von Bach in d moll leitete die sechste Prüfung (3. März) ein. Sein erster Satz erstand in der Busonischen Bearbeitung unter den geübten Händen von Frl. Löwenstein mit eiserner Notwendigkeit, um von den wehmütigen und anmutigen Klängen des Mozartschen Konzertes für Waldhorn besänftigt zu werden. Die Technik Herrn Matzicks zeigte sich im zweiten und dritten Satze vortrefflich gebildet. Ebenso lässt sich von dem Können Herrn Bronsteins nur gutes sagen. Wie dieser sich mit dem eben nicht leichten ersten Satze des Klavierkonzertes B dur von Brahms abfand, verdient vollste Anerkennung. Reinigt sich seine Auffassung noch von den Schlacken jugendlichen Ungestüms, so wird man ihn einst einen Künstler nennen können. In Frl. Marta Brinkmann lernte man eine Sängerin mit ausgezeichneten Stimmitteln und vorzüglicher Schulung kennen. Sie verfügt über eine vortreffliche Mittellage und auffallende Höhe. Ihr Vortrag, die Behandlung des Atems ist sorgfältig und musikalisch, nur störte hier und da eine ungeschickte Aussprache. Ihre ganzen Anlagen und Figur weisen wohl dringend auf die Bühne hin, obwohl sie auch mit dem Vortrage der Arie „Höre, Israel" aus Mendelssohns „Elias" die besten Eindrücke erzielte. Frl. Kumbruch hatte sich des Konzertstückes in G dur für Klavier von R. Schumann mit Eifer angenommen. Ihr Ton ist gross und gut gebildet, ihre Technik gewandt und locker; nur liegt es an ihr, sich dieser Schwingen zu bedienen, um sich in das Reich wahrer Kunst zu erheben. Weit näher zeigte sich diesem Ziele Herr Schaichet. Es war bedauerlich, dass er sich das äusserliche Konzert für Violine (F dur, 1. Satz) von Lalo ausgewählt hatte. Seine technisch ganz ausgezeichnete Wiedergabe liess ahnen, dass er auch innerlichere Wirkungen zu geben hat, dass er sich einst seine eigene Sprache schaffen wird, um dieser eigene Werte anzuvertrauen. In echt mädchenhafter, anmutiger und liebenswürdiger Weise beschloss Frl. Niklatsch mit dem im Vortrag sorgsam ausgefeilten, technisch erstaunlich abgeklärten Konzert für Klavier (f moll, 2. und 3. Satz) von Chopin den vielgestaltigen Abend.

Dr. Guido Bagier.

Lüttich.

Seit längerer Zeit fand ich keine Gelegenheit, über unsere Konzerte zu berichten, da dieselben nur allgemein bekannte Werke zu Gehör brachten. Eine einzige Ausnahme bildete Balakirews C dur-Sinfonie, die Herr Debefne in memoriam auf sein erstes Programm setzte und mit grossem Erfolg dirigierte. Wenn wir uns mit bescheidenen Aufführungen beschäftigen wollen, finden wir noch zwei Matineen, die das Oeuvre des Artistes mit Kammermusikwerken des Brüsseler Pianisten Arthur van Dooren und des Direktors des Konservatoriums in Havre, Henry Woollett füllte: beide Komponisten weisen Vorzüge auf, die ihre Werke auch für Deutschland interessant machen dürften.

An Solisten hatten wir, wie immer, eine grosse Anzahl, worunter sich die besten Namen befanden. Herr und Frau Hensel-Schweitzer glänzten in einem Wagnerabend, Hugo Heermann spielte mit grossem Erfolg im ersten Debefne-Konzert das Brahmssche Violinkonzert, Arthur Schnabel erntete im zweiten einen seltenen Erfolg (Beethoven, Es dur), Mark Hambourg gab ein Rezital, wo er seine mächtige Technik bewundern liess.

Ein besonderes Fest bildete der Tonkünstler-Orchester-Abend: diese Münchener Gesellschaft glänzt durch Vorzüge, die hier gänzlich fehlen, wie die Disziplin des Orchesters, die Feinheit des Ensemblespiels. Unsere Spielleute sind oft individuell ebenso tüchtig wie in Deutschland, lesen mit grosser Leichtigkeit vom Blatte weg, vermögen sich aber schwerlich dem Taktstock unterzuordnen und bringen also die Aufführungen um ihre Einheitlichkeit. In Frankreich steht es, wie in Deutschland, besser, wenn wir aus dem Beispiel der Société des concerts d'autrefois eine Regel ziehen dürften: diese kleine Gesellschaft hat uns eine wunderbare Aufführung von Werken aus dem 18. Jahrhundert gegeben; sie zeichnete sich durch Feinheit, Rhythmus und kokette Grazie aus. — Kürzlich hörten wir auch das Rosé-Quartett, dessen Erfolg vor einem zahlreichen Publikum ganz bedeutend wurde. Diese zwei letzten Konzerte wurden nämlich vom Dumont-Lamarche-Stift veranstaltet; nach dem Statut sind die Abende frei, jedermann kann unentgeltlich, sogar ohne Garderobespesen auszugeben, hineingehen. Bei berühmten Gruppen steigt die Zuhörerzahl über 2000. Ob unentgeltliche Konzerte für die musikalische Entwicklung einer Stadt vorteilhaft ausfallen, bleibe dahingestellt.

Die 200 jährige Feier der Geburt Wilhelm Friedemann Bachs fand in Oeuvre des Artistes eine Erinnerung; Liszts Zentenar wurde durch ein Recital des Pianisten Louis Closson gefeiert. Er ist Lütticher, holte aber das beste seines Könnens aus der Busonischen Schule. Wie in Berlin, wo er kürzlich dasselbe Programm ausführte, fand er hier begeisterte Aufnahme. Er wird als Techniker ersten Ranges gepriesen und bewies auch in der Dantesonate die Tüchtigkeit eines bedeutenden Stilisten.

Dr. Dwelshauvers.

Stettin.

Unsere „Saison" für 1910/11 hat mit einer von der Wagner-Gedächtnisstiftung veranstalteten Robert Schumann-Zentenarfeier günstig begonnen. Professor Dr. R. Sternfeld (Berlin) gab ein lichtvolles Lebensbild des Romantikers, und fügte einige musikalische Illustrationen am Klavier zu seiner Rede. Den gesanglichen Teil (Frauenliebe, Liederkreis, Hidalgo, Grenadiere) absolvierten Frl. Loewe aus Breslau und Hr. Weissenborn aus Berlin mit gutem Erfolg. Als erste bedeutende Kunsttat auf instrumentalem Gebiete verzeichnen wir das Auftreten des Brüsseler Streichquartetts, das im Grossen und in der künstlerischen Detailarbeit ganz Hervorragendes leistete. Die Herren spielten Mozart (C dur), Beethoven (f moll, 1810) und das op. 51 in Es von Dvořák, das letztere überraschend frisch und im nationalen Geiste. In der hiesigen Konzertunternehmung Simon (Döring) besitzen wir eine ausgiebige Förderung der Kunstinteressen, die es versteht, mit sicherem Griffe das Beste für die Konzertsaison zu gewinnen. So Frau Julia Culp, deren eminente Vorträge wieder einmal ihre volle Wirkung hatten. Frau Culp sang entzückend das „Ave Maria" von Schubert, dann unübertroffen die „Botschaft" und die „Nachtigall" von Brahms und Lieder von Cornelius. Unter Mitwirkung der Hofopernsängerin Fr. Jos. Reinl (Berlin), die eine Anzahl Fragmente aus der Isolden-Rolle sang, hielt (10. Nov.) Dr. Sternfeld einen gehaltvollen „Tristan"-Vortrag. Das Blüthner-Orchester (Berlin) spielte hier im November unter Leitung von Prof. Panzner, einem eklektisch-feinsinnigen und tüchtigen Dirigenten. Wir hörten die Faust-Ouvertüre, Smetanas Vltáva (Moldau), die Romeo-Musik von Berlioz (ausgezeichnet!), den Schwan von Tuonela (exotischer Sibelius) und unsere gute, alte Pastoralsinfonie. Schöne Orchesterfarben, prächtiges Zusammenwirken, grossartige Steigerungen, voll ausschöpfende Auffassung. Unter dem neuernannten städt. Musikdirektor Rob. Wiemann gab der Stettiner Lehrergesangverein sein Abonnementskonzert (Nov.) mit sehr guten und frischen Chorleistungen; den Trumpf spielten die Herren in Hegars enorm schwierigen „Alpenchor" (Scheffel) aus. Ein Fest bedeutet für die hiesigen Freunde der ernsten Muse das jeweilige Auftreten des Berliner Königlichen Domchores. Wir hörten diese erlesene Korporation im Vorjahre unter Prof. Prüfer, heuer unter dem neuen Dirigenten, Prof. Rüdel, der sehr tüchtig im Amte, aber zu mondän ist. Der Palestrina-Geist kam besser unter Prüfer heraus. Es war ja alles tadellos, die Arbeit der Mittelstimmen war von orchestraler Präzision, die Klangmischungen waren entzückend, aber es lag doch nicht jene hohe Weihe über dem Ganzen wie im Vorjahre. Als erste „grosse Tat" stellte der Musikverein unter Rob. Wiemanns Leitung die „Schöpfung" heraus. Der Chor war vorzüglich, er hat hier treffliche, tiefgehende Leistungen geboten. Unter den Solisten nahm die Sopranistin Frl. Doris Walde (Dresden) die erste Stelle ein. Selten hört man derart gut und schön singen. Vorzügliche Schulung der Technik und der Atmung, herrliche Tonschattierungen, entzückendes Timbre. Ihre Koloratur ist glockenrein, die Textgebung mustergiltig.

Das heisst man eine bewusste Ausbildung! Der Tenor laborierte in einer unrichtig eingestellten Höhe, der Bassist war ein sehr guter Deklamator. Auf das bei soviel Ernstem auch der Schalk nicht fehle, stellte sich auch in diesem Jahre der Humorist Sven Scholander, diesmal mit seiner Tochter Lisa, ein. Gewöhnt man sich einmal an Scholanders Eigenart, dann gewinnt man ihn auch lieb und möchte den Alten nicht missen. Beide Künstler boten auch diesmal Vortreffliches in ihrem Genre (Laute vom J. 1798), u. a. fiel ein herrliches Weihnachtslied (1544) auf, das bereits Wagnersche Harmonisierungen enthält. Scholander ist ein eminenter diseur, er erzählt musikalisch, seine Mimik und Beweglichkeit sind die eines Zwanzigjährigen. Seine Tochter wirkt bestens ihn unterstützend mit, sie besitzt den feinen Takt, nicht ins Kabaret hinüber zu wandeln. Ferner sind noch zu verzeichnen das Böhmische Streichquartett. Der Weltruf der „Böhmen" macht eine weitere Ausführung hier überflüssig. Man kann nur staunen, bewundern, und, weil Schumann mit dem nicht endenwollenden „Lernen" Recht hatte (musik. Hausregeln, Schluss) auch dazulernen. Die Variationen im „Kaiserquartett" spielt den Böhmen kein Quartett in dieser dynamischen Vollendung nach . . . . Charakteristisch war die musikalische Autobiographie Smetanas „Aus meinem Leben". Zum Schluss: das Harfenquartett (Beethoven) in einer grosszügigen Ausführung. Ein unvergesslicher Abend. — Das Simonsche „Elite-Konzert" ist mit Prof. Hetting (Cello), Prof. Petschnikoff (Violine), James Simon (Klavier) und Maria Philippi (Altistin) am 11. Dez. mit sehr schönem und reichen Programm, unter sehr zahlreichem Besuch abgehalten worden. Den Beschluss machte im Dezember ein von der „Gedächtnis-Stiftung" veranstaltetes geistliches Konzert in der Jacobikirche, und das 2. Sinfoniekonzert des Musikvereins mit Schuberts unvollendeter Sinfonie (hmoll), einem Klavierkonzert von Mozart (Es) und der prächtigen Ouvertüre „Im Herbst" von Edvard Grieg. Im grossen Ganzen war die Aufführung gut; wir tragen uns hier mit der Gründung eines städtischen Orchesters und mit dem Bau einer grossen, akustisch endlich auch richtig disponierten Konzerthalle. Das sind aber zwei Sachen, und weil unsere Stadtväter eine Anhäufung von Fragen nicht lieben, haben sie (einstweilen) die Angelegenheit vertagt. Auch hier haben die Weisen Recht, dass ein gutes Pflaster der Stadt momentan nötiger erscheint, als eine Konzerthalle. Denn man bricht auf der mittelalterlichen Pflasterung schier die Füsse, und teuer ist sie auch . . . sündhaft teuer.

Victor Em. von Mussa.

Kreuz und Quer.

Amsterdam. Wie der „Nieuwe Rotterdamsche Courant" meldet, hat der Komponist Puccini den Schriftsteller Hermann Heijermans ersucht, für ihn ein Libretto zu schreiben, das einen Stoff aus dem holländischen Leben der Epoche von Frans Hals behandelt.

— Hier wurde eine deutsche Operngesellschaft gegründet unter Leitung von H. Edmund. Durch Zeichnungen stehen dem Unternehmen ca. M. 100000 zur Verfügung. In Amsterdam sollen wöchentlich fünf Vorstellungen stattfinden, ausserdem Gastspiele im Haag, Rotterdam und grösseren Provinzstädten.

Berlin. Professor Bernhard Dessau, der bekannte und hervorragende Konzertmeister der Hofoper beging am 1. März seinen 50. Geburtstag. Er ist Lehrer am Sternschen Konservatorium, auch ein Streichquartett trägt seinen Namen.

— Selmar Meyrowitz, Kapellmeister an der Komischen Oper, ist aus dem Verbande ausgeschieden.

Detmold. Dr. Ludwig Wüllner erhielt von Fürsten zu Lippe den Orden der Lippeschen Rose I. Klasse.

Düsseldorf. Die Oper „Quo vadis?" von Nouguès gelangte unter Mitwikung von ca. 260 Personen und unter lebhaftestem Beifall zur Aufführung. Die Ringer, Gladiatoren und Netzkämpfer wurden von Mitgliedern des Athletenklubs gestellt.

Elberfeld. Berlioz' „Grosse Totenmesse" gelangte durch den Gesangverein und den Lehrergesangverein, sowie das städtische Orchester unter Leitung von Dr. H. Haym zur örtlichen Erstaufführung und hatte bedeutenden Erfolg.

Florenz. Leoncavallo schreibt eine Operette unter dem Titel „Die Rosenkönigin". Der Text stammt von Giovacchino Porzano.

Gotha. Frl. Lisbeth Ulbrig von der Münchener Hofoper wurde vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha zur Kammersängerin ernannt.

Leipzig. Frau Cäcilie Rüsche-Endorf, Mitglied des Stadttheaters, wurde von Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha zur Kammersängerin ernannt.

— In der Oper gelangen als Neuheiten demnächst zur Aufführung: Korngolds „Schneemann", Max Wolffs „Das heisse Eisen" und Rousseaus „Dorfwahrsager" und im April „Monsieur Bonaparte" von Bogmil Zepler (Uraufführung).

— Frl. Valeska Nigrini vom Deutschen Landestheater in Prag wurde vom Herbst 1912 ab, an das Stadttheater engagiert.

— Prof. Dr. Max Reger wurde vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha zum Hofrat ernannt.

London. Thomas Beecham, der bekanntlich beabsichtigte, in kleineren Vorstellungen im Palladium gute Musik unters Volk zu bringen, wurde aus diesem Theater hinausgedrängt. Man liess seine Künstler, die er auf Wochen vorausbezahlt hatte, nicht auftreten.

— Nun findet doch noch im Covent Garden im kommenden Herbst eine deutsche Opern-Saison definitiv statt, wobei der vollständige „Ring"-Zyklus zweimal aufgeführt wird. Der Protest der deutschen Presse scheint also auf das Syndikat der Oper gewirkt zu haben, denn dieses fügt der Mitteilung ausdrücklich hinzu, dass diese Aufführungen an Stelle der während der Krönungssaison ausfallenden veranstaltet werden.

Magdeburg. Krug-Waldsees „Ikarus" gelangte durch den Lehrergesangverein zur erfolgreichen Uraufführung.

Mailand. Mascagni will eine Operette schreiben. Das Textbuch entstammt einem spanischen Drama, Quinteros „Anima allegra".

Manchester. Man plant eine Huldigung für den scheidenden Hans Richter in Form einer öffentlichen Subskription für den Pensionsfonds des Hallé-Orchesters, das Richter bekanntlich leitete. Als Nachfolger sind übrigens in Aussicht genommen: Professor Th. Müller-Reuter (Crefeld), Buths (Düsseldorf), Franz Schalk (Wien) und Kapellmeister Cassierer (Berlin). Die Entscheidung soll in einigen Wochen erfolgen.

Meiningen. Professor Dr. Max Reger hat einen Ruf als Hofkapellmeister erhalten.

Mülhausen (Elsass). In Bruchstücken aus Massenets „Thaïs" traten im Stadttheater in der letzten französischen Vorstellung ausschliesslich Mitglieder der Pariser Grossen Oper auf, womit den Zuhörern ein grosser künstlerischer Genuss geboten wurde, so Frl. Mancini als Thaïs, H. Teissié als Athanaël, H. Tourtal sang einige Couplets. Ausserdem produzierten sich noch 2 Tänzerpaare; die Damen Cochin und Even, sowie die Herren Aveline und Ricaux.

München. Kammersängerin Frau Margarete Preuse-Matzenauer will aus dem Sanatorium, wo sie sich gegenwärtig aufhält, nicht mehr an die Hofoper zurückkehren, sondern nach Amerika gehen, von wo sie glänzende Angebote erhielt. Als Nachfolgerin gilt allgemein Edyth Walker von Hamburg.

— Im Prinz-Regenten-Theater soll am 1. Mai unter der Ägide des Neuen Vereins Heinrich Pfitzners „Der arme Heinrich" mit dem Orchester des Münchener Konzertvereins aufgeführt werden. Die Aufführung wird Kapellmeister Dr. Rudolf Siegel leiten, und eine Reihe Solisten des Strassburger Stadttheaters werden mitwirken. Den technischen Apparat stellt die Hofoper. Also eine Aussöhnung Hans Pfitzners mit der Hofoper!

Neustrelitz. Ein Konzertdrama „Roland und Hilde" des Rostocker Universitätsmusikdirektors Thierfelder erlebte, wie wir einem Bericht in dem „Berliner Tageblatt" entnehmen, in der Singakademie unter Musikdirektor Hauptmann seine Uraufführung. Thierfelder hat, wie in seinen Oratorien, unter denen besonders „Zlatarog" bekannt geworden ist, auch diesmal wieder eine Baumbachdichtung als Textbuch benutzt und unter Zusammenziehung des dramatischen Kernes der Handlung ein geschicktes Libretto geschaffen. Die Komposition hinterliess einen ziemlich starken Eindruck, der jedoch mehr auf die Klangschönheit des Werkes, auf die im Stile der älteren Romantik gearbeiteten Chöre und auf die starke Verwendung dramatischer Effekte, als auf eine stilistische Durchgestaltung zurückzuführen ist. Die Aufführung in der Singakademie bot in den Leistungen der Chöre viel erfreuliches, die Solisten fielen ziemlich ab.

Nürnberg. Massenets „Don Quichotte“ gelangt am 30. März im Stadttheater mit Paul Bender (München) in der Titelrolle zur deutschen Uraufführung.

Paris. Gustave Charpentier hat soeben eine Oper „Wie man in der Vorstadt liebt“, vollendet, deren Uraufführung im Herbst in der Opéra Comique stattfinden soll.

— Massenet hat eine Oper „Das besiegte Rom“ vollendet.

Philadelphia. Die erste amerikanische Oper, die das amerikanische Leben selbst betrifft und von einem Amerikaner geschrieben wurde, wurde am letzten Sonnabend zur Aufführung gebracht und fand bei der zahlreichen Zuhörerschaft enthusiastischen Beifall. „Natoma“, Mr. Victor Herberts grosse Oper, besitzt eine eigene Musik, die sich mehr dem Nationalcharakter anfügt, als irgend etwas bisher geschriebenes, denn auch Puccinis „Fanciulla del West“ wird in Amerika als italienische Musik in amerikanischer Fassung betrachtet. — Der Schauplatz der amerikanischen Oper ist Santa Cruz, eine Insel an der kalifornischen Küste und die Musik ist ein Gemisch von indianischen und spanischen Weisen. In drei Akten führt sie die Geschichte der Aufopferung der Natoma, eines indianischen Mädchens vor, die Barbara, eine spanisch-amerikanische Erbin, die Gespielin ihrer Kindheit, retten wollte.

Stuttgart. Das Königl. Konservatorium für Musik durfte sich anlässlich der Einweihungsfeier des neuen Anstaltsgebäudes namhafter Spenden erfreuen, so stifteten der bekannte Stuttgarter Kunstmäcen Geh. Hofrat Dr. von Sieglin für den neuen Festsaal mit dessen Anbau begonnen wurde und welcher im Herbst fertiggestellt sein wird, eine Orgel, welche von der Ludwigsburger Orgelbauanstalt E. F. Walcker & Co. ausgeführt wird, die Firmen Fr. Dürner & Sohn, Richard Lipp & Sohn, Schiedmayer Pianofortefabrik, Schiedmayer & Söhne je einen Flügel und E. Krauss ein Pianino. Weiter übersandten zur Ausschmückung des neuen Heims Professor von Donndorf die beiden Sockelfiguren des Schumann-Denkmals in Bonn und Eugen Merkel (Esslingen) eine Wagnerbüste.

St. Petersburg. Wassili Sasonoff, der bekannte Tonkünstler und Dirigent, ist vom Kaiser von Russland für seine Verdienste auf dem Gebiet der russischen Musik mit dem grossen St. Annen-Orden 1. Klasse mit Stern und Band dekoriert worden, eine Auszeichnung, welche einem Künster in Russland noch nie vorher zuteil geworden ist.

Wien. Ed. Sonzogno, Musikalienverlag in Mailand, errichtete eine eigene Niederlassung.

— Weingartner will ein Märchendrama, „Das Königreich“ von Karl Schönherr als Oper vertonen.

— Der die Volksoper erhaltende Theaterverein hat dem verdienten bisherigen Leiter Rainer Simons den Vertrag auf weitere sechs Jahre verlängert. Simons wird das Institut als Volksoper weiterführen, nachdem ihm von der am Theater beteiligten Stadtverwaltung die Übernahme des Orchesters in städtische Dienste und eine Erleichterung in seinen Zahlungsverpflichtungen in Aussicht gestellt worden ist.

— Gregor führt Unterhandlungen mit Toscanini von der Metropolitan-Oper in New-York wegen Übernahme eines Kapellmeisterpostens an der Hofoper.

— Leo Blech von der Berliner Hofoper soll von Gregor als erster Kapellmeister in Aussicht genommen sein.

Wiesbaden. Die Maifestspiele werden in diesem Jahre 10—14 Tage dauern.

Wiltz (Luxemburg). W. ist ein kleines Städtchen von ca. 8—9000 Einwohnern, ist aber eine derartig kunstliebende Stadt, dass deren Bewohner, unter denen sich sehr wohlhabende Fabrikanten befinden, ein eigenes Orchester von ca. 40 Mann unterhalten. Die „Ardenner Zeitung“ vom 1. März berichtet über ein Konzert der Philharmonischen Gesellschaft unter Leitung des kürzlich dahin berufenen G. Fritz-Hartmann in den lobendsten Ausdrücken.

Zürich. Lothar Kempter, Kapellmeister des Stadttheaters, wurde von der philosophischen Fakultät der Universität zum Ehrendoktor ernannt.

Rezensionen.

Reinecke, C., op. 281. Barcarolle für Violine und Klavier. Leipzig, Gebr. Reinecke. Pr. M. 2.—.

Geschmack und Können vereinigten sich, um ein Vortragsstück edelster Haltung, gleich dankbar für Geige und Klavier, zu schaffen. Die ungezwungene und doch modern empfundene Modulation, verbunden mit interessanter Führung der beiden Instrumente bietet eine Stimmung von eigenen, weichen und träumerischen Reiz, welcher bei seelisch belebtem Vortrag seine Wirkung nicht verfehlen wird. Der Name des Verfassers bürgt für den gediegenen Wert dieser Komposition.

Klauert, Karl, Pensée à Carl Reinecke, Mélodie pour Piano. Leipzig, Gebr. Reinecke. Pr. M. 0.60. Ländler (E dur) für Pianoforte. Ebenda. Pr. M. 1.—.

Diese Stücke zeigen guten Satz neben liebenswürdiger Erfindung. Die ansprechende Wärme der Melodie fesselt neben manchen, hübschen, harmonischen und rhythmischen Wendungen. Namentlich wird der an Brahms gemahnende Ländler Interesse erregen.

Goldene Ähren, Album moderner Klaviermusik. Leipzig, Gebr. Reinecke. Pr. M. 2.—. Daraus einzeln: G. Bizet, Menuett aus der Suite „L'Arlèsienne“, für Pianoforte von Fr. v. Bose, Pr. M. 1.—. A. Rubinstein, Euphémia-Polka für Pianoforte (W. Hagen) Pr. M. 1.—.

Dem Freunde guter neuzeitlicher Klaviermusik bietet sich hier Gelegenheit, bei erstaunlich billigem Preise und gediegenster Ausstattung eine Fülle von anregenden Kompositionen moderner Meister zu erstehen. Unter den 15 Namen des Albums finden sich Beethoven mit „Ländrischen Tänzen“ für den Konzertvortrag bearbeitet von Carl Reinecke, dieser selbst mit einer anmutigen Ballszene, Arensky mit einem dankbaren „Basso Ostinato“, Ignaz Brüll, Adolf Jensen, R. Leoncavallo, Xaver Scharwenka (Tarantella), Peter Tschaikowsky (Barcarolle gmoll), Georges Bizet's reizendes Menuett aus der Arlèsienne-Suite in Übertragung von Fritz von Bose und Anton Rubinsteins Euphémia-Polka, bearbeitet von Wilhelm Hagen. Da die Stücke sorgfältig mit Vortragsbezeichnungen und Fingersatz versehen sind, so können sie besonders für den Unterricht und fortgeschrittenen Liebhabern empfohlen werden. Dr. Guido Bagier.

Debussy, Claude, Préludes pour Piano. Paris, A. Durand & Fils. Ier Livre. Preis Frs. 10.—.

Delafosse, Léon, Arabesques. 5 pièces pour le Piano. Ebendort. Pr. Frs. 3.—.

Heuser, Ernst, op. 68. Leichte Variationen über ein amerikanisches Volkslied (Dip, boys, dip to the oar) für zwei Klaviere. Leipzig, Fr. Kistner. Pr. M. 2.—.

Kronke, Emil, op. 73. Kleine Suite für zwei Klaviere (zwei Spieler). Ebendort. Pr. M. 5.—.

Es sind ganz seltsame, märchenhafte Wege, die Debussy, der, so viel mir davon bekannt ist, einst die Chopin-Schumannsche Richtung in seinen Klavierkompositionen vertrat, in seinen neueren Werken einhält. Es wäre gründlich verfehlt, ihn mit herkömmlichem Maßstabe messen zu wollen; denn es gibt sehr zu denken, wenn sich ein Schaffender, der ursprünglich mit altbekannten Ausdrucksmitteln Tüchtiges leistete, im Fluss der Entwickelung und nach und nach derselben entschlägt und zu neuen, unser Ohr verblüffenden gelangt.

Es würde mich hier zu weit führen, meine subjektive Ansicht über die Berechtigung dafür auseinander zu setzen, jegliche musikalische Überlieferung als pedantische Schulweisheit über Bord zu werfen und vor allem durch Verquickung zweier diametral entgegengesetzter Tonsysteme — unseres herkömmlichen mit Halbtonschritten durchsetzten und des (übrigens auch schon sehr alten) bloss aus Ganztonschritten gebildeten — eine neue musikalische Logik — oder vermeiden wir dies ominöse Wort und sagen wir lieber — ein neues musikalisches System anstreben zu wollen. Ich will nur darauf hinweisen, dass Debussys Kompositionen lediglich auf ihre Stimmungs- und Gefühlswerte anzusehen sind. Und mit solchen sind gerade die oben angezeigten „Préludes“ äusserst reich bedacht. Die meisten von ihnen sind von solch einem zarten Duft übergossen, von solch berückendem Stimmungszauber getragen, dass man auch unfreiwillig Lethe trinkt, um alles musikalischen Regelwerks zu vergessen, ja, sich ihm vielleicht gern und freiwillig mit ganzer Seele ergibt. Leicht sind freilich diese Stücke, deren sonst kaum zu erratende Intentionen übrigens durch die Überschriften erläutert sind, durchaus nicht. Sie verlangen meist ebenso flimmernde und schimmernde Technik als sensible, impressionistische Ausdrucksweise.

Als einen ganz anderen als Debussy erweist sich Léon Delafosse in seinen „Arabesques“. Er ist zwar ebenfalls hauptsächlich Stimmungskünstler, aber seine Art, sich zu geben,

mutet gar bekannt an: Schumann und Chopin sind seine offenkundigen Vorbilder. Doch das soll kein Vorwurf sein; denn es bedeutet gewiss schon viel, wenn man den Komponisten als zu den Aristokraten der Epigonen dieser Meister gehörig dokumentieren darf — als keinen der leeren Nachbeter ihrer Form und Satzweise. Die Stücke dürften, da sie sich im ganzen von leichterer Spielart geben, besonders beim Unterricht als Brücke zu obigen Meistern sehr gut verwenden lassen. Noch sei die aparte Ausstattung obiger französischer Stücke als auch für unsere deutschen Verleger nachahmenswürdig erwähnt. Ein geschmackvoller äusserer Zuschnitt nimmt den, der ein solches Werk in die Hand bekommt und dabei etwas künstlerischen Sinn besitzt, gleich von vornherein dafür ein.

Nur von instruktiven Standpunkten aus sind die beiden Kompositionen für zwei Klaviere, Heusers „Leichte Variationen über ein amerikanisches Volkslied" und Kronkes „Kleine Suite" zu beurteilen, von denen die erstere ganz für den Anfangsunterricht berechnet sind, die letztere aber für eine untere Mittelklasse. Es wäre nicht am Platze, in der einfachen Heuserschen Komposition etwas anderes suchen zu wollen, als sie für ihren Zweck darbietet. Es ist eben Musik, die der Auffassungsfähigkeit unserer Kleinsten unbedingt angepasst ist. Dementsprechend bietet Kronkes Suite schon anspruchsvollere „Ware" — das Wort „anspruchsvoller" allerdings sehr relativ gefasst, da dieser übrigens scheinbar ziemlich rapid arbeitende Komponist wenn auch recht flüssig, so doch nicht sehr persönlich schreibt. Aber darnach fragt ein noch nicht weit vorgeschrittener Schüler nur wenig. Es sei noch hinzugefügt, dass die beiden Klavierpartien, sowohl des Heuserschen als auch des Kronkeschen Werkes sich hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades ungefähr die Wage halten, so dass es gleichgültig ist, welche Stimme man dem Schüler in die Hand gibt, so dass man aber auch ohne Gefahr zwei Schüler auf ungefähr gleicher Stufe damit zusammen beschäftigen kann. Max Unger.

Biffoli, R., Op. 70. Minuetto per Violini, Viola e Violoncello. Milano, Carisch & Jänichen. Part. Preis M. 1.30.

Die vorliegende Komposition dürfte für Freunde guter Hausmusik von Interesse sein, sie ist im Hauptsatze, wie im Trio melodisch anziehend und harmonisch anspruchlos. Das etwas bewegt gehaltene Trio wirkt als Gegensatz recht erfreulich. Fähige Kunstliebhaber finden in beiden Teilen Gelegenheit zur Entfaltung des auf dem Gebiete guter Musik Erlernten. Auch bei mehrfacher Besetzung dürfte der Vortrag in Konzerten populärer Tendenz am Platze sein.

Anzoletti, Marco, Gran Studio di Concerto per Violino con Accompagnamento di Pianoforte. Milano, Carisch & Jänichen. Preis M. 2.50.

Man sollte in unserer Zeit, wo des Minderwertigen neben wirklich Vorzüglichem so ausserordentlich viel veröffentlicht wird, vorsichtiger in der Publikation verfahren. Wenn auch, um mit Ben Akiba zu reden, alles schon dagewesen ist und sich dieser Ausspruch auch selbst auf manches Gediegene zu beziehen hat, so erscheint doch in bezug auf die Minderwertigkeit von diesem Gesichtspunkte aus hier die Grenze bedenklich überschritten. Denn Anzolettis Konzertstudie, die nicht geringe Anforderungen an das Ausführungsvermögen stellt, ergeht sich so auf der Heerstrasse des Gewöhnlichklingenden und der im Einklang damit stehenden Trivialität, dass man ernstlich fragen möchte, wie kommen Komponist und Verleger auf den Gedanken, ein derartiges Opus auf den Markt zu bringen. Will man schwierige Etüden spielen, die von pädagogischem Nutzen sind, so greife man hin, wo man wolle. Überall liegt sowohl musikalisch, wie rein technisch das Beste vor.

Ricci-Signorini, A., Adagietto e Tempo die Gavotta per 2 Violini, Viola e Violoncello. Milano, Carisch & Jänichen. Part. Pr. M. 2.—.

Die Kleinkunst für Streichinstrumente erfährt in dem vorliegenden Opus des routinierten Komponisten eine ähnliche Beisteuer, wie sie in den letzten Jahren in nicht geringer Zahl dargeboten. Da die Freunde der Hausmusik, vertreten in Kunstliebhabern, bei richtigem Erkennen ihrer Fähigkeiten von den Quartetten eines Haydn usw. Abstand zu nehmen haben, dürfte die einsätzige Quartett-Komposition, falls sie, wie in diesem Falle, nicht in der Ausführung zu schwierig ist, ihnen für das Musizieren von Wert sein. Signorini weiss hier das Geeignete zu treffen, besonders in dem der Gavotte voraufgestellten, recht einfach gehaltenen Adagio. Beide Stücke, die man als zusammenhängende Komposition auffassen kann, sind geschickt gemacht und werden den Vortragenden hübschen Erfolg bereiten. Prof. Emil Krause.

Baldamus, Gustav, Op. 90. Zwei Männerchöre: Nr. 1 „Rückkehr ins Vaterland", Pr. Part. und Stimmen M. 1.40; Nr. 2 „Auf der Wacht", Pr. Part. und Stimmen M. 1.—. Ebendort. — Op. 91. Drei Männerchöre: Nr. 1 „Jagdlied", Pr. Part. u. Stimmen M. 1.40; Nr. 2 „Mondnacht", Pr. Part. u. Stimmen M. 1.40; Nr. 3 „Die Altweibermühle", Pr. Part. und Stimmen M. 1.20. Magdeburg, Hinrichshofens Verlag.

Die beiden Chöre von Baldamus, op. 90, sind klangvoll, volkstümlich und von einfacher Struktur. Das Jagdlied aus op. 91 verlangt für den wirkungsvollen Vortrag einen grossen Chor und hohe Tenöre. Ein so berühmtes Lied wie „Mondnacht" (op. 91 Nr. 2) noch einmal zu komponieren, erscheint auch dann als recht gewagt, wenn — wie im vorliegenden Falle — die nachgeschaffene Komposition gut gearbeitet und stimmungsvoll empfunden ist. Das grobkomische Gedicht „Altweibermühle" ist in vorliegender Vertonung mit einer charakteristischen Musik ausgestattet worden.

Kühnhold, C., Kompositionen für Männerchor: „Deutsches Lied", Pr. Part. M. —.60; „Ein geistlich Abendlied" Part. M. —.40; „Einen Brief sollt ich schreiben", Part M. —.40; „Wenn die Linden blühen". Part. M. —.40; „Frühling und Freude", mit Sopran-Solo, Part. M. —.20; „Scheint d'Sonn aa vom Himmel", nach einem Präludium von Chopin, Part. M. —.40. Ebendort.

Die volkstümlichen Chöre von C. Kühnhold werden wegen guter Sangbarkeit und gemütvoller Stimmung auch vielen kleinen Vereinen sehr willkommen sein. E. Rödger.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 11. März 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

J. S. Bach: „Fürchte dich nicht!" „Da Jesus in den Garten ging." Altes Passionslied, gesetzt für gemischten Chor von G. Schreck.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Wir bitten die Herren Mitglieder bei vorkommenden Wohnungswechsel die genaue Adresse (Strasse und Hausnummer) sowohl der Verbandsleitung als auch dem Verlag der Verbandszeitschrift (Gebrüder Reinecke, Leipzig, Königstrasse 16) mitzuteilen und zwar möglichst 2 Wochen vorher, damit in der Zustellung der Verbandszeitschrift keine Unterbrechung eintritt.

Schenkungen für den Witwen- und Waisen-Stipendienfonds: Herren Professor H. Winderstein 20 M., Franz Lehar 34 M., Gylly sen. 16.93 M., E. Sulzbach und Frau Gemahlin, Frankfurt a. M. 500 M., Herren Max Werner 5 M., kgl. Musikdirektor Hans Gelbke 5 M., August Scharrer 10 M., Willi Olsen 8 M., Direktor Adolf Weidig, Chicago 100 M., Professor Fritz Kaufmann 20 M., F. G. Henhapel 5,05 M., O. Jüttner 10 M., Wilhelm Wolf, Tilsit 3 M., Karl Tyrolf 8 M., in Summa 734,98 M.

Berichtigung:

In dem Aufsatze der letzten Nummer „Was wir wollen" muss es Spalte 2 Zeile 23 wie folgt heissen „Erziehung der Kollegen für unsere Standesinteressen". Zeile 37 „und zwar muss jeder Verband die seinen selbst erziehen", Zeile 45 „unberechtigtes Unterrichtgeben — Unterricht sollte überhaupt nur wirklich Veranlagten zu gute kommen —".

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 16. März. Inserate müssen bis spätestens Montag den 13. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 11. 16. März 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Der Kanon des 14. und 15. Jahrhunderts.

Von **K. Schurzmann.**

Das Wort Kanon ist griechischen Ursprungs und hat im allgemeinen die Bedeutung von Regel, Richtschnur, Massstab. In musikalischer Beziehung bezeichneten die Griechen mit Kanon eine Art von Monochord, das als Richtschnur für die mathematische Intervallenbestimmung diente. Als die Mehrstimmigkeit in der Musik aufzublühen begann, entwickelte sich eine Kompositionstechnik, die Musikstücke derartig gestaltete, dass aus einer einzigen mehrere Stimmen flossen, die nacheinander, sich nachahmend, einsetzten. Diese Art der Niederschrift, im Mittelalter und darüber hinaus, wurde vorherrschend auf einem System notiert und hatte ihren Grund zunächst in dem Wunsche, das kostbare Pergament zu sparen. Nach und nach gab diese Art auch zu allerlei Scherzen Anlass, denen wir den Krebs-, Zirkel-, Spiegel-Kanon usw. verdanken. Der jedesmalige Stimmeneinsatz wurde durch ein segnum bezeichnet, oder man beliebte es auch der Findigkeit der Ausführenden anheimzustellen, indem die Musikstücke mit Rätselsprüchen canones (Anweisungen) versehen wurden, Aus dieser Bezeichnung leitet der Name Kanon her; er gelangte jedoch erst viel später zur Anwendung, nachdem diese Gattung als Rota, fuga, rädel, rondeau usw. längst bekannt war. Über die Mannigfaltigkeit der Art soll an der Hand von Beispielen später die Rede sein.

Die Wesenseigentümlichkeit einer Kunstgattung zu erfassen, bedingt ein Zurückverfolgen ihres gesamten Entwicklungsprozesses, soweit derselbe durch die Forschung aufgedeckt. Es ist aus diesem Grunde notwendig, der zeitlichen Begrenzung unseres Themas um ein Jahrhundert vorzugreifen; da findet sich in England in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Komposition, die, wenn ihr auch zweifellos eine Periode der Mehrstimmigkeit voraufgegangen ist, doch als das früheste uns bekannte Dokument der Kanonkomposition angesprochen werden muss. Es ist dies der Kanon: „Summer is icumen in", geschrieben in der Abtei von Reading von dem Mönche John of Fornsete um das Jahr 1240. Der Kanon ist in vier Stimmen regelrecht durchgeführt, während zwei weitere und zwar die tiefsten Stimmen ebenfalls einen kurzen Kanon für sich bilden, der nach Art eines basso ostinato immer wiederkehrt. Es würde uns zu weit führen, auf Gestalt und Inhalt näher einzugehen, die Musikforschung hat sich eingehend damit beschäftigt, die Resultate der neuesten Untersuchungen finden sich in der Oxford History of Music VI. von Wooldridge, auch Grove Dictionary ist nicht zu übersehen.

Riemann weist unter dem Titel „Die Kanonkünste vor und um 1400"*) nach, dass die summarische Zuweisung des musikalischen Supremats an die Niederländer für das 14. Jahrhundert und die erste Hälfte des 15. nicht berechtigt ist, vielmehr um diese Zeit Italiener und Franzosen entschieden im Vordergrunde stehen. Die systematische Pflege der Caccia in Florenz seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und der von der Caccia hergenommene Terminus „chasser" (chacer) für die kanonische Verdoppelung einer Stimme bei den Franzosen um 1400 zwingt vielmehr, auch für die Kanonkünste wenn nicht den ersten Ursprung, so doch die Überführung aus dem Stadium vereinzelter Zufallsbildungen in das einer methodischen Pflege bei den Italienern zu suchen. Zwar erscheint es befremdlich, dass der Engländer an dieser Stelle keine Erwähnung getan ist, von denen „Songs, Compleyntes, Roundelets" usw. aus dem 14. Jahrhundert erhalten sind; da dieselben jedoch nicht vorliegen, so wenden wir uns der Betrachtung der florentinischen Kunst zu. Dass die Proportionen (das bedeutet: Verlängerung der Notenwerte, Augmentation oder Verkürzung derselben = Diminution) schon im 14. Jahrhundert zur Entwicklung einer kanonisch geführten zweiten Stimme herangezogen wurden, belegt Riemann mit Landinos Kanon „Ma non s'andra per questa donna altera se non al modo usato", welchen er auf Grund von Wolfs Faksimile**) mitteilt. Dieser Textanfang gibt nach Riemann den Schlüssel zwiefacher Lesung der Oberstimme durch Anwendung der Augmentation auf die Notierung des Cantus. Von einer kulturgeschichtlichen, besonders interessanten Art der caccia berichtet Wolf***) unter dem Titel „Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts". Hier gelangt ein Kanon zum Abdruck: „Cacciando per gustandi" des päpstlichen Sängers Zacharias. Ein Jäger, Berg und Wald durchstreifend, trifft auf ein Gebüsch mit goldenen Blumen. Als er sich anschickt, dieselben zu berühren und ihren Duft einzusaugen, treffen die Worte: „Krebse, Krebse, frische Fische" sein Ohr. Von anderer Seite tönen Rufe wie „Lumpen, Glas, Eisen" herüber, das ganze Marktleben damaliger Zeit zieht an uns

*) Handbuch II.
**) Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation.
***) Sammelbände der Intern. Musikgesellsch. III.

vorüber. Keinen besseren Ausdruck als die kanonische Form konnte der Komponist zur Veranschaulichung dieses geschäftigen Durcheinander finden. Besonders zu bemerken ist, dass die Nachahmung der zweiten Stimme erst nach 22 modi eintritt. Ein zweites Notenbeispiel gibt ein charakteristisches Jagdbild „Tosto che l'alba" von Meister Ghirardellus, welches vom Gesichtspunkte der Programm-Musik besonderes Interesse erheischt. Fétis bezeichnet Florenz als „berceau de la musique moderne", und es liegt tatsächlich ein so reiches Material aus dieser Epoche vor, dass wir uns mit der Mitteilung weniger Beispiele begnügen müssen; jedoch wollen wir dieses Thema nicht verlassen, ohne zwei Proben aus dem III. Bande von Riemanns „Hausmusik aus alter Zeit" zu geben. Da findet sich zunächst eine Caccia auf florentinischem Boden um 1360 entstanden. „Con bracchia assai e con molti sparveri" von Maëstro Piero. Nach einem viertaktigen Ritornell setzt die erste Stimme ein, und erst nachdem sie geendet, wird sie von der zweiten nachgeahmt. Es ist dies die primitivste Form des Kanons, indem das Charakteristische, das Hintereinanderherlaufen der Stimmen in der Engführung hier keine Anwendung findet. Bei weitem interessanter ist der Spiegelkanon von Randulfo Romano aus dem Jahre 1420 „La donna da me fuge, gravi semblanti", dessen Lesart erst im Spiegelbild klar wurde. Der Text steht in reizender Beziehung zur Ausführung der Komposition, er lautet in deutscher Übersetzung:

„Ach, warum flieht der Holde meine Nähe?
Dem ich so gern recht nah ins Auge sehe,
Dass er aus meinen Augen möge lesen,
Das Spiegelbild von seinem eigenen Wesen."

„Die Musik ist die künstlerische Vortragsform der Poesie" sagt Wolf zu Anfang des dritten Abschnitts seiner Geschichte der Mensuralmusik Bd. I. „Es kann uns daher nicht wundern, wenn sich in der ersten Zeit gemessener Musik Dichter und Musiker in einer Person vereinigen". Als hervorragender Meister auf beiden Gebieten ist Guillaume Machault zu nennen, welcher um 1300 im Departement Ardennes geboren wurde. Auf seine Bedeutung im allgemeinen einzugehen (Übergang von der ars antiqua zur ars nova), würde hier zu weit führen; er sei nur, sofern für unser Thema in Frage kommend, zitiert. Das ist mit einem einzigen Rondeau der Fall, dessen erste Stimme, rückwärts gelesen, die zweite ergibt, während der Tenor zur Hälfte notiert, rückwärts gelesen, die zweite Hälfte ergibt. Dieser sog. Krebskanon, weil vor- und rückwärts zu lesen, lautet:

„Ma fin est mon commencement,
„Et mon commencement ma fin
„Et teneure vraiement
„Ma fin est mon commencement.
„Mes tiers chans trois fois seulement
„Se retrogade et einsi fin."

Unseren Bemühungen um kanonische Dokumente in Frankreich stellte sich wiederholt der Satz entgegen, dass man um diese Zeit durch Kriegführen, Turniere, Liebesabenteuer zu sehr in Anspruch genommen war, als dass man Sinn für die schönen Künste hätte fassen können. Laborde geht in seinem Essay sur la musique ancienne et moderne sogar so weit, zu behaupten, dass man kaum wisse „ob es vor Franz I. (1515) eine Musik in Frankreich gegeben habe". Dieser nach dem Stande der heutigen Musikforschung natürlich unhaltbare Satz soll nur als Kuriosum mitgeteilt werden. Indem wir jedoch in Ermangelung geeigneten Materials die Franzosen ihren Lieblingsbeschäftigungen überlassen, wenden wir uns den Niederländern als den fruchtbarsten und bedeutungsvollsten Vertretern dieser Epoche der Polyphonie zu.

An der Spitze der I. Niederländischen Schule steht Dufay, dessen Hauptwirksamkeit in der Mitte des 15. Jahrhunderts liegt. Mit ihm beginnt die Blütezeit der kontrapunktischen Künste der Niederländer, deren Ruhm jahrhundertelang die ganze zivilisierte Welt überstrahlte. Stainer und die Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. VII geben ein reiches Bild von seinem und seiner Zeitgenossen Schaffen, von denen zunächst Binchois und Busnois zu nennen sind, dann Dufays Schüler Okeghem, der das Haupt der zweiten niederländischen Schule wurde, welchem sich die Namen eines Obrecht, Josquin de Près, Brumel, Agricola, Gaspar, Compère und Pierre de la Rue anschliessen. Als erstes Beispiel geben wir Dufays liebenswürdiges Stück „Bon jour, bon Mois", die zwei Aussenstimmen ranken sich wie in zufälliger Kanonbildung um den im Kontratenor liegenden Cantus firmus, sich abwechselnd den Vorrang lassend, sich wieder vereinigend, um das Spiel von neuem zu beginnen. In „Pour l'amour de ma doulce amye" entwickeln sich Ansätze zur kanonischen Imitation erst im Laufe der Komposition auf die Worte „Ce rondelet voudray chanter" in drei Stimmen, später „Et de bon cuer luy présenter" in der 2. und 3. Diese reizvollen Kleinigkeiten treten jedoch zurück vor der Kraft des Ausdrucks, den Dufay in seinen geistlichen Schöpfungen erreicht. Ich verweise hier auf die Messensätze in den Denkmälern. Mit welcher Natürlichkeit stellt sich z. B. der Kanon im Sanctus auf die Worte „Gloria tua" und „in nomine Domine" ein, er erscheint nicht als das Produkt kontrapunktischer Künsteleien, die dieser blühenden Gattung mehrstimmiger Musik später den Tod bringen mussten, er ist vielmehr aus dem Bestreben, das musikalische Kolorit zu beleben und zu vermannigfaltigen, herausgewachsen. Seine höchste künstlerische Vollendung in technischer Beziehung scheint Dufay in dem Doppelkanon derselben Messe zu erreichen „Et in terra pax".

Die künstlerische Bedeutung streng im Kanon einander nachahmender Stimmen tritt bei Busnois noch entschiedener hervor. Leider ist es mir nicht gelungen, Belege dafür beizubringen, ich bescheide mich daher mit der Mitteilung von Ambros II. Dieser berichtet über die Bearbeitung des Liedes „Dieu quel mariage", in welcher Busnois der gewählten Melodie durch einen mit munterer Ungezwungenheit fortschreitenden Kanon zwischen Tenor und Alt eine neue höhere Bedeutung abzugewinnen weiss, während der Bass teils auf das Thema flüchtig anspielt, teils seinen eigenen Weg geht, im Diskant aber die Melodie eines anderen Liedes „Corps dingue" mit der ersten in so natürliche zwanglose Verbindung gesetzt ist, als sei es ein frei und eigens erfundener Kontrapunkt. Die Devise gestaltet sich bei ihm schon zum neckenden Rätsel wie bei dem „maintes femmes" die verwunderlich klingende Beischrift „Odam si protham teneas diapason cum paribus ter augeas" und für den Tenor noch insbesondere „voces a mese nonnullas usque Lichanos hypaton recine singulas".

Ambros berichtet, indem er unter den Zeitgenossen Dufays seine Blicke auch nach England und Deutschland schweifen lässt, von einem „Radel von drein Stimmen", einem Kanon mit dem Texte des deutschen alten Martinsliedes aus einer Handschrift aus dem Kloster Lambach in Österreich, das im Neudruck der Mondsee-Wiener-Lieder-Handschrift*) vorliegt. Demnach ist nur eine relative Altersbestimmung des „Radel" möglich. Absolut genommen,

*) Acta Germania IV. Mayer und Rietsch.

könnten die Lieder besagter Sammlung ziemlich weit ins 14. Jahrhundert zurück angesetzt werden; die Notationsweise tritt dem zum mindesten nicht entgegen; denn die Minima war schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts bekannt. Auf die Frage nach der Persönlichkeit des Komponisten gibt die Handschrift keine unmittelbare Antwort. Da dieser zu unserm Thema nicht wesentlich, begnügen wir uns mit der Mitteilung, dass Herausgeber aus äusseren Gründen der Ansicht zuneigt, der Mönch von Salzburg sei Urheber von Wort und Weise, oder technisch ausgedrückt, „Erfinder des Strophenbaus, der Länge und Zahl der Zeilen, Stellung und Beschaffenheit der Reime“, wie auch „der dazu parallelen rhythmischen und melodischen Gestaltung des Liedes“. Die Martinslieder zu Ehren des heil. Martin, dessen Segen man für einen guten Tropfen und eine fette Martinsgans erflehte, ruhen alle auf stark materieller Basis. Der Text zum Radel lautet:

1. Martin, lieber herre,
nu lasz uns fröhlich sein
heint zu deinen eren
und durch den Willen dein;

2. dy genns solt du uns meren
und auch küelen wein:
gesoten und gepraten,
sy muessen all herein.

„Was ihnen an Glätte im Zusammenklang abgeht“, heisst es weiter in der Lieder-Sammlung, „ersetzen die Martinslieder durch Flüssigkeit der Einzelmelodie“. Letzteres möchten wir für unsern Kanon ganz besonders in Anspruch nehmen, während von einem Mangel an Glätte im Zusammenklang in Berücksichtigung der Frühzeiten mehrstimmigen Gesanges eigentlich nicht die Rede sein kann.

Es würde über den Rahmen dieser Darstellung hinausgehen, die allgemeinen musikalischen Verdienste der Niederländer zu kennzeichnen, wohl haben sie in ihren kontrapunktischen Kompositionen Zeugnis ihrer eminenten Satzkunst abgelegt, doch musste naturgemäss die musikalische Erfindung vor technischen Rücksichten oft zurücktreten. Das was Okeghem über seine Vorgänger erhebt, ist in erster Linie auf rein musikalischem Gebiet zu suchen. Er vertiefte den musikalischen Ausdruck, indem er wie Ambros sagt „seiner Musik die singende Seele einhaucht, er formt ihr einen harmonisch gegliederten Leib und kleidet diesen in das feine Kunstgewebe sinnreicher thematischer Führung“. Das Neue, was er dem Kanon brachte, war seine Schreibweise ohne Schlüssel, worin er keinen Vorgänger gehabt haben soll. Seine „Fuga trium in Epidiatessaron“ (Oberquarte) ist ein Kanon in ogni tono, von welchem Glarean bemerkt, dass man Ohren haben müsse, wenn man ihn singen wolle. Die Komposition ist so eingerichtet, dass sie von jedem beliebigen Ton aus musiziert werden kann. Forkel tadelt diese Art, die ohne Kopfzerbrechen von den Ausführenden nicht zustande gebracht werden konnte, aufs schärfste, indem er einen italienischen Schriftsteller zitiert, der zu dem unleugbar richtigen Resultat gelangt ist, dass die Musiker doch keine Schwarzkünstler, Wahrsager noch Propheten seien. Das Äusserste in der Kanonkomposition versucht Okeghem, indem er ein ganzes System von Kanons übereinander baut, was ein 36 stimmiges Stück ergibt, von Kiesewetter als Zirkelkanon bezeichnet. Einige mustergültige Stücke von weltlichen wie geistlichen Kanons bringt Wooldridge in der Auflösung.

Über Obrecht, welcher, auf den Schultern Okeghems stehend, diesen in Bezug auf reichere volltönendere Harmonie überragt, führt der Weg auf den Gipfel des Ruhmes der Niederländer, welchen Josquin de Près erreichen sollte. Von ihm sagt Ambros, dass in seiner Gestalt zum ersten Male ein Künstler auftritt, der vorwaltend den Eindruck des Genialen macht, und Kiesewetter bemerkt, dass jeder seiner Sätze, in den künstlichsten wie in den anspruchslosesten Kompositionsgattungen, sich durch irgend einen Zug des Genies vor den zahllosen Arbeiten seiner Kunstgenossen und Nachahmer unterscheidet. Die Gesetze des strengen Satzes konnten seinem Genie keine Fesseln anlegen, durch ihn wurde vielmehr die Form veredelt, und er war der erste, welcher „trotz kontrapunktischer Künsteleien dem Inhalte des Wortes seine volle Bedeutung gab“ (Commer).

Aus seinen geistlichen Kompositionen führen wir die bei Wooldridge abgedruckte Motette „Absolon fili mi“ an, die wegen der kanonischen Nachahmung in der Dominante interessiert und daher als Vorklang der Fuge im späteren Sinn angesprochen werden kann. Beispiele für Imitation in anderen Intervallen z. B.: „Fuga duorum, quorum posterior priorem post tempus sequitur altior tono“ (Obersekunde) bringt Forkel, ebenfalls solche, wobei es in der Folgestimme auch auf Diminution oder Augmentation ankommt. Josquin ist, wie die oben beigebrachten Belege beweisen, keineswegs der Erfinder dieser Gattung, er machte nur von allen vorhandenen Kunstmitteln so umfangreichen und glücklichen Gebrauch, dass alle die Fäden kontrapunktischer Kompositionskünste in seiner Hand zusammenlaufen. Eine Probe einer vierstimmigen Motette von Josquin gibt endlich Forkel, die in jeder der vier Stimmen einen sechsfachen strengen Kanon enthält. Da seine künstlerische Wirksamkeit jedoch noch dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts angehört, ist die Grenze unseres Themas bereits überschritten.



Die religiöse Vokalmusik in Italien von 1800 bis auf die Gegenwart.

Von Prof. **Emil Krause.**

Nachdem G. A. Rossini der „Schwan von Pesaro“ die Oper in reichster Weise gepflegt und 1829 in Paris mit „Guillaume Tell“ einen dem „Barbier von Sevilla“ (1816) fast gleich hohen Triumph erreicht hatte, wandte er sich im späteren Wirken der Pflege kirchlicher Tonkunst mehrfach zu. Hierfür sprechen sein „Stabat mater“ (1832, in erweiterter Gestalt 1841), und die „Petite missa solenelle“ (1864). Das alte, soviel des Hehren enthaltende „Stabat mater“ (Kirchenlied) hat im Laufe der Jahrhunderte eine ungemein grosse Zahl verschiedenartigster Kompositionen der Meister aller zivilisierten Nationen zu verzeichnen. Dem am häufigsten komponierten Messetext folgten in ähnlich nummerischer Anzahl die des „Stabat mater“ und auch des „Ave Maria“. Der in die früheste Zeit fallende Ursprung des Stabat mater-Gedichts, das unzählige Umstellungen und Übersetzungen, die nur selten dem Original entsprachen, aufweist, ist höchst interessant. Mit ungefährer Sicherheit ist das Original dem Menoniten Jacobus (Jacoponus) de Benedictus aus Todi, einem asketischen Mönche des 13. Jahrhunderts zuzuschreiben. Eine der ältesten Kompositionen stammt von Jos. de Pres her, weiter anzuführen sind: Palestrina, Steffani, Clari, Caldara, Astorga, Pergolesi, Kirnberger, J. A. Hiller, J. Haydn, Boccherini, Zingarelli, Peter v. Winter, Neukomm, B. Klein, Lwoff, Franz Lachner, E. F. Richter, Fr. Kiel, Dvořák usw. Palestrina hat zwei, v. Winter drei, Franz Lachner zwei Kompositionen des „Stabat mater“ gegeben. Zingarelli schrieb deren nicht weniger als 28. Von den

Übersetzungen des Gedichts ist die Wagnersche des einen der beiden Stabat mater von Palestrina von ganz besonderem Interesse. Sie erschien 1877 mit der von Wagner umgearbeiteten Partitur. Nächst Palestrinas und Astorgas Werken sind die von Haydn, Pergolesi, Kiel und Dvořák ohne Zweifel die hervorragendsten.

Rossinis „Stabat mater“ macht den Eindruck einer Opernmusik. Die Schlussfuge neigt sich allerdings zur religiösen Richtung, aber die Harmonisierung des ganzen Satzes, wie auch die Instrumentierung tragen wie alles übrige den gleich äusserlich modernen Charakter. Wenn man auch dem Katholizismus manches nicht zu hoch anrechnen darf, da sein Gottesdienst zum grossen Teil auf Äusserlichkeiten beruht, also auch die Musik nicht allzu streng aufzufassen ist, so kann man doch der sentimentalen, nüchternen Wiedergabe Rossinis in keiner Weise beistimmen. Hört man diese Musik, ohne an den Text zu denken, so klingt sie wie Liebessehnsucht, aber nicht edler, sondern verhimmelnder Art. An der Hand des Textes ist die Vertonung kaum anders als Ironie aufzufassen. Dankbar für den Gesang ist das „Stabat mater“ geschrieben, jedenfalls ein Vorzug, aber nicht das Massgebende für die innere Bedeutung. Rossini, der als Opernkomponist mit vollem Recht als ein Schüler der Richtung „Mozart“ bezeichnet werden kann, da er die Koloraturen selbst in den Text einfügte und sich mancher Eigenart Mozarts bediente, vermochte sich auch in der religiösen Musik nicht vom Mozartschen Einfluss freizumachen. Eins vor allem hat Rossini in der Kirchenkomposition nicht nur mit Mozart, sondern auch mit Haydn gemein, denn wie beide, namentlich Haydn, der Gottheit freudig gegenübertraten, war auch Rossini bemüht, eine gewisse Lebendigkeit des Textes und diese im Ausschmückungsgesange in den Vordergrund seiner Auffassung zu stellen. Es lässt sich nicht behaupten, dass Rossinis Vertonung religiöser Texte bahnbrechend für die späteren italienischen Komponisten geworden ist, und wäre es der Fall, so könnte sich dies nur auf die dankbar geführte, echt nationale Melodik beziehen, eine Melodik südländischen Charakters, die oft in ihrer Trivialität an Stelle innerer religiöser Empfindung tritt. Auch Donizetti, der wie Bellini neben Rossini mit seinen Opern für eine Zeit lang das italienische Theater beherrschte und auch in anderen Ländern Sensation erregte, wandte sich der Kirchenmusik in einem Requiem, dass er 1835 auf den Tod des allzufrüh verschiedenen Bellini schrieb, zu, ferner in Messen, Hymnen, Kantaten, Ave Maria usw.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte in Italien eine nicht geringe Zahl mehr oder weniger leicht hingeworfener kirchlicher Werke, so schrieb z. B. der seinerzeit als dramatischer Komponist florierende G. Pacini Oratorien, Kantaten und Messen. Zum Teil war die Melodik der des massgebend gebliebenen Rossini verwandt. Rossini, Donizetti wie auch Mercadante usw. können als eine Gruppe gelten, in der das melodische Prinzip ausschlaggebend ist. Im Gegensatz dazu steht Verdi, der, wenn auch im weiten Sinne der Melodik der Vorgenannten huldigend, doch eine Sondererscheinung darstellt. Ebenso wie Verdi, auf den unten näher eingegangen wird, bildet unter der grossen Zahl italienischer Komponisten des 19. Jahrhunderts P. Raimondi eine isolierte Erscheinung. Er, der Komponist von nicht weniger als 62 Opern und 21 Balletts hat in der religiösen Musik einen besonderen, wenn nicht gar einen absonderlichen Weg genommen, indem er unter strenger Wahrung der römischen Tradition den Nachdruck darauf legte, seine Werke zu einer möglichst reichen Entfaltung realer Stimmungen auszubauen, derart, dass sie wieder in einzelne Kompositionen mit geringer Stimmenzahl zerlegt werden können. Raimondi hat es zu der gewaltigen Kombination einer 64 stimmigen Fuge für 16 vierstimmige Chöre gebracht und eine Meisterleistung in dieser Experimentiertätigkeit im Kombinieren dadurch vollbracht, dass er die drei biblischen Dramen „Potiphar“, „Joseph“ und „Jacob“ zu einem Gesamtoratorium vereinigte, das auch am 8. August 1852 im Argentiner Theater in Rom auf einer in drei Teile geteilten Bühne gleichzeitig aufgeführt wurde, nachdem die drei Oratorien tags vorher nacheinander zu Gehör gebracht waren. Die gewaltige Kunst einer vollendeten Berechnungstechnik, wie sie hier erforderlich ist, hat Raimondi in mehreren theoretischen Anweisungen näher bekannt gemacht, und man darf sich fragen, ob eine derartige nur dem denkenden Können Rechnung tragende Kunst, wie sie durch den Niederländer Benoit ebenfalls unternommen wurde, weitere Nachahmung finden wird. Raimondi war einer der fruchtbarsten Komponisten. Er schrieb ausser seinen vielen Opern und Balletten 8 Oratorien, 4 Orchestermessen, 2 doppelchörige a cappella-Messen, 2 Requiems mit Orchester, je eins für 8 und 16 reale Stimmen, ein vollständiges Buch der Psalmen 4—8 stimmig im Palestrina-Stil (15 Bände), ein 16 stimmiges Credo und zahlreiche andere kirchliche Werke.

Als Rossini 1868 gestorben, war die Rede davon, dass alle bedeutenden lebenden italienischen Komponisten vereint zum Andenken des weltberühmten Maëstro eine Messe komponieren sollten. Es heisst, Verdi habe das Finale seines Requiems zu jenem Werke angefertigt. Als aber der Krieg 1870 dazwischen kam, blieb die Arbeit liegen. Nach Beendigung des Krieges nahm Verdi die Komposition wieder auf und war am ersten Gedenktage des Todes des Dahingeschiedenen mit dem umfangreichen Werke fertig. Ein Vergleich mit diesem Requiem und dem „Stabat mater“ von Rossini nach kirchlicher Seite ist interessant, jedenfalls steht Verdi hier höher als sein Vorgänger. Man wird begreiflicher Weise an Verdis Requiem nicht die ernsten Ansprüche eines Mozart, Cherubini und anderer stellen können, denn die tiefgeistige Bedeutung jener besitzt er nicht. Trotzdem aber lässt sich nicht leugnen, dass Verdis Orchester, die Art, wie er dieses zu den Singstimmen verwandte, sodann namentlich seine Führung des vokalen Teiles, in der Konstruktion etwas formell verwandtes hat mit Beethovens Art der Verwendung der Mittel in der „Missa solemnis“, doch ist hier in bezug auf modernen Stil alles konzertant. Verdis Studium älterer italienischer Kirchenmusik, auch das Studium neuerer kirchlicher Werke ist unverkennbar, dabei bleibt das ganze Werk dennoch sein geistiges Eigentum. Gestützt auf die gründliche Kenntnis aller zu Gebote stehenden Mittel, sowohl des Gesanges wie der Instrumentation, hat der Maëstro hier ein Werk von hoher Bedeutung gegeben. Viele unkirchliche, fast opernartige Momente weist die Komposition jedoch auf. Trotz des Umschwunges im allgemeinen, war es ihm dennoch nicht überall möglich, den einheitlichen Ton zu treffen, den Ton, den das kirchliche Werk zur inneren Einheit notwendig haben muss. Das ganze Requiem ist ein Gemisch der verschiedensten Stilarten, alle aber sind zurückzuführen auf die Individualität eines Geistes, der in der Umwandlung sich noch nicht von den früheren, der tragisch modernen Oper angehörenden Grundideen loszusagen vermochte. Von den einzelnen Sätzen sind „Requiem aeternam“, besonders aber das „Dies irae“ die bedeutendsten. In den die Allgewalt des „Tag

les Zorns“ bezeichnenden Akkorden ist das dramatische Element vorherrschend. Dieser Satz kann ähnlichen Dies irae-Sätzen grösserer Meister an die Seite gestellt werden. Das brausende Zusammenwirken aller Massen hat innerlich einen musikalischen Ursprung. Von den Gegensätzen des „Dies irae“ ist das „recordare“ in seinen melodiösen Klängen wahrhaft anziehend, mehr aber in dieser Beziehung, als wirklich fromm und inbrünstig. Verdis Fugensätze erscheinen nicht besonders gelungen. Überall wird ein gediegener Anlauf genommen, ohne jedoch zur künstlerischen Entfaltung zu gelangen. Das „Agnus dei“ beginnt mit einem sehr schönen Oktaven-Unisono der beiden Frauenstimmen. Man wird hier an den Eingang des letzten Aktes von Meyerbeers „Die Afrikanerin“ erinnert, bei dem eine ähnlich ausgedehnte Unisonostelle (dort von den Streichinstrumenten) erscheint. Der Eintritt des Chors nach dem Unisono, wie die Instrumentation des ganzen Agnus dei gehören ebenfalls zu den schönsten Stellen des Requiems. Verdi hat für Italien dieselbe Bedeutung wie Wagner für Deutschland. Bei seiner bis ins hohe Alter in der dramatischen Musik betätigten Vielseitigkeit und Produktivität war es begreiflich, dass sein 1874 erstmalig in Mailand zur Aufführung gebrachtes „Requiem“ die Musikwelt in Erstaunen setzte. Der Katholizismus mit den die Sinne gefangennehmenden Äusserlichkeiten, die individuell hervorragende Begabung und das Ringen nach neuen Gestaltungen beeinflussten dieses bedeutsame, trotz der Vorzüglichkeit im einzelnen doch in vielen Teilen äusserlich wirkende Werk. Verdis Polyphonie ist im Hinblick auf seine früher nur der dramatischen Musik zugewandte Tätigkeit nicht von so durchgreifender Bedeutung, dass sie dem Charakter einer ernst gehaltenen Kirchenkomposition durchweg zu entsprechen vermöchte. Seine fugierten Sätze entbehren der breiten Ausgestaltung, wogegen die melodische Linie in ihnen sich durch Schönheit auszeichnet, insbesondere gilt dies auch von den dankbar gehaltenen, der melismatischen Ausschmückung nicht entbehrenden Sologesängen. In der rein menschlichen Auffassung des Textes zeigt Verdi in seinem Requiem der Welt, was er zu schaffen imstande ist, denn sein Requiem ist trotz der Vorzüge mehr eine interessante Arbeit als eine aus innerster Überzeugung des Glaubens hervorgegangene Schöpfung. Aus dem Gemisch von italienischer, französischer und deutscher Stilart hat sich ähnlich wie früher bei Cherubini auch bei Verdi ein eigener Stil ausgebildet. Auf Cherubini, der den grössten Teil seines Lebens in Frankreich zubrachte, ist aus diesem Grunde nicht näher einzugehen. — Verdis 1898 edierte „Quattro Pezzi Sacri“ zeigen noch grössere Vertiefung in den religiösen Stil, als das Requiem. Trotz der auch hier markanten Hingabe an die zeitgenössischen Vorbilder (auch Bruckner) tritt die individuelle Selbständigkeit des Hochbegabten mit Entschiedenheit auf. Verdi hat unablässig seine eigenen Wege verfolgt und am Spätabend seines tatenreichen Lebens neben den vielen dramatischen Werken in seinen „Quattro Pezzi Sacri“ für die Kirche Meisterstücke geschaffen.

Neben Verdi sind zunächst G. Sgambati, Enrico Bossi und Ermanno Wolf-Ferrari als hervorragend zu bezeichnen. Komponisten, die bei Wahrung der Nationalität sich gleich Verdi mehr oder weniger der deutschen Muse hingaben.

G. Sgambati, der der deutschen Tonkunst in mehr als einer Beziehung dank der Einführung Liszts und Wagners nahestehende römische Meister, gibt in seinem auf modernem Boden stehenden Requiem op. 28 (komponiert auf den Tod König Humberts) das Bedeutendste, was die neue italienische Kirchenmusik nach Verdi aufzuweisen hat. Der tausendfältig komponierte Text, dessen Vertonung hier in dem erschütternd wirkenden „Dies irae“ seine Höhe erreicht, erfährt in Sgambatis teilweise neuer Anordnung eine durchaus subjektive Ausgestaltung, der jeder vom heutigen Gesichtspunkte aus beistimmen wird. Das in sieben Teile zerfallene Requiem bringt eine tiefgehende, oft allerdings an das Theatralische streifende Darstellung, die der Komponist sein eigenstes Eigentum nennen darf, getragen von einem instrumentalen Kolorit, das den Chor, selbst in den elementar auftretenden Momenten, nicht deckt. Im Gegensatz zu dem die Seele erschütternden „Dies irae“ steht das melodisch anziehende „Agnus dei“, über dem gleichsam als Engelstimme verklärend ein Violinsolo schwebt. Neben der Polyphonie, die bis auf einzelnes durchaus der rühmenswerten kontrapunktischen Kunst des Tondichters entspricht, sind auch die homophon gehaltenen Stellen, und ihrer sind nicht wenige, der Wirkung des Ganzen angepasst.

Der ausgezeichnete Orgelvirtuose Enrico Bossi, Direktor und Lehrer des Liceo musicale zu Bologna, hat sich mit seinem umfangreichen Werke „Das verlorene Paradies“ höchste Achtung erworben; die Uraufführung fand unter Wilh. Weber am 6. Dezember 1903 in Augsburg statt. Bossi nennt seine Komposition, nach Miltons Epos von Luigi Alberto Villanis, übersetzt von J. Bernhoff und W. Weber, „Sinfonische Dichtung“ für Soli, Chor und Orchester, was sich jedoch nur auf die Abweichung von der Konzertkantate und dem weltlichen Oratorium beziehen dürfte. Die Vertonung des vielfach behandelten Stoffes (J. Chr. Smith, London 1758, Lodge Ellerton ca. 1850, Peter Ritter ca. 1820, Fr. Schneider 1825 und Anton Rubinstein 1876) ist die Arbeit eines temperamentvollen, in der modernen Tonkunst unserer Zeit erfahrenen Eklektikers. Wie bei allen neuesten Tondichtungen wird auch hier der volle Apparat des Orchesters kolorierend für die Schilderung der Stimmungsbilder neben den Singstimmen verwandt. Der stark an die Reflexion appellierende musikalische Gedanke mit seinen Hinweisen auf Berlioz, Wagner, Strauss usw. offenbart eine Reichhaltigkeit, die den Verfolg der sehr ausgedehnten Komposition stellenweise erschwert. Bossi hat die zu grosse Ausdehnung seines Werkes selbst erkannt und demzufolge verschiedene Streichungen als notwendig erachtet. Ein Hauptmoment bildet der „Prolog“ als das vielleicht Gelungenste. Die eigenartige Berücksichtigung der verschiedenen Stilarten, die mehrstimmige in leeren Quinten gehaltene „Stimme des Herrn“ wie die Verwendung eines Themas von Benedetto Marcello für die Chorfuge „Wachet auf alle Welten“ sind markant und interessant. Neben den vom Orchester gegebenen Schilderungen, die auf die obigen Vorbilder hinweisen, bietet Bossis „Verlorenes Paradies“ manches von zauberischem Wohllaut. So atmet z. B. die Szene zwischen Adam und Eva Wagnersche Poesie. Die „Glühwurm-Episode“ im Paradiese erscheint als eine besondere Eigenart der Komposition. Nicht minder interessant, wenn auch weniger bedeutend ist Bossis „Canticum canticorum“. Es besteht aus drei Teilen, in denen der Grundgedanke sich auf zwei selbständig einander gegenüberstehende Motive, das hebräische und das christliche, konzentriert. Sie haben ihren Ursprung in der christlich orthodoxen, allegorischen Auslegung des „Hoheliedes Salomonis“ und bezeichnen die Entwicklung des christlichen Gedankens aus der Welt des alten Testaments. Beide Motive, das christliche ist der Choral „Ecce panis angelo-

rum“, erscheinen in reicher Umbildung und Verkettung, wie es bei der Bedeutung Bossis als vornehmen, in der Kunst des Kontrapunkts erfahrenen Komponisten nicht anders sein konnte. Sie treffen in einem Orchester-Intermezzo zusammen. In dem an dessen Schluss stehenden achtstimmigen „Halleluja“ der Auferstehung, feiert das christliche Motiv seinen Sieg in einem prachtvollen Hymnus. Das hebräische Motiv wurde schon von Benedetto Marcello in der Komposition des 15. Psalms benutzt, nur mit dem Unterschiede, dass Marcello statt der übermässigen Sekunde die grosse Sekunde setzt, während Bossi durch Anwendung der übermässigen Sekunde dem orientalischen Charakter entspricht. Der Schwerpunkt fällt auf den Schluss des zweiten Teils, der jedoch nicht anders als rein äusserlich wirkt. Da das moderne Empfinden vorherrscht und abseits von ernster Auffassung des Textes steht, schwindet das religiöse Moment fast gänzlich. Wie in der modernen Oper vernimmt man die Liebesseufzer und das Sehnen weltlicher Liebe. Homophone und polyphone Chorsätze wechseln miteinander ab, unterstützt von einer blendenden, den Gesang erdrückenden Orchestration.

E. Wolf-Ferrari hat mit seiner „Vita nuova“ nach Worten von Dante Allighieri, für Bariton und Sopransolo, Chor, Knabenchor, Orchester, Klavier und Orgel auch in Deutschland grossen Erfolg gehabt. Der Komponist verfasste den Text der Dichtung nach Dantes „Vita nuova“, in der dieser (1292) mit glühenden Worten die Geschichte seiner Jugendliebe schildert. Das aus zwei Teilen bestehende Werk, eingeleitet durch einen Prolog, stellt die Kunst der Komposition eines Tondichters, dem das leidenschaftlich italienische Empfinden, verbunden mit deutschem Ernst, eigen ist, in das günstigste Licht. Auf die Gestalt des Dichters musste begreiflicherweise ein Schwerpunkt fallen, wogegen die der Beatrice knapper gefasst wurde. Interessant in der Behandlung der Faktoren ist die Hinzuziehung des Klaviers, da es sowohl selbständig wie auch als Orchesterinstrument verwandt wird. Ausserordentlich schön ist namentlich der E dur-Prolog mit seinem durchgeführten, weihevoll klingenden Thema. Die Musik atmet innere Frömmigkeit und auch Naivität, sie ist von katholischem Weihrauchsduft durchzogen, der in eine eigenartig melancholische Stimmung führt. Bemerkenswert und von grosser Wirkung (wie auch die Einführung des Klaviers) erscheint die in geeigneten Momenten auftretende Mitbetätigung der Knabenstimmen. Ein inneres Geistesleben spricht für die Vertiefung in den Stoff und kennzeichnet die überall gehaltvolle Ausdrucksweise. Trotz der farbenreichen, den Anschauungen der Jetztzeit entsprechenden Instrumentation und trotz der modernen Harmonik und Melodiebildung erkennt man doch einen gewissen Hinweis auf die hohe Kunst älterer Meister. Weiter hervorzuheben sind ausser dem „Prolog“ der „Engelreigen“, das „Präludium“, das „Intermezzo“, besonders „Beatrices Tod“ und der erhebende Schluss. Der unter den neueren Italienern vielleicht gelehrteste Kontrapunktiker P. Platania hat sich in seinem Vaterlande durch verschiedene Werke ausgezeichnet. Es sind religiöse Kompositionen grösseren und kleineren Umfangs, für Chor, zwei Chöre mit Orgel, auch mit Orchester, die ernster Berücksichtigung wert sind. Das umfangreichste, Psalm 67, für nicht weniger als 6 Chöre mit Orchester (entstanden 1880), zeigt eine reich entwickelte Kunst. Der Psalm ist grandios aufgebaut und von eindringlicher Wirkung. Aus der früheren Zeit sind anzuführen „Credo“, „Pater noster“, „Antiphonia“, „Sanctus et Benedictus“ und eine 1883 geschriebene „Missa solemnis“. Bedeutender als die zuletzt genannte für zwei Chöre und zwei Orgeln geschriebene Messe ist der 67. Psalm, jedoch bieten die kürzeren Kompositionen vieles von mehr als vorübergehender Bedeutung. Zeigt auch Platanias Stil eine Vereinigung von italienischer und deutscher Schule modernen Datums, so ist derselbe doch nicht so gemischt, dass er künstlerische Einheit vermissen lässt. Die selten erkennbaren äusseren Effekte sprechen hier für eine dem Edlen zugewandte Individualität.

In Italien hat die moderne Kirchenmusik noch manche andere Vertreter aufzuweisen. Zunächst sei der s. Zt. von der italienischen Reklame hochgehobene L. Perosi genannt, dessen oratorische Werke als das Höchste hingestellt wurden, was die Kirchenmusik nach Palestrina und Bach bis heute gebracht. Seinen Oratorien waren Messen, Hymnen, Motetten, Litaneien, Psalmen usw. vorausgegangen. Durch die italienische Kritik gelangte Perosi im Vaterlande zu hohem kompositorischen Ansehen, der deutsche Musiker lässt sich jedoch nicht durch überschwengliche Äusserungen irreleiten, er prüft selbst, um sich massgebend aussprechen zu können. Perosis Tonsprache bietet nichts neues, sie huldigt dem Hergebrachten und steht unter einer Kontrapunktik, in der nicht alles einwandsfrei erscheint. Sein reich vertretenes melodisches Prinzip hat oft sentimentalen Charakter.

Eine bemerkenswerte Erscheinung ist der Pater Hartmann (Paul von an der Lan-Hochbrunn, seit 1894 Organist im Kloster Aracoeli zu Rom), wegen seiner durchaus religiös gehaltenen, ebenso Schlichtheit wie Erhabenheit zeigenden Oratorien „Petrus“ (1900), „Franziskus“ (1902), „Das letzte Abendmahl“ (1904), „Der Tod des Herrn“ (1905), „Die sieben Worte am Kreuze“ (1908), denen Messen und Orgelstücke zur Seite stehen. Glaubensfeste Überzeugung und hervorragende Begabung sid die charakteristischen Merkmale dieser Werke, die verdiente Wertschätzung gefunden. Eins der jüngsten unter ihnen „Die sieben Worte“, dessen Uraufführung am 11. Oktober 1908 in Bamberg stattfand, bezeichnet den früheren Werken gegenüber noch einen Fortschritt. Hartmanns Musik hat Stimmung und diese vertieft sich in den Ernst der Situation. Verbleibt auch dem Chor, der fast durchgängig homophon gehalten ist, wie auch den Soli das erste Wort, so gibt doch die mit grosser Kunst ausgearbeitete Instrumentation das Wesentliche der Schilderung. Die einzelnen Teile stehen im richtigen Gegensatze, doch vermisst man, besonders bei einem religiösen Werke, eine sich auf den Kontrapunkt stützende Ausarbeitung. Hartmann ist eben vorwiegend Kolorist. Seine Modulation ist oft recht gewagt. Dazwischen kommen aber Sätze von grosser Einfachheit und auch leider, wie z. B. in No. 6, Sätze vor, die weniger vornehm gehalten, sich noch dabei zur dramatisch rein äusserlichen Musik neigen. Von ergreifender Wirkung ist das breit angelegte „Stabat mater“, bei dem man jedoch mehr wirkliche Durcharbeitung des Hauptthemas erwartet; es tritt aber an dessen Stelle nur stete Wiederholung mit kleinen Veränderungen. Im letzten Chorsatz „Amen“ macht Hartmann den Versuch zur kontrapunktischen Führung; der Ansatz eines Fugato, bei dem es aber nur beim Ansatz bleibt. Infolge der dankbaren und ansprechenden Melodik und des durch das reiche Kolorit der Instrumentation hervorgerufenen Farbenschmucks wird das Werk beim grossen Publikum nachhaltigen Erfolg haben. Die weitere Umschau auf neuzeitlichem Gebiete der in Italien gepflegten religiösen Vokalmusik ergibt ein künstlerisch weniger ergiebiges Resultat. Begonnen mit dem fruchtbaren Opernkomponisten C. Coccia, von dem mir ein Ave Maria mit Orgel bekannt ist, gebe

ich im Nachstehenden nur ein kurzes Verzeichnis von Komponisten, die in Deutschland zum grossen Teil nicht bekannt sind mit Anführung einiger ihrer Werke: Marco Nevastro, Missa pro Vitae Longevitate Leonis XIII.; Carlo Marsili, Messa a tre Voci; A. Catelani, Messa a due Tenori e Basso con Orchestra; C. B. Grifoni, Messa da Requiem; Giovanni Biadi, Messa a quattro Voci; G. Pozzety, Rosa Mistica, Oratorio Terzo; P. L. Caratelli, Messa da Requiem und Missa Vergine Immacolata; wie ferner kürzere Kompositionen von Carlo Fumagalli, O. Ravanello, D. Pietro Magri, Ferruccio Busoni und Davide da Bergamo.

Rundschau.

Oper.

Bremen.

Am 28. Februar gelangte im Stadttheater Rich. Strauss' „Rosenkavalier" zur Erstaufführung. Diejenigen, welche gekommen waren, gingen befriedigt nach Hause, aber nicht so sehr von dem Werke selbst, als von der Vorführung. Denn Strauss' neueste Oper ist bei allen Schönheiten der Musik an zahlreichen Stellen der ganzen Anlage und Durchführung nach doch weit davon entfernt, als der Beginn einer neuen Ära der deutschen Oper gelten zu können. Ich brauche hierauf nicht näher einherzugehen, da schon an anderer Stelle dieses Blattes die Schwächen des Werkes hervorgehoben wurden. Unter der umsichtigen Leitung von Kornelius Kun brachte das Orchester die ganze bestrickende Klangschönheit der Straussschen Musik glanzvoll und feurig, in den ruhigeren Stellen innig und beseelt heraus. Die stilvollen, streng nach den Rollerschen Entwürfen im Atelier des Stadttheaters hergestellten Dekorationen und die mit feinstem künstlerischen Geschmack angefertigten Kostüme wirkten prächtig zusammen und lieferten farbenfrohe Bilder. Am meisten aber verdient die Rollenbesetzung Anerkennung, und die ausgezeichnete Regie von Karl Kettner. Die schwierigste von den Hauptrollen, die des Baron Ochs von Lerchenau, fand in Karl Mang einen ganz hervorragenden Vertreter. Den Rosenkavalier gab Fr. Burchard-Hubenia nicht nur musikalisch vollkommen einwandfrei, sondern auch darstellerisch so vortrefflich, dass sie uns das Heikle mancher Szenen ganz vergessen liess. Fr. Maryla von Falken gab dem liebenden, wie dem verzichtenden Weibe in Stimme und Gebärden gleich vollendeten Ausdruck, und Erna Hallensleben brachte die Mischung von mädchenhafter Schüchternheit und zarter Schalkhaftigkeit ebenso gut heraus, wie sie gesanglich durchaus auf der Höhe stand.

Dr. R. Loose.

Stuttgart.

Mozarts „Gärtnerin" kam als Festoper zur Aufführung. Was den Namen „Mozart" trägt, sei uns lieb und heilig. Auch wo das Genie noch nicht ungebunden dasteht, zeigt es eben doch, dass es seine besondere Sprache redet. Die Feinheiten, um nicht zu sagen die Pikanterie der jungen Mozartschen Kunst, das Gemütvolle, die Reichhaltigkeit an Erfindungen, alles dies erkennt man schon an dieser Oper aus dem Jahre 1775. Aber alles noch in geringerem Masse, als an den kommenden Werken. Es leuchtet nicht in hellsten Farben, es duftet nicht bestrickend, wie sonst im Zaubergarten Mozartscher Kunst. Man kann für die „Gärtnerin" (d. h. für die Musik, denn der Text selbst ist wahrhaft abgeschmackt) nicht glühen, wie für einen „Figaro", oder wie für „Cosi fan tutte", aber man kann dem artigen Stückchen auch heute noch Geschmack abgewinnen, namentlich wenn in solch liebevoller Weise für seine Darstellung, Inszenierung und musikalische Ausarbeitung gesorgt wird, wie dies an der hiesigen Oper der Fall war. Die Direktion hatte Schillings, Spielleiter war Gerhaeuser. Die Neueinstudierung der „Bohème" unter Hofkapellm. Band darf man gleichfalls zum Besten rechnen, was uns diese Saison gebracht hat. Zur Karnevalszeit bekam man den „Orpheus in der Unterwelt" (Hofkapellm. Drach). Es war eine flotte Aufführung. Ganz auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit zeigte sich die Stuttgarter Oper in der „Götterdämmerung" unter Schillings. Gastspiele sind mehrere zu vermerken, mit Übergehung der weniger wichtigen sei das dreimalige Auftreten von Alois Pennarini-Hamburg und von Martin Volcker-Danzig erwähnt. d'Andrade liess sich als Don Juan hören und feiern. Was dieser Künstler war, merkt man heute noch, wo er den Zenith seines Ruhmes schon überschritten hat.

Alexander Eisenmann.

Wien.

Als für Wien neu brachte die „Volksoper" am 2. März sehr beifällig das so recht ihrem künstlerischen Rahmen entsprechende, geistvoll-liebenswürdige Kompagniewerk Dr. R. Batkas und Leo Blechs „Alpenkönig und Menschenfeind" (nach Ferd. Raimund). Da das anheimelnde Werk bald nach seiner Dresdner Uraufführung (1. Oktober 1903) auch in Leipzig und anderen Städten gegeben wurde und die betreffenden Berichte gewiss noch in Erinnerung sind, erscheint eine neuerliche Besprechung an dieser Stelle wohl überflüssig. Es sei nur bemerkt, dass sich unter der vortrefflichen Leitung des neuen Kapellmeisters Dr. Jockl alle Mitwirkenden um die auch sehr hübsch ausgestattete Novität wahrhaft verdient machten und nach dem 2. und 3. Akt L. Blech wiederholt lebhaft gerufen wurde.

Prof. Dr. Th. Helm.

Konzerte.

Baden-Baden.

Die vergangene Wintersaison hat in musikalischer Hinsicht einige recht bedeutsame Höhepunkte gebracht. Kapellmeister Paul Hein hatte in den Abonnementskonzerten des städtischen Orchesters in gerechter Verteilung klassische wie moderne Musik gepflegt; unter den Klassikern hat er immer wieder auf Bach, Beethoven und Brahms hingewiesen, ohne Händel, Haydn und Mozart zu vernachlässigen. Die Kammermusikvereinigung des städtischen Orchesters ergänzte die Programme der grossen Konzerte durch ihre intim musikalischen Abende in schönster Weise; insbesondere interessierten hier neben einem gediegen gearbeiteten Quartett von Luise Adolpha Le Beau und dem Sextett von Thuille die Kammermusiklieder von August Richard („Liebe", Stimmungsbilder nach Gedichten von Wilh. Lennemann für eine Singstimme, Streichquartett, Horn und Klavier). Richard steht in diesen Liedern auf eigenem Boden, er weiss sehr feinwertige Farben aufzutragen, hat grosse melodische Linien mit viel Chromatik und gewählter Harmonik; in Alfred Naef (München) hatte der Komponist einen warmfühligen stimmbegabten Interpreten gefunden. Unter den Abonnementskonzerten, in denen u. a. Pablo Casals, Marteau, Kreisler, Friedberg, Lafitte, George A. Walter, Schröder, Geis, die Damen Preuse-Matzenauer, Emma Bellwidt mitwirkten, verdient ein Novitätenabend besondere Beachtung; er brachte die Gwendoline-Ouvertüre von Chabrier, ein in füllige Polyphonie getauchtes in seiner koloristischen Behandlung an Rich. Strauss gemahnendes Werk, ferner die mystisch schattenhaften „Nuages" aus den „Nocturnes" von Debussy, ein traumverlorenes Spielen mit seltsamen Harmoniefolgen — jedenfalls ein überaus stimmungsvolles Gebilde des französischen Impressionismus. Eine Ablehnung — mit Recht — bezw. einen Heiterkeitserfolg erzielte Njadors Volksmärchen „Kikimore" — ein musikalisches Verstimmungsbild bizarrster Art; da es kurz vor Fastnacht uns vermittelt wurde, sahen wir es notgedrungen als einen schlechten Orchesterwitz an. Überaus wohltuend berührte nach dieser Dissonanzenorgie die jugendfrische, eine gesunde reflexionslose Naturträumerei aushauchende Tondichtung „Frühling" von Dr. Vinzenz Reifner; der junge hochtalentierte Deutsch-Böhme lebt in einer gesunden musikalischen Luft; er gibt uns keine Rätsel auf, er packt unmittelbar an und redet zu uns vom Frühling in einer so klaren, lebendigen, der Natur abgelauschten Sprache, dass wir zu seiner Musik keines Kommentars bedürfen. Ein junges Leben, das den Frühling draussen und in sich empfunden, offenbart uns hier in Tönen den geheimnisvollen Zauber des Werdens. Reifner weiss Farben zu mischen und zu verteilen, er ist ein glänzender Techniker, aber auch ein echter Dichter und deshalb bleibt er immer in den Grenzen des absoluten

Schönheitsbereichs. Der „Frühling“ hatte hier einen vollen Erfolg zu verzeichnen, trotzdem das Publikum an diesem Abend äusserst kritisch veranlagt war. In W. v. Baussnerns Champagner-Ouvertüre lernten wir ein flüssig geschriebenes Werk kennen, in dem es schäumt und sprudelt, knallt und jauchzt, — ein Ausfluss feuriger Frohlaune. Der Brüsseler Tenor L. Lafitte hatte an dem Novitätenabend mit italienischen Arien sensationellen Erfolg; seine Stimme ist grösser wie diejenige Carusos, aber es fehlt ihm an weichem Schmelz. Auch Fritz Kreislers Auftreten wurde zum Ereignis; er spielte das Beethovenkonzert und klassische selbst bearbeitete Stücke für Violine; sowie ein Präludium von Bach; Marteau hatte das Brahmskonzert und die Chaconne von Bach auf dem Programm. Ein Vergleich zwischen Marteau und Kreisler fällt entschieden zu gunsten von letzterem aus, er ist sicher unser bedeutendster Geiger.

Dr. Hans Münch.

Berlin.

Im Beethovensaal gab am 4. März der französische Pianist Alfred Cortot ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester. Auf seinem Programm standen die Klavierkonzerte in Cdur von Beethoven und cmoll von Saint-Saëns, das Andante (Gdur) und Polonaise Esdur op. 22 von Chopin und die Sinfonischen Variationen von César Franck. Herr Cortot ist ein ausgezeichneter Klavierkünstler. Mit einer feingebildeten, den virtuosesten Anforderungen gewachsenen Technik verbindet er elastischen, mannigfacher Nüancierung fähigen Anschlag, stark ausgeprägtes rhythmisches Gefühl und gute geistige Beherrschung des Stoffes. Eine imponierende Leistung bot der Künstler namentlich mit der Wiedergabe des C. Franckschen Variationenwerkes, die in ihrer vornehm künstlerischen Auffassung eine im besten Sinne des Wortes virtuose zu nennen war; ein grosser Zug ging durch die Interpretation.

Im gleichen Saale fand tags zuvor der erste der drei von Amy Hare unter Mitwirkung von Frau Norman-Neruda und der Herren Prof. Hugo Becker und Oskar Nedbal veranstalteten Kammermusikabende statt. Er brachte Ant. Dvořáks Ddur-Klavierquartett, Beethovens Streichtrio op. 8 und Brahms' Adur-Klavierquartett op. 26. Das Brahmssche Werk hörte ich mit grossem Genuss. Klangschönheit, Sauberkeit der Ausführung und echte Leidenschaft zeichneten den Vortrag aus. Das wundervolle Adagio namentlich wurde sehr feinfühlig und stimmungsvoll gegeben.

Der Philharmonische Chor gab am 6. März in der Philharmonie sein viertes (letztes) dieswinterliches Konzert. Alter Gepflogenheit gemäss brachte Herr Prof. Siegfried Ochs in diesem Schlusskonzert nur Bachsche Werke zu Gehör, und zwar die Kantaten: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, „O Ewigkeit, du Donnerwort“, „Du Hirte Israels“ und „Es erhub sich ein Streit“ und die beiden geistlichen Lieder „Komm' süsser Tod“ und „Bist du bei mir“ (aus dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach). Die Ausführung, die der in solchen Aufgaben gross gewordene Chor unter der zielbewussten, sieghaften Führung seines Dirigenten den Werken zuteil werden liess, spiegelte die ganze Kraft und Grösse dieser Musik in überzeugender Klarheit wieder. Er sang mit gewohnter Sicherheit und Klangschönheit und mit feinem künstlerischen Verständnis. Nicht minder tüchtig bewährte sich das Philharmonische Orchester und dessen Solisten, die Herren H. Hanisch, A. Vonderbank (Oboi d'amore), O. Feist (Trompete) und P. Bache (Violoncello piccolo). Die Vokalsoli vertraten Frl. Maria Philippi, die namentlich die geistlichen Lieder sehr schön sang, und die Herren George A. Walter und Prof. Joh. Messchaert. Die Orgelpartie hatte Herr Musikdirektor B. Irrgang, die Begleitung am Cembalo Herr Prof. Dr. Max Seiffert übernommen.

Hohen künstlerischen Genuss gewährte der erste Sonaten-Abend der Herren Alfred Cortot und Jacques Thibaud (Beethovensaal — 7. März), der das liebliche Adur-Duo op. 162 von Schubert, Rob. Schumanns amoll-Sonate op. 105 und die cmoll-Sonate op. 30 No. 2 von Beethoven brachte. Die bis ins kleinste wohldurchdachte und belebte, tonschöne Ausführung dieser drei Werke riss die zahlreiche Hörerschaft wiederholt zu stürmischen Beifallsbeweisen hin.

Die junge Pianistin Magdalena Taube, die im Klindworth-Scharwenkasaal die dmoll-Toccata und Fuge von Bach-Tausig, die Cdur-Sonate von Brahms, Lizts 12. Rhapsodie und kleinere Stücke von J. L. Krebs, Chopin, Ansorge und Diesterweg spielte, wagte etwas zu früh den Schritt an die anspruchsvolle Öffentlichkeit. Zu früh, weil die junge Konzertgeberin sich nicht nur in rhythmischen Extremen und Bizarrerien des Vortrags gefällt, sondern sich neben einer viel zuverlässigeren, geschmeidigeren Technik auch eine sichere Behandlung der verschiedenen Stilarten zu eigen machen sollte.

Herr Kammersänger Franz Steiner gab am 8. März im vollbesetzten Beethovensaal einen Liederabend, dessen Programm ausschliesslich Richard Straußsche Lieder und Gesänge aufwies. Der Sänger entledigte sich der schwierigen Aufgabe mit grosser Hingabe und mit Geschick. In „Der Arbeitsmann“ und „Lied an meinen Sohn“ trat der dramatisch belebte Ausdruck, in den lyrischen Gesängen — „Leises Lied“, „Wiegenlied“ (Rich. Dehmel), „Traum durch die Dämmerung“ u. a. — die weiche, natürliche und ruhige Gesangsart, sowie ein sehr warm empfundener Vortrag hervor. Dem Sänger wie dem am Flügel selber begleitenden Komponisten war ein schöner Erfolg beschieden.

Im neunten der von Herrn Josef Stransky geleiteten Sinfonischen Musikabende des Berliner Konzertvereins (Blüthnersaal — 9. März) bildeten Fr. Liszts „Dante-Sinfonie“ und Richard Wagners „Tannhäuser“-Ouvertüre die orchestralen Darbietungen des Abends. Besonders Liszts eigenartige Tonschöpfung erfuhr eine in bezug auf Klangschönheit, geistvolle, warm und natürlich empfundene Auffassung, ausgezeichnete Ausführung. Als Solist des Abends war Herr Joska Szigeti mit dem Vortrag des Mendelssohnschen Violinkonzertes beteiligt, welche Aufgabe der junge Geigenkünstler in bester Weise löste.

Adolf Schultze.

Freundliche Eindrücke brachte man von dem Konzert der Altistin Emmy Reiners und des Cellisten Eugen Malmgren (Blüthnersaal — 3. März) nach Hause. Namentlich der Cellist ist ein ausgezeichneter Künstler, der die „Variationen über ein Rokoko-Thema“ von Tschaikowsky musikalisch und technisch vollendet spielte. Schade, dass sein Instrument keinen besseren Ton hergibt. Die Sängerin hat eine grosse Stimme, der aber noch viel Kultur fehlt. Namentlich die Behandlung der Tiefe lässt zu wünschen übrig; da ist die Tongebung zu derb. Sie sang u. a. Manuskriptlieder von Ernst Catenhusen, anspruchslose, volkstümliche Gesänge, die aber gerade wegen ihrer Einfachheit einen sympathischen Eindruck machten. Am Klavier fungierte Bernard Tabbernal mit Geschick.

Den guten Kammermusik-Ensembles muss man künftighin auch das Ungarische Streichquartett, das am folgenden Abend im Klindworth-Scharwenkasaal sein erstes Konzert gab, zuzählen. Die vier jungen Künstler, Emerich von Waldbauer, Anton Molnar, Janos von Temesvary und Eugen von Kerpely haben sich vorzüglich miteinander eingespielt. Rhythmischer Schwung und feuriges Temperament beseelte das einzigartige Streichquartett von Debussy, das zu klangschöner Wiedergabe gelangte. Aber auch Mozart und Beethoven wurden die Künstler vollkommen gerecht.

Professor Josef Frischen dirigierte ein Konzert mit dem Blüthner-Orchester (Blüthnersaal — 6. März). Er zeigte sich seinen Aufgaben, „Meistersinger-Vorspiel“ von Wagner, „Les Préludes“ von Liszt und V. Sinfonie von Beethoven gewachsen. Nur hätte man dem Blech mehr als einmal einen Dämpfer gewünscht. Auch der mitwirkende Bariton Edmond Servator unternahm ein Attentat auf unser Trommelfell. Sein Vortrag der Arie des Lysiart aus Webers „Euryanthe“ konnte niemandem Freude machen.

Das Waldemar Meyer-Quartett brachte an seinem letzten Kammermusik-Abend das Klavierquartett Esdur op. 38 von E. E. Taubert in wohlverdiente Erinnerung. An dieser Musik kann man sich erholen. Ungezwungen fliesst der Quell der Melodie, von der Hand des Meisters in die rechte Bahn gelenkt. Mit der Aufführung seines Werkes — den Klavierpart spielte Dr. Mark Günzburg — konnte der Komponist zufrieden sein. Das Programm verzeichnete ausserdem noch die Adur-Violinsonate von César Franck und das Streichquintett op. 163 Cdur von Schubert; in diesem spielte Julius Sandow das zweite Cello.

Gegen das Ende der Saison hat nun auch das Berliner Konzertpublikum sein Sensatiönchen erlebt. Erich Wolfgang Korngold aus Wien ist mit seinen Kompositionen erschienen und hat alle Welt in Staunen und Bewunderung versetzt. In der Tat ist die geradezu dämonische Begabung dieses Künstlers beispiellos. Er bewegt sich im allermodernsten Klangmilieu der Wiener Moderne. Schönberg, Schrecker und wie sie sonst heissen, haben an Dissonanzenreichtum, an verblüffenden Gewaltstreichen harmonischer, rhythmischer und melodischer Art durchaus nichts vor ihm voraus. Damit soll nicht etwa gesagt werden, dass Korngold schon über grosse Originalität verfügt. Die hört da auf, wo auch die Tonalität aufhört oder anders gesagt,

wo die Chromatik anfängt. Wir wünschen ihm bei seiner einzigartigen Begabung, die nicht wegzuleugnen ist, dass er von einsichtsvollen Beratern und Lehrern von dem Irrwege, auf dem er sich jetzt befindet, und der bei konsequentem Verfolgen zur völligen Auflösung dessen, was wir Musik nennen, führen muss, auf die richtige Bahn zur Einfachheit und Konzentrierung geleitet werden möge. Dann können wir von ihm Geniales erhoffen. In einer Matinee am 8. März im Bechsteinsaal, die vor geladenem Publikum stattfand, spielte er selbst eigene Kompositionen vor. So die Partitur des als op. 1 etwas voreilig veröffentlichten Klaviertrios D dur und Kompositionen für Klavier. Diese machten, obgleich auch in ihnen die Originalitätssucht oft bedrohliche Dimensionen annahm, einen weit besseren Eindruck, als das stark aphoristische Trio.

Der III. Kammermusik-Abend des Rosé-Quartetts (9. März) brachte dann die Erstaufführung des Klaviertrios mit dem kleinen Komponisten am Klavier. Bewunderung verdient allein schon die Sicherheit und Nonchalance, mit der der Knabe den schweren Klavierpart bewältigte. Das Trio ist formell unklar und enthält so viel Gesuchtes, dass man sich am Schlusse eines unerfreulich verworrenen Gefühls nicht erwehren kann. Man sollte dem Kinde nicht den Kopf verdrehen, sondern seinen Sinn auf das Gesunde und Natürliche lenken, dann ist der Knabe von heute der „kommende Mann“. Das Rosé-Quartett vollbrachte im weiteren Verlauf des Abends Meistertaten mit der Wiedergabe des Streichquartetts Es dur op. 127 von Beethoven und Mozarts A dur-Quartett (K. 464). Ihr Spiel hat einen Gipfel erreicht, der nicht mehr zu überbieten sein dürfte.

Walter Dahms.

Klavier-Abend von Harriet von Müthel, 8. März, Bechsteinsaal. Dass die künstlerischen Qualitäten, welche die Pianistin Harriet von Müthel einzusetzen hat, an die Aufgaben, die sie sich in einem anspruchsvollen Programm gestellt hatte, nicht im entferntesten heranreichen, bewies sie sogleich in der chromatischen Fantasie und Fuge von Bach, deren grandiosen architektonischen Bau sie erbarmungslos zertrümmerte. Nicht besser erging es der Appassionata von Beethoven, auch hier störte neben musikalischem und rhythmischem Drängeln ein forciertes Forte und ein übermässiger Pedalgebrauch. Näher lagen der Konzertierenden die sinfonischen Etüden von Schumann, während in der Wiedergabe von Chopin Poesie der Auffassung und feinere Nuancierung zu wünschen übrig blieb. Das zweite der pianistisch sehr dankbaren E. E. Taubertschen Stücke erlitt infolge einiger Gedächtnisfehler einen etwas gewaltsamen Abschluss, unter dem Eindruck dieses Missgeschicks wurde die Konzertgeberin zusehends befangen, so dass von der kritischen Besprechung der letzten Nummern abgesehen werden muss.

Im Klindworth-Scharwenkasaal stellte sich am folgenden Abend eine junge Belgierin Valérie Reuson dem Berliner Publikum vor. Die kaum 17jährige Cellistin, Schülerin von Popper, die das Brüsseler Konservatorium durch den Grand Prix auszeichnete, verfügt über einen warmen, vollen Ton, schöne Kantilene und eine sehr bemerkenswerte Technik. Mit sicherem Stilgefühl brachte sie das D dur-Konzert von Haydn zu Gehör, am Klavier von Alexander Neumann angemessen begleitet und erfreute durch den echt musikalischen Vortrag eines Purcell, Giordani u. a. Der letzte Teil des Programms zeigte die jugendliche Künstlerin von der virtuosen Seite, die temperamentvolle Wiedergabe von Philipp Scharwenkas „Caprice Slave“ und die brillante Rhapsodie Hongroise von Popper, sowie dessen Spinnerlied lösten bei der Zuhörerschaft wohlverdienten Beifall aus.

K. Schurzmann.

Bremen.

Die ersten acht Philharmonischen Konzerte dieses Winters liessen deutlich das Bestreben erkennen, für jedes einzelne ein stileinheitliches Programm aufzustellen. Galt das erste den Klassikern Haydn (2. Sinfonie), Mozart (G dur-Konzert) und Beethoven (7. Sinfonie), so das zweite den Romantikern Schubert (7. Sinfonie), Mendelssohn (Notturno und Scherzo aus der Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum) und R. Schumann (Ouvertüre zu „Genoveva“). Das dritte gestaltete sich durch die erstmalige Aufführung des Magnificat und die Wiederholung der beiden ersten Kantaten des vor einem Jahre hier zum ersten Male aufgeführten Weihnachtsoratoriums zu einem Bach-Feste. Das vierte war der Kunstmusik der Russen gewidmet: an Orchesterwerken Borodins 2. Sinfonie h moll und Tschaikowskys sinfonische Dichtung „Francesca da Rimini“. Das fünfte und sechste Konzert zeigten nicht eine solche Einheitlichkeit des Programms, brachten aber neben einem bereits früher gespielten Orchesterwerk je eine Erstaufführung, das fünfte neben der Jupiter-Sinfonie von Mozart, das Concerto grosso F dur von Händel in der Bearbeitung von Max Seiffert, das sechste neben der 2. Sinfonie von Brahms, Max Regers zweites Orchesterwerk: Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. A. Hiller. Das den Neueren gewidmete siebente Konzert brachte von Wagner im Eingange die Faust-Ouvertüre für grosses Orchester, am Schluss Vorspiel und Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde“, dazwischen Rich. Strauss' „Don Quixote“. Das achte Konzert stellte durch die Aufführung des „Nachtliedes“ und von „Paradies und Peri“ eine allerdings etwas verspätete Feier von Rob. Schumanns 100. Geburtstag dar. Mit Ausnahme des fünften, in welchem für den erkrankten Dirigenten in letzter Stunde Konzertmeister Hans Kolkmeyer eintreten musste, standen sämtliche Konzerte unter Leitung von Ernst Wendel. Er verstand es, in jeder Hinsicht die hohe Meinung, die wir uns bereits im vorigen Jahre von seinem Können und seiner künstlerischen Persönlichkeit gebildet haben, zu befestigen. Es gelang ihm, selbst Werken, denen man nicht unbedingt zustimmen kann, wie der Sinfonie von Borodin, durch die glänzende Wiedergabe einen Erfolg zu erringen. Auch der Philharmonische Chor hat unter ihm entschiedene Fortschritte gemacht, wenngleich eine gewisse Unsicherheit in dem Bachschen Magnificat und Schumanns „Nachtlied“ zu bemerken war. Als Solisten wirkten in dem Bach-Konzerte Clara Senius-Erler (Sopran), Marie Luise Nössler-Betke (Mezzosopran), Maria Philippi (Alt), Richard Fischer (Tenor) und Thomas Denys (Bass) mit bestem Gelingen mit, Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin) und Gustav Knak (Hamburg) bewältigten mit Meisterschaft ihre Aufgaben am Cembalo (Flügel) und an der Orgel. Bei der Schumann-Aufführung war Fr. Therese Müller-Reichel (2. Sopran) am glücklichsten, Anton Kohmann sang die Tenorpartien mit gutem Gelingen, ohne doch tiefer zu interessieren, für die Rolle der Peri aber reichte die Stimme von Fr. Cahnbley-Hinken, der eine vortreffliche Schulung und warm empfundener Vortrag nachzurühmen sind, ebenso wenig aus wie die von Fr. Fischer-Maretzki für die Altpartien. Herr Dr. Herm. Hintz (Bass) befriedigte in keiner Weise.

Ganz besonderes Glück hatte die Philharmonische Gesellschaft in diesem Winter mit den selbständig auftretenden Solisten. Prof. Ernst von Dohnányi spielte im ersten Konzert das G dur-Konzert von Mozart mit unvergleichlicher Grazie und vollendeter Schönheit.

Die jugendliche Pianistin Elisabeth Bokemeyer, die sich hier vor einigen Jahren vorteilhaft eingeführt hat, zeigte durch den fesselnden Vortrag des a moll-Konzertes von Grieg und die reizvolle Wiedergabe einiger kleinerer Phantasiestücke von Robert Schumann, dass sie inzwischen hinsichtlich des feinabgestimmten elastischen Anschlages, grosszügiger Auffassung, Schärfe des Rhythmus und Plastizität des Ausdruckes noch bedeutende Fortschritte gemacht hat.

Als Violinist stellte sich in dem „Russen“-Konzert erstmalig ein erst 21 Jahre alter Russe, Efrem Zimbalist, vor. Er spielte das a moll-Konzert von Glazounow, die Sérénade mélancolique und ein recht schwieriges Scherzo von Tschaikowsky mit einer solchen Beherrschung der Technik, so edler, warmer Tongebung und solcher Beseeltheit des Vortrages, dass er Beifallsstürme entfesselte. Er dürfte schon jetzt den ersten der lebenden Violinvirtuosen zuzurechnen sein.

Der hervorragende Cellist Pablo Casals war hier schon vom vorigen Jahre her bekannt. Er spielte mit vollendeter Meisterschaft das etwas süssliche C dur-Konzert von d'Albert und ausserdem im „Don Quixote“ die Solovioloncell-Partie, während Hr. W. D. van der Bruyer in der Solobratschen-Partie es ihm gleichzutun suchte.

Frl. Margarethe Siems von der Dresdener Hofoper erwies sich im zweiten Konzert als eine unvergleichliche Sängerin. Sie sang die Nachtigallen-Arie aus Händels Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato“ und die Violetta-Arie aus „Traviata“ und erregte uneingeschränkte Bewunderung und Stürme begeisterten Beifalls.

Eine mit einer angenehmen und gut durchgebildeten Stimme begabte Sängerin ist auch Marie Louise Debogis. Sie sang im sechsten Konzert die Arie aus „Alceste“ von Gluck: „Non, ce n'est pas un sacrifice“, und mit Klavierbegleitung eine Reihe von französischen Kleinigkeiten und erregte durch ihren anmutigen Vortrag allgemeines Wohlgefallen. Schade, dass sie uns nicht wertvollere Perlen aus dem Schatze ihrer vaterländischen Kompositionen vorzuführen hatte!

Dr. R. Loose.

Breslau.

Es wäre am Ende doch ungerecht, den pekuniären Misserfolg so vieler Konzerte in diesem Winter lediglich den mörderischen Folgen der lokalen Billetsteuer aufs Schuldkonto zu setsen. Im Januar zum mindesten trägt die enorme Überproduktion an künstlerischen Genüssen ebenfalls ihr wohlgerüttelt und geschüttelt Mass an Schuld mit. Die Folge war, dass Künstler wie Arthur und Therese Schnabel vor halbleerem Hause auftraten. Nicht weniger als drei Titanen des Klaviers, ausser Schnabel, besuchten uns im Januar. Godowsky, bei dem sich Technik und Genie in einer bisher wohl unerreichten Vollendung paaren, Frédéric Lamond und Télémaque Lambrino, den seine vorläufig noch mehr artistischen Qualitäten noch nicht ganz an die beiden ersten heranreichen lassen. Mit einem mehr als zweistündigen, daher etwas ermüdenden Liszt-Programm überraschte uns Leo Kestenberg. Unter den auswärtigen Vertretern der Sangeskunst im Monat Januar trug Ludwig Wüllner ebenso unbestritten den Sieg davon, wie unter den einheimischen Sängerinnen Margarethe Loewe. Das ideal geschulte Organ der jungen Künstlerin hat in der letzten Zeit an Volumen noch zugenommen und vermittelt in Verbindung mit einem gleichermassen auf Intelligenz und Empfindung basierenden Vortrage ungetrübte Genüsse. Sechs neuen Liedern von Oskar C. Posa, einem begabten Komponisten, den auch Wüllner erfolgreich hier einführte, war Fräulein Loewe eine ausgezeichnete Interpretin. Von anderen heimischen Künstlern konzertierten mit gutem Erfolge Else Barthel (Sopran) und Wilhelm Volke (Bass) und Frau Elsa Glass-Sant. Die Violine war im Januar ebenfalls durch eine Anzahl von ersten Mustern vertreten. Henri Marteau, der sich im vorigen Jahre seine dritte Gattin aus unsern Mauern holte, feierte künstlerische, Jan Kubelik, dessen Reklame sich nur mit der Grösse seiner Mähne vergleichen lässt, äussere Triumphe. Zum Lobe des Böhmischen Streich-Quartetts noch etwas zu sagen, hiesse Eulen nach Athen tragen. Der Vollständigkeit halber seien noch die Liederabende von Theodore Byard und Therese Leonhard, unter Mitwirkung von Willi Bardas (Klavier) und der Klavierabend von Edelgarde Berg registriert. Bei der letzten Veranstaltung lernten wir in dem mitwirkenden jugendlichen Violinisten Adolf Winkler ein verheissungsvolles Talent kennen.

Trotz dieser erdrückenden Hochflut von gesungener und gespielter Kunst erfreuten sich die Veranstaltungen des Orchestervereins des besten Besuches und es ist mit hoher Freude zu begrüssen, dass das Publikum seine Gunst hier einem Unternehmen zuwendet, für dessen Leistungen kein Lobeswort zu hoch ist. Die Kammermusikabende des Wittenberg-Quartetts finden jetzt stets vor ausverkauftem Hause statt und die vier ausgezeichneten Künstler Wittenberg und Behr (Violine), Hermann (Bratsche) und Melzer (Cello) haben diese Anerkennung und den stets mit vollen Händen gespendeten Beifall ehrlich verdient. Ob sie nun für die ultramoderne Kunst Debussys eine mutige Lanze brechen, oder klassische Meisterwerke in klassischer Vollendung zu Gehör bringen immer verlässt man den Saal mit dem tiefen Eindruck Zeuge restloser künstlerischer Hingebung gewesen zu sein. Die beiden grossen Abonnementskonzerte des Januar bedeuteten zwei künstlerisch wertvolle, interessante Abende. Ein ganz auf modernen Ton gestimmtes Programm brachte das siebente Abonnementskonzert. Claude Debussy und Maurice Raval bestritten es. Felix Senius holte sich mit der glatten Bewältigung einer mässig dankbaren Arie ehrlichen Beifall. Unser Urteil über diesen Abend möchten wir in aufrichtigem Dank für Professor Dohrn zusammenfassen, der uns interessante Bekanntschaften vermittelte. Wuchtig setzte das achte Konzert mit Brahms' „Tragischer Ouvertüre" ein. Beethovens 1. Sinfonie und Vorspiel und Isoldens Liebestod aus „Tristan" vervollständigten den unter Dohrns Dirigentenstab wieder glänzend ausgeführten Orchesterpart. Eugène Ysaye, von dem ich nur Bruchs dmoll-Konzert hören konnte, spielte wieder so hinreissend, dass ich mich heute noch für meine Mitbürger schäme, die diesen grossen Künstler im vorigen Winter hier vor halbleerem Hause konzertieren liessen. Die Ouvertüre zum „Kalifen von Bagdad" und die „Eroica" umrankten das Programm des volkstümlichen, von Hermann Behr mit gewohnter Umsicht dirigierten Mittwochkonzertes, für das der treffliche, heimische Otto Silhavy als Solist verpflichtet worden war. Tschaikowskys, stellenweise berückend schönes Ddur-Violinkonzert gab ihm willkommene Gelegenheit sein mit leidenschaftlichem Temperament gepaartes, hohes technisches Können aufs neue zu erweisen. Von den Volkskonzerten des Orchestervereins sei nach dem demnächst stattfindenden zweiten im nächsten Briefe des weiteren die Rede. Fritz Ernst.

Görlitz.

Die Befürchtung, dass sich der Saal der neuerbauten Stadthalle als zu gross erweisen würde für Konzertveranstaltungen, wie sie die Saison bringt, hat sich nicht bewahrheitet. Der Verein der Musikfreunde, die grossen Chorvereine, der Lehrergesangverein und sogar einer der beliebten Solisten vermochten ihre Konzerte in diesem grossen Raume abzuhalten und hatten über mangelnden Besuch nicht zu klagen. Hoffentlich hält das in diesem Jahre besonders starke Interesse für musikalische Darbietungen auch für die Zukunft vor. Von den Chorvereinen trat als erster am Busstage der Hellwigsche Chorgesangverein auf den Plan mit einer vortrefflichen Aufführung von Händels „Messias" in der Chrysanderschen Bearbeitung. Die Leitung lag in den Händen des Herrn Max Hellwig jun., bei dem sich Temperament und künstlerische Ruhe mit grossem Können glücklich vereinen. Er erwarb sich mit der Aufführung der empfehlenswerten Neubearbeitung den Dank vieler Händelverehrer. Der stattliche Chor leistete Hervorragendes. Die Solopartien waren vertreten durch Herrn Kammersänger E. Liepe (Berlin, Bass) der mit einer derartigen Indisposition sang, dass eine Beurteilung hier nicht angängig ist; über eine schöne warme Altstimme verfügt Frl. Ch. Wolter (Berlin); mit vielem Glück lösten ihre Aufgaben Frl. E. Joachim (Sopran) und Herr Opernsänger Horwitz (Tenor), beide aus Görlitz. Recht wirkungsvoll war die Verwendung der Orgel, die Herr Musikdirektor Zehrfeld (Löbau), in bekannter vortrefflicher Weise bediente, er erregte besonders mit dem fein abgetönten Pastorale Bewunderung. Die Cembalo-Partie führte Herr Oberlehrer Polenz (Löbau) dezent durch. Das begleitende Orchester, die Regimentskapelle, hielt sich brav. — Am 1. Dezember stellte der jüngste der drei grossen Chorvereine, die Philharmonie, ihren neuen Dirigenten, Herrn Kapellmeister Walther Reinhart, dem Publikum vor. Der junge Künstler, der ein äusserst lebhaftes Temperament besitzt, steht seiner Aufgabe mit grosser Liebe und Begeisterung gegenüber und weiss diese Begeisterung auch auf den Chor zu übertragen. Er würde noch sympathischer wirken, wenn er sich von manchen überflüssigen Gesten frei machen wollte. Das Konzert begann mit dem grossen Kyrie dmoll von Mozart, dann folgte das wunderbar schön gesungene „Ave Maria" für vierstimmigen Frauenchor a cappella von Mozart, ein Repertoirestück des Vereins. Den Schluss bildete Bachs grosse Kantate „Wachet auf", die wir zum ersten Male hier hörten, und die ein erfreuliches Zeichen für die Leistungsfähigkeit des Vereins ist. Von den Solisten ist in erster Linie die Kammersängerin Frl. Dora Moran zu nennen, die mit ihrem wohlgeschulten glockenklaren Sopran im „Laudate Dominum" und in der Bachschen Kantate die Bewunderung der Hörer erregte. Die Basspartie lag in den Händen des Herrn Konzertsängers Fritz Fiedler von hier, dessen künstlerische und vornehme Art zu singen ihm stets Beifall sichern wird. — Am 12. Februar beging die Singakademie die Feier ihres 50 jährigen Bestehens mit einem sehr zahlreich besuchten Konzert in der Stadthalle. Das Programm enthielt Regers „100 Psalm" und das von Waldemar von Baussnern ergänzte und instrumentierte Musikdrama „Gunlöd" von Peter Cornelius, beides Novitäten für Görlitz. Es wird nicht viele Chorvereine geben, die sich an das von Schwierigkeiten strotzende Werk von Reger heranwagen dürfen. Der Chor der Singakademie, verstärkt durch Mitglieder des Lehrergesangvereins löste diese Aufgabe in bewunderungswürdiger Weise. Der Verein besitzt in Herrn Dr. Koch einen Dirigenten, der in jeder Partitur völlig zu Haus ist und die notwendige Energie besitzt, die schwierigsten Choraufgaben mit seiner wohldisziplinierten Sängerschar zu lösen. Das zweite Werk war Cornelius' melodienschönes Werk „Gunlöd", das hier grossen Beifall fand. Die Wahl der Solisten war eine überaus glückliche. Frau Bruhn-Berger schien wie geschaffen für die Partie der Gunlöd. Ihre Stimme besitzt einen wundervollen Klangreiz. Herr Kammersänger Pinks war etwas indisponiert, trotzdem war die Partie des „Odin" bei ihm in den besten Händen. Den „Suttung" sang Herr Schmid aus Hannover mit wohlklingendem Bassbariton. Die Regimentskapelle, verstärkt durch Mitglieder der Stadtkapelle, wurde ihrer nicht leichten Aufgabe vollgerecht. — Die Abonnementskonzerte des Vereins der Musikfreunde wurden ebenfalls im grossen Stadthallensaale abgehalten. Im Dezemberkonzert gelangte ein Teil aus Wagners „Parsifal" die Verwandlungsmusik und Schlußszene des ersten Aktes zur Aufführung. Felix Senius,

vom letzten Musikfest her in bester Erinnerung, sang dann die Gralserzählung, die ja auch ein lyrischer Tenor zu bestem Gelingen zu bringen vermag. Im Mittelpunkt des Konzerts stand die Faust-Sinfonie v. Fr. Liszt. Sehr eindrucksvoll gestaltete sich deren Schluss durch die Mitwirkung des Lehrergesangvereins, der schon vorher durch die machtvolle Wiedergabe von Hegars „Totenvolk“ sich solistisch betätigte und durch das von Felix Senius prachtvoll gesungene Tenorsolo. Das Stadtorchester, von Musikdirektor Jüttner vortrefflich geleitet, entledigte sich seiner schwierigen Aufgabe auf das beste. — Im Januarkonzert gab Professor Karl Straube, Proben seiner vollendeten Meisterschaft. Er spielte Bachs Toccata, Adagio und Fuge in Cdur, Scena pastorole op. 132 Nr. 3 von E. Bossi, Fantasie und Fuge über Bach op. 46 von Max Reger und zum Schluss die Variationen über Bachsche Themen „Weinen, Klagen, Sorgen und Zagen“ von Fr. Liszt.

Die Fiedlerschen Abonnementskonzerte, die wie immer im Evang. Vereinshause abgehalten wurden, brachten auch in dieser Saison eine Fülle musikalischer Genüsse. Zum 2. Konzert war das Petri-Quartett aus Dresden gewonnen worden, dessen künstlerisches Renommee so fest begründet ist, dass zu seinem Lobe kaum noch etwas zu sagen ist. Sie spielten das Gdur-Quartett von Haydn, Smetanas herrliches Streichquartett „Aus meinem Leben“ und zuletzt Beethovens Esdur-Quartett op. 127. Der Erfolg dieser Künstlervereinigung war ein derartiger, dass sie sich entschliessen musste, auf Wunsch vieler Freunde der Kammermusik, noch 3 Quartettabende hier zu veranstalten. Hoffentlich haben wir die Freude, die Künstler auch im nächsten Jahre wieder zu sehen. Im Jauuarkonzert riss Dr. Wüllner durch seine faszinierende Vortragskunst die Hörer zur Begeisterung hin. Die Stimmungsmalerei in den Schubert-Liedern und im Wolfschen „Feuerreiter“ war unübertrefflich. Eine packende Leistung war die Rezitation von Wildenbruch-Schillings „Hexenlied“. Als Begleiter fungierte der treffliche C. v. Bos. Im letzten Konzert gab das Ehepaar v. Kraus Proben seiner vollendeten Gesangskunst. In jedem Lied, jedem Duett bewiesen sie aufs neue, dass sie zu den Auserwählten zu zählen sind. Herr Kapellmeister Hirte begleitete mustergültig.

Von den Solisten konnte es Dr. Herm. Brause dank der grossen Beliebtheit, der er sich in seiner Heimatstadt erfreut, wagen, seinen Liederabend im grossen Saal der Stadthalle abzuhalten. Er wurde unterstützt durch die Klavier-Virtuosin Frl. Elis. Bokemeyer, die erstmalig in Görlitz war und einen guten Eindruck hinterliess. Sie besitzt das nötige technische Rüstzeug, Temperament und Stilgefühl. Dr. Brause hat sich einen charaktervollen Platz unter unseren heutigen Konzertsängern erworben. Seine Vorträge standen auf beachtenswerter Höhe und legten Zeugnis ab von seinem unermüdlichen Vorwärtsstreben. Als guter Begleiter betätigte sich Herr Artur Schmidt. — Im evang. Vereinshause konzertierte am 13. Januar Herr Kammersänger Herrm. Gura, dessen eminente Vortragskunst grossen Beifall erweckte. Besonderes Interesse fanden die Königslieder von V. von Woikowsky-Biedau. Kapellmeister Hirte begleitete gewandt und verständnisvoll. Am 25. Januar veranstaltete der Tenorist Herr Theodore Byard einen Liederabend. Das Programm brachte Lieder von Händel, Schubert, Strauss und einige Lieder von Erich J. Wolff, der den Sänger begleitete. Der Komponist konnte mit dem Erfolg seiner Lieder zufrieden sein, der Sänger war ihm ein guter Interpret, wenn auch der Stimme noch Mängel anhaften. P. Balzer.

Hamburg.

Von allen ernst künstlerischen Vorkommnissen, die der bewegte Januar brachte, erweckten namentlich drei grössere Neuheiten, die Sinfonie N. 2 cmoll op. 85 von Hugo Kaun, H. Bischoffs dmoll-Sinfonie und das Klavierkonzert fmoll op. 114 von Max Reger die grösste Anteilnahme. Das Kaunsche Werk, das Prof. Nikisch im III. Konzert der Berliner Philharmoniker in prächtiger Ausführung hier zur Kenntnis brachte, macht den Eindruck einer freien Fantasie nordischen Charakters. Es wirkt weniger durch Eigenart selbständiger, sich auf motivische Durchbildung stützender Erfindung, als durch interessante, sich auf das Können eines ausgereiften Musikers stützende Kunst der Instrumentation. Am wenigsten vermochte der Schlußsatz in seiner grotesken Haltung zu interessieren. Von einem anderen mehr fesselnden Gesichtspunkte aus ist die freundlich anmutende Sinfonie von Bischoff aufzufassen. Hier vereint sich wirkliche Begabung mit rühmenswerter Kunst. Fällt auch der Schwerpunkt auf die Ecksätze, die dem Ganzen einen künstlerisch einheitlichen Rahmen geben, so wirken nicht minder Satz 2 und 3 durch musikalischen Fluss und Neuheit der Gestaltung. v. Hausegger brachte die Uraufführung des in sich künstlerisch abgeschlossenen Werkes im sechsten Konzert unserer Philharmonie plastisch zu Gehör und hat damit wieder seine erfolgreiche Wirksamkeit um ein goldenes Gedenkblatt bereichert. Über das Regersche Konzert, das unter Leitung des Komponisten im 7. Philharmonischen Konzert bewunderungswürdig von der phänomenal begabten Frau Kwast-Hodapp seine zweite Vorführung erfuhr, herrscht nur eine Stimme der Ablehnung, denn auch die enragierten Regerianer haben die Waffen für Reger gestreckt. Ein grosser Architekt führt hier ein Gebäude auf unsicheren Pfeilern auf, das schwerlich von Bestand sein kann, da ihm an Stelle innerer künstlerischer Abgeschlossenheit alles Naturgemässe fehlt. Überall werden grosse Anläufe genommen, aber zu keinem daraus resultierenden Ergebnis geführt. Das Konzert, dem an demselben Abend unter Reger dessen hier schon früher gehörte Orchester-Variationen über ein Hillersches Thema voraufgegangen, hatte entschieden Propaganda für die wundervolle von Hausegger feinsinnig geleitete Mozartsche Esdur-Sinfonie gemacht. Eine bemerkenswerte Neuheit war das von F. von Vecsey im III. Nikisch-Konzert mit schönem Ton und Ausdruck gespielte dmoll-Konzert op. 47 von Sibelius. Weitere Neuheiten brachten beide Institute nicht. Dagegen ergab es im vierten populären Sinfonie-Konzert des Vereins Hamburgischer Musikfreunde unter Leitung des verdienstvollen J. Eibenschütz eine lebensfrohe, warme Melodik ausströmende Orchester-Dichtung „Meine Jugend“ des national böhmischen J. B. Förster, die mit Dank aufgenommen wurde. Die am selben Abend vorgeführte englische Rhapsodie „Brigg Fair“ von F. Delius vermochte kaum vorübergehend zu interessieren.

Das zweite Sinfonie-Konzert (Prof. Woyrsch) brachte ausser dem von Havemann technisch sicher, aber nicht überall rein intonierten Mozartschen Adur-Konzert, eine höchst verdienstliche Aufführung der Neunten von Beethoven. Das Soloquartett (Frau Neugebauer-Ravoth, Herr Pinks (Leipzig) und das Ehepaar Hellmrich bewährte sich vortrefflich. Grossen Erfolg hatte das zweite Orchester-Konzert des temperamentvollen Prof. F. Neglia in der Vorführung der 9. Sinfonie und dem „Te Deum“ von Bruckner. Als Solisten gaben Frau Maria Quell und Herr R. Hell höchst anerkennenswertes. Ein sehr ernstes Konzert veranstaltete Emanuel Stockhausen im Verein mit der Cäcilia unter Prof. Spengel in der Wiedergabe des „Schicksalsliedes“ und Schumanns Manfred-Musik mit verbindender Deklamation. In dem erstgenannten Werke hätte der Chor in geeigneten Momenten mehr aus sich heraus gehen müssen. Stockhausen sprach den verbindenden Text in vornehmer Weise. Für die kleineren Partien waren fähige Schüler Stockhausens gewonnen.

In den vielen Kammermusik-Konzerten des Januar (Böhmisches, Brüsseler Streichquartett, Quartett Bignell, Trio-Konzert Prof. Kwast usw.) erschienen nur zwei Neuheiten, die Sonate für Cello und Klavier amoll op. 116 von Reger (die Herren Kwast und Sakom) und Joseph Laubers dritte Sonate für Klavier und Violine Bdur op. 28 (der Komponist und Konzertmeister Bignell). Das Regersche Werk zeichnet sich vorteilhaft andern Kammermusik-Kompositionen des Tonsetzers gegenüber aus. Es ist zugänglich, weniger ausgedehnt und bringt in bezug auf Erfindung manches Interessante. Gleich vorzüglich wie die Ausführung des Regerschen Werkes war die der Lauberschen Sonate, deren Kern in einer klaren Durchführung der inhaltvollen Motive ruht.

Von den vielen Virtuosen- und Liederabenden, die gedrängter Kürze wegen hier nur berührt werden können, gedenke ich zunächst des zweiten Sonaten-Abends unseres tüchtigen Max Menge, der unterstützt von dem vortrefflichen A. Hofmeier verschiedene Novitäten, darunter das zweite Violin-Konzert von Fritz Kauffmann (ein achtunggebietendes Werk, das nur den Wunsch der Stileinheit nicht erfüllt) in vorzüglicher Weise zu Gehör brachte.

Noch immer hat die Geigenvirtuosen-Parade nicht ihr Ende gefunden, denn es erschienen noch die jugendlichen, eminent begabten Carl Flesch (6. Philh. Konzert) und Adolf Busch (4. populäres Sinfonie-Konzert) in phänomenalen Vorträgen.

Ausser Lamond, der einen zweiten Beethoven-Abend gab, nenne ich Alfred Höhn, dessen Beethoven Vorträge (op. 57, op. 2 No. 2, op. 27 No. 2 und op. 106) alles in Erstaunen versetzte. Unter den Lieder-Abenden, deren Zahl auch im Januar das gebührende Mass überstieg, ist neben Elena Gerhardt besonders der einheimischen Käte Neugebauer-Ravoth zu gedenken. Ausser Gesängen von Dvořák, Julius Weismann

und Brahms hatte die vortreffliche Künstlerin einen herrlichen Kranz duftender Blumen aus der Zeit der Renaissance geflochten, für den ihr aufrichtig zu danken ist. Last not least erwähne ich ein Orgelkonzert des Berliner Arthur Egidi in Werken von Bach, Reger und C. Franck, das, wenn auch keine Begeisterung, doch Anerkennung hervorrief.

Prof. Emil Krause.

Leipzig.

20. Gewandhauskonzert (9. März). (F. Weingartner, Sinfonie Nr. 3 Edur; Mozart, Ouvertüre zur „Zauberflöte", 2 Arien; Weingartner, Lieder mit Orchesterbegleitung. Leitung: Felix Weingartner; Solistin: Frl. Lucille Marcell.) Die dritte Sinfonie Weingartners war bei der Erstaufführung in Wien durch herzlichsten Beifall ausgezeichnet worden, welcher nach massgebenden Berichten wohl in vieler Hinsicht dem scheidenden, ausgezeichneten Menschen und Dirigenten galt. Dass sie, losgelöst von derartigen Ausnahmebedingungen, eine gleiche tiefgehende Wirkung auszuüben vermöchte, dazu hatte sie erst an fremden, grossen Instituten den Beweis zu erbringen. Unter diesem Gesichtspunkte ist es zu bedauern, dass der Komponist die Aufführung seines Werkes im Gewandhause selbst leitete, wenn auch natürlich zugestanden werden muss, dass er sich selbst der vollkommenste Interpret gewesen ist. Das Publikum weiss schwer die Sache von der Person zu trennen und lässt seiner subjektiven Anteilmahme freies Spiel, es bereitete dem Dirigenten einen warmen Empfang und überhob sich dadurch der schwereren Pflicht einer objektiven Würdigung des Komponisten. Erleichtert wurde ihm diese Stellungnahme durch die sympathische Art, mit welcher sich der Gast seiner Einladung entledigte, durch die warme Natürlichkeit und Menschlichkeit des Künstlers. Der äussere Rahmen ist vergänglich und weicht vor der Frage nach dem inneren Werte einer Sache zurück. Die Form der Sinfonie gleicht einer kristallenen Schale, sie ist hell, durchsichtig und zeigt unverhüllt, in tausend Strahlen gebrochen immer denselben Inhalt, sie kennt nicht die Schleier der sinfonischen Dichtung, die künstlichen, erborgten Farben der Programm-Musik, sie ist eine gefährliche Form. Nur ganz Grosse dürfen sich ihrer bedienen, nur höchste Originalität kann ihr neues Leben einflössen, und die Erinnerungen an vergangene Genies bannen. Ein inneres Bedürfnis muss zu ihr hinführen, wie ein inneres Bedürfnis sie geschaffen hat. Die Natur selbst schien Brahms und Bruckner zu zwingen sich ihr in einer Zeit hinzugeben, welche ganz andere Ideale aufs Schild gehoben hatte, forderte sie auch gebieterisch von Felix Weingartner, dem Brahms dieser Grossen zu folgen? Nach den Eindrücken seiner neuen Sinfonie muss ich diese Frage verneinen, um sogleich eine andere hinzuzufügen. Ist es dem Talent nicht gestattet, seine hohen Fähigkeiten, sein ausserordentliches Können, sein natürliches, schlichtes Empfinden nachbildend zu verwerten? Resignation spricht aus diesen Worten. Wir wissen es alle, wir haben heute keine grossen Sinfoniker, der Geist, welcher die Äusserungen einer neuen, verworrenen Zeit abgeklärt zu fassen vermag, wurde noch nicht geboren; freuen wir uns derer, welche mit den anvertrauten Pfunden gerecht umgehen und sogenannte „anständige" Musik machen im höchsten Sinne durchglüht von edlem Anstande und gutem Geschmacke. Die Vorzüge des neuen Werkes sind damit gekennzeichnet. Die Stärke dieser Musik liegt in dem feinen künstlerischen Takt, welcher gerecht Licht und Schatten verteilt, in einer gewinnenden Herzlichkeit, welche die Themen belebt und wirkungsvoll steigert. Diese Themen selbst sind leider reichlich unoriginell. Richard Strauss hat im ersten, Brahms und Bruckner in den beiden Mittelsätzen erfolgreich Pate gestanden, ausserdem machen sich die Einwirkungen Liszts und Wagners besonders in den Seitenthemen deutlich geltend. Man sieht, die besten Namen sind einmütig versammelt. Zu ihnen gesellt sich im letzten Satze noch Johann Strauss; seine Fledermaus gibt den Ton des Kehraus an. In Wien wurde dieser Gedanke als reizend und originell bejubelt, — sind unsere Sinne kühler oder ist unser Stilgefühl abgeklärter, mir wurde bei diesen Walzerrhythmen, abspringendem Vorhalten und alterierten Akkorden nach der weihevollen, innerlichen Haltung des Adagio recht unbehaglich zumute. Die glücklichste Einheit von glänzender Form und geistreichem Inhalt bildet der im Charakter eines Scherzo gehaltene zweite Satz, während die Steigerung des dritten Satzes mit gar zu äusserlichen Mitteln erzielt wird. Die Ausführung der meisterhaft instrumentierten Partitur durch das Gewandhausorchester verdient uneingeschränktes Lob, sie trug wesentlich zu der beifälligen Aufnahme des Werkes bei.

Frl. Lucille Marcell aus Wien vermittelte die Bekanntschaft des Liederkomponisten Weingartner. Ich vermag der Gattung der Orchestergesänge wenig Geschmack abzugewinnen, ein gesundes ästhetisches Empfinden lehnt sich gegen das Missverhältnis von instrumentalem Aufwand und textlichem Inhalt unwillkürlich auf. Aus diesem Grunde wirkten die schlichten Lieder „Schäfers Sonntagslied" und „Du bist ein Kind" weit mehr als die unnatürlich aufgeputzten „Frühlingsgespenster". Frl. Marcell trug diese Gesänge mit hoher Kunst vor, deutlicher konnte man ihre herrlichen Stimmmittel in zwei Arien Mozarts erkennen, deren stilgerechte Wiedergabe ihrem Kunstverständnis das beste Zeugnis ausstellt. Ebenso frisch und unmittelbar liess Weingartner die Ouvertüre zur Zauberflöte erstehen. Beide Künstler wurden mit Recht lebhaft und herzlich gefeiert.

Ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass die Besucher der Hauptprobe unglücklicher oder glücklicher Umstände halber mit einer Sinfonie Haydns erfreut wurden. Ist es nicht betrüblich, dass der Zufall selbst eingreifen muss, um den Begründer der Wiener Sinfonie zu Worte kommen zu lassen? Tschaikowsky in allen Ehren, ich glaube, der alte Meister würde uns Jüngeren in einem ersten deutschen Konzertinstitute nicht minder zu Herzen gehen! Dr. Guido Bagier.

Nürnberg.

Auch wir hörten Taubmanns „Deutsche Messe", ein Werk, das vom Verein für klass. Chorgesang unter Hans Dorner unter Mitwirkung des neuen Stuttgarter Vokalquartetts nun schon zweimal in vorzüglicher Wiedergabe und unter dem grössten Enthusiasmus des Publikums vorgeführt wurde. Der Singverein bot uns „Des Heilands Kindheit" von Berlioz, die beiden Lehrergesangvereine von Nürnberg-Fürth unter Musikdirektor Carl Hirsch einen etwas eintönigen Balladenabend mit Löwe und Hegar. Dreimal hörten wir Bruckners „Neunte" vom Philharmonischen Orchester des Herrn Wilh. Bruch, der dann auf diesen löblichen, wenn auch noch nicht ganz gelungenen Anfang mit Bruckner auch noch dessen Zweite folgen liess — immer noch viel zu wenig in einem Jahr. Ganz verkehrt war sicherlich ebendieses Dirigenten Versuch mit einem grünen Biedermaiervorhang Weihes dumpferen Ton in die durch die Disziplinlosigkeit des Publikums vielfach gestörten Volkskonzerte zu bringen. Der Ton wird nicht viel anders und die Stimmung bleibt, solange nicht verdunkelt wird. Aber warum solche Neuerungen immer nur bei Wagner? Er hat sie doch nicht für sich allein verlangt! An Solisten hörten wir Elsie Playfair, den ausgezeichneten Pianisten Ossip Gabrilowitsch, Andrade und Tänzler nebeneinander, Tilly Koenen und das Klinglerquartett.

Prof. Dr. Armin Seidl.

Regensburg.

Als wohl einziges Oratorium dieser Saison führte der Protestantische Kirchenchor unter Leitung des Herrn Musikdirektors Geiger Händels „Deborah" auf, das die Mehrzahl der Zuhörer ziemlich langweilte. Nur ich glaube, der eigentliche Grund hiervon war der „Konzertkörper" selbst. Die zusammengewürfelten Gesangskräfte, das Militärorchester und nicht zuletzt die Solisten selbst gingen in ihren Leistungen über das Mittelmass nicht hinaus. Da spukte es an manchen Ecken und Enden. Frau Elsa Schjelderup (Dresden) interessierte als einzige durch ihren sympathischen, weichen und biegsamen Sopran wie auch durch ihren guten Vortrag sehr. An den übrigen Solisten will ich nicht „beckmessern" und ihre Namen verschweigen. Geschimpft und gelästert wurde an diesem Abend genug über die „edle" Musika. Ein Zuhörer hatte recht: „Noch so eine Aufführung, dann sind wir tot"! — Einen wahren musikalisch-künstlerischen Genuss hingegen bereitete uns Tilly Koenen mit ihrem Vortrage von Liedern Schuberts, Brahms', Kath. von Rennes, Strauss' und Wolfs. Unstreitig zählt sie zu den besten Altistinnen der Welt. Den grössten Erfolg errang sie mit den melodienreichen holländischen Kinderliedern von Kath. von Rennes. Den Klavierpart besorgte in sehr gut gelungener, hochkünstlerischer Weise Herr Paul Aron, der solistisch in der 3. Programmnummer mit Debussys „Childrens Corner" (In der Kinderstube) hervortrat. Debussy gefiel mit diesen sog. Kinderstücken nicht. Er gibt hier zu viel Rhythmik als echter Franzose, Melodie, der wir Deutsche doch noch immer den Vorrang geben, ist wenig zu finden. — Ein Ereignis bildete ferner der Lieder- und Duettenabend von Adrienne von Kraus-Osborne, Prof. Dr. Felix von Kraus und Felix Mottl. Das Programm bestand in Liedern von Schubert, Schumann, Brahms, Löwe, Liszt, Tschaikowsky und Rachmaninoff. Mottl begleitete glänzend auf dem Flügel. — Im

Musikverein liess sich das ausgezeichnete Brüsseler Streichquartett mit Mozarts Quartett Nr. 17 Cdur, Beethovens op. 95 fmoll und Dvořáks op. 96 Fdur hören und schuf sich durch sein edles, künstlerisches Spiel allgemeine Anerkennung. Die Münchener Madrigalvereinigung bot uns Kompositionen von Prätorius Gastoldi, Pierre de la Rue, Senfl, Claude de Sermisy, Passereau, Palestrina, Weelkes, Mozart, Brahms und Debussy und heimste ebenfalls Erfolge ein.

Ludwig Weiss.

Schaffhausen.

Der Leiter der Abonnementskonzerte, Herr Dr. Prelinger, ist als Chordirektor nach Petersburg gewählt worden. An seine Stelle trat Herr Musikdir. Ris aus Freiburg i. B. Interimsweise leitete Herr Ernst Träger zwei Konzerte mit grossem Erfolg. Der junge Künstler, den als Violinvirtuosen eine sichere Gestaltungskraft und eine fast unfehlbare Technik auszeichnen, dirigierte sämtliche Orchesterwerke ohne Partitur, darunter die hmoll-Sinfonie von Schubert und die Sinfonie „Aus der neuen Welt" von Dvořák. Die Wiedergaben zeugten von völliger Beherrschung des Stoffes und trugen ihm Ovationen ein, die bei Orchestervorträgen selten sind. Leider wird er schon im Frühjahr nach München übersiedeln. In dem einen Konzert wirkte Frl. Philippi aus Basel mit, die mit ihrem pastosen Alt die Schönheiten der etwas spröden Rhapsodie für Männerchor und Alt von Brahms eigentlich neu offenbarte; im anderen Herr Rud. Ganz aus Zürich, der das Klavierkonzert von Hans Huber in Basel in unübertrefflicher Weise interpretierte. Auch ein wertvolles Liederkonzert von Frau Minna Weidele aus Zürich und Herrn Dr. Piet Deutsch, das Duette von Cornelius, Schumann und Brahms umfasste, sei seiner vorzüglichen und interessanten Ausführung wegen erwähnt. Kugler.

Kreuz und Quer.

Altenburg. Puccinis „Bohème" gelangt am 19. März im Hoftheater zur Erstaufführung.

Altona. Der Lehrer-Gesangverein unter Leitung von Prof. Dr. Rich. Barth brachte in seinem letzten Konzert Th. Streichers Männerchorwerk „Die Schlacht bei Murten" (mit Baritonsolo und grossem Orchester) mit bedeutendem Erfolge zur Aufführung. Es war die zweite Aufführung in Deutschland; die erste veranstaltete der Lehrer-Gesangverein Stuttgart, zwei weitere folgten in Österreich (Graz und Prag).

Bergamo. Ein interessanter Fund ist vor kurzem hier gemacht worden. Die alten Biographen Donizettis berichteten ausführlich über die Oper „Gemma d' Vergi", die der Komponist geschaffen haben sollte, aber die Echtheit dieses Werkes ist von vielen Kritikern angezweifelt worden, und die Kontroverse darüber haben eine völlige Einigung nie erbracht. Nun hat man in den Händen der Buchhändler de Marinis das Manuskript dieses vielbesprochenen Werkes, dessen Libretto fehlt, aufgefunden. Die Oper hat nur einen Akt, die Partitur füllt dreioder vierundvierzig Seiten, die Donizetti mit eigener Hand geschrieben hat. Die Notenschrift ist sehr klar und sauber und Verbesserungen finden sich nur selten. Aber der Fund beschränkt sich nicht auf dieses Manuskript. Man fand auch die bisher unveröffentliche Handschrift einer anderen Oper „Sancha di Castillo". Die Partitur bricht nach acht Seiten plötzlich ab. Sehr interessant ist auch die erste Niederschrift des „Liebeselexier", der im Jahre 1826 geschriebenen Kantate und das Manuskript eines vierzehn Seiten langen Quartettes.

Berlin. Professor Messchaërt wurde als Lehrer an die Akademische Hochschule für Musik berufen.

— In der Königl. Oper gelangt am 18. März Leoncavallos „Maja" zur Erstaufführung.

— Eugen d'Alberts neue komische Oper führt den Titel „Die verschenkte Frau". Das Buch stammt von Rudolf Lothar, der, wie man weiss, d'Albert auch das Buch für „Tiefland" lieferte.

Bonn. Im Alter von 62 Jahren starb der Musikdirektor und Violinvirtuose Wilhelm Petersen.

Braunschweig. Nach erfolgreichem Probedirigieren wurde Richard Hagel, Dirigent des Philharmonischen Chores zu Leipzig, als Hofkapellmeister nach hier berufen. Hagel behält vorläufig die Leitung des von ihm gegründeten Chores bei.

Budapest. Seit längerer Zeit wird der Direktor des kön. ung. Opernhauses Herr Emerich Mészáros in der Presse aufs ärgste verfolgt. Grund dazu bot sein übermässiges Bestreben, günstige Kassenerträgnisse vorlegen zu können; die Aufführung Lehárs weniger gelungenen Operette „A herczegkisasszony" fügte das seinige zur wilden Jagd bei. Unterrichtsminister Graf Zichy hielt es für notwendig, eine Enquete über die „Opernfrage" zu halten, hörte diese aus Kritikern und Amateuren mit Ausschluss von Fachmännern zusammengestellte Kommisson geduldig an und verfolgte mit lebhaftestem Interesse die allerentgegengesetztesten Meinungen. Selbstredend wird sehr viel über den Wechsel in der Leitung der Oper gesprochen und die allerunmöglichsten Kombinationen jagen sich in den Tagesblättern herum. Welches die endgültige Lösung der Frage sei, ist nicht zu ergründen.

— Dem vom Dr. Karl Mészáros gestifteten Mészáros-Preis (Kr. 4000) für die beste in den Jahren 1907—10 zur Erstaufführung gelangte ungarische historische Oper sprach die Jury der Oper „György barát" von Ferdinand Rékai zu.

— Demnächst gelangen hier zur Uraufführung im Kgl. Opernhause: die komische Oper „A bolond" (Der Narr) von Béla Szabados, das Ballett „A havasi gyopár" (Edelweiss) von Ivan Hüvös und der Einakter „Báthory Erzsébet" von Alexander Szegeheó.

Dresden. Kammersänger Karl Burrian wurde, da er nach seiner Amerikareise nicht an die Hofoper zurückkehrte, sondern von Böhmen aus seinen noch bis 1913 laufenden Vertrag zu lösen versuchte, dem Präsidium des Deutschen Bühnenvereins als kontraktbrüchig gemeldet.

Dortmund. Woyrsch' „Weiberkrieg" gelangte in seiner Neubearbeitung mit ausserordentlichem Erfolge zur Uraufführung.

Hamburg. Dr. Hans Loewenfeld engagierte an das Stadttheater Frau Preuse-Matzenauer (München) und den Baritonisten Karl Armster (Berlin, Komische Oper) ab 1912.

Hannover. Am 14. März gelangte Puccinis „Tosca" zur Erstaufführung.

Königsberg. Am 19. Mai gelangen Procházkas Tonmärchen „Das Glück" und Gounods komische Oper „Der Arzt wider Willen" zur Erstaufführung.

Leipzig. Ein musikalisches Wunderkind von 10 Jahren, Willy Rissmann, Schüler von Professor Dr. G. Henning, bestand glänzend die Aufnahmeprüfung am Kgl. Konservatorium.

— In den **Opernfestspielen** 1911 im Mai gelangen „Der fliegende Holländer" unter Leitung von Kapellmeister Pollak „Die Hochzeit des Figaro", dirigiert von Felix Mottl, und „Tannhäuser" unter Dr. Hans Pfitzner zur Aufführung. Von auswärtigen Gästen wirken mit: Die Herren Lohfing (Hamburg), Sembach (Dresden), Hoffmann (Berlin), Lordmann (Dresden), Kammersänger Lieban (Berlin), Kammersänger Mayr (Wien), Kammersänger Prof. von Bary (Dresden), Wolf (München) und die Damen Kammersängerin Hempel (Berlin), Artôt de Padilla (Berlin), Kammersängerin Fleischer-Edel (Hamburg).

— Prof. Dr. Max Reger ist, wie schon berichtet, als Hofkapellmeister nach Meiningen berufen worden. Er hat als Bedingung gestellt, dass er während der Dauer seines Kontrakts seinen Unterricht am Konservatorium zu Leipzig noch fortsetzen kann. Er würde dann jede Woche einmal nach Leipzig fahren. Da der Herzog von Meiningen zurzeit in Italien weilt, ist die endgültige Entscheidung erst in einiger Zeit zu erwarten.

London. Wilhelm Backhaus hat soeben einen Vertrag unterzeichnet, der ihn in der nächsten Saison für 4 Monate nach Amerika verpflichtet und zwar unter Bedingungen, wie sie seit Paderewski keinem Klaviervirtuosen angeboten wurden.

München. Für den Sommer 1911 ist ein Zyklus von Volksfestkonzerten geplant, die breiteren Kreisen zugänglich gemacht werden sollen. Vor allem sollen klassische Meisterwerke (Chor- und Orchesterkompositionen) berücksichtigt werden, auch will man die besten Dirigenten (Mahler, Strauss, Steinbach etc.) zu gewinnen suchen, ebenso hervorragende Solisten und Chorvereinigungen.

— Die Altistin Anna Erler-Schnaudt erhielt vom Herzog von Coburg-Gotha die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft.

New-York. Ferruccio Busonis „Wiegenlied eines Mannes am Sarge seiner Mutter" (Berceuse élégique) für Orchester kam im Februar in den Konzerten der Philharmonic Socity unter Gustav Mahler zur ersten Aufführung in Amerika.

Paris. In Ergänzung unserer in Nr. 11 gebrachten Notiz können wir heute mitteilen, dass die neue Oper von Gustave Charpentier dreiteilig ist. Die Titel der drei einzelnen Teile, deren jeder zwei Akte hat, stehen bereits fest: der erste heisst „L'Amour au Faubourg" und spielt zu einem Teile bei den Wäscherinnen, zu anderem im „Cabaret des Fêtes galantes", der zweite, „Commédiante" betitelte Abschnitt, spielt im „Miserie-Palace" und in der zweiten Hälfte im Walde Vikoflay, wo eine Zweikampfsszene vorgeführt wird. Der letzte Teil, „Tragédiante" genannt, spielt in seiner ersten Hälfte bei den „Naturiens", während die zweite den Streik im Vororte zeigt. Das Milieu der Handlung ist, wie aus diesen Angaben zum Teil ersichtlich ist, das gleiche wie in der Luise, nämlich das Volk.

Plauen. Das 200. Konzert des Richard Wagner-Vereins findet am 16. März unter Mitwirkung des Leipziger Winderstein-Orchesters und Leitung von Professor Max Schillings statt.

Riga. Karl Fried. Glasenapp kündigt für den Monat Mai das Erscheinen des Schlussbandes seiner 6 Bücher umfassenden „Wagner-Biographie" an.

Weimar. Frl. Erika von Binzer aus München wirkte im III. Konzert des Quartetts Rösel-Rosé mit, spielte den Klavierpart in Schumanns Es dur-Quintett op. 44, sowie Mosonyis Grab-Geleit und h moll-Ballade von Liszt auf der Poggi-Konkav-Klaviatur eines „Ibach" und errang mit dem Vortrag hohe künstlerische Erfolge.

Zwickau. Karl Goetz wird in nächster Saison auf Einladung einen Carl Loewe-Abend veranstalten.

Rezensionen.

Othegraven, A. von, Op. 38. Fünf Volkslieder (Nr. 1 „Vor der Schlacht", Nr. 2 „Liebesklage", Nr. 3 „Ich hab zu dir gesagt", Nr. 4 „Waldvögelein", Nr. 5 „Grenadierlied",) für Männerchor gesetzt. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag. Pr. jed. Part. M. —.60.

Die Satzweise der vorliegenden fünf Volkslieder zeigt wieder deutlich die Vorzüge der Othegravenschen Muse. Nr. 1 nimmt gefangen durch flotte Deklamation und straffe Rhythmik. Die Stimmführung in Nr. 2 erscheint zum Teil vergriffen; der II. Tenor liegt in 31 von 55 Takten unter dem I. Bass. Die Lieder unter Nr. 3, 4 und 5 sind kleine Meisterstücke in bezug auf Wohllaut und Ausdrucksfähigkeit.

E. Rödger.

Wichtl, Georg, Erster Unterricht im Violinspiel. 51 Übungsstücke in fortschreitender Schwierigkeit mit einer 2. Violine für den Lehrer. Vollständig neu bearbeitet von Ludwig Keiper. Leipzig, P. Pabst. Pr. M. 2.—.

Eine äusserst gründliche, kurzgefasste Violinschule, dabei voller Klarheit in der Darstellung. Sowohl der rechten als der linken Hand ist volle Beachtung geschenkt. Das nur 44 Seiten umfassende Werk enthält eine abwechslungsreiche Anzahl fortschreitender Übungen mit Verwendung verschiedener (natürlich leichterer) Tonarten. Es nimmt in dieser Bearbeitung von Keiper neben den Schulen Ševčiks und Joachims einen Ehrenplatz ein.

Backer-Gröndahl, Agathe, Pièces romantiques. Nouvelle édition soigneusement revisée et doigtée par Dr. Johannes Merkel. Op. 36, 3 Hefte, op. 39, 3 Hefte, op. 45, 2 Hefte. Leipzig, Robert Forberg, Pr. à Heft M. 1.50.

Es verdient alle Anerkennung, dass Dr. Johannes Merkel der viel zu unbekannten Agathe Backer-Gröndahl „Fantasiestücke" mit einer neuen Ausgabe bedacht hat. Zwar besitzt die Komponistin nicht die Kraft, ihre Ideen absolut selbständige Wege zu leiten — Chopin, Schumann und vor allem Grieg, standen den Kindern ihrer Muse Pate —, aber ihre Werke sind von einer solchen erquicklichen Frische und Ursprünglichkeit der Empfindung, gepaart mit aparter Ausdrucksweise, dass ihnen tatsächlich eine grössere Verbreitung gebührt. Am besten spricht sie mich dort an, wo sie sich ihres nordischen Idioms bedient, so besonders im „Chant les fileuses", „Norvégien", „Jeu des elfes" und „Vol des hirondelles", obgleich diese letzteren beiden geradezu freie Nachbildungen der Griegschen Vorlagen („Gnomentanz" und „Schmetterling") bedeuten. Der Fingersatz ist von sachkundiger Hand, die Phrasierung kann, obgleich sich über die Festlegung einzelner Motivanfänge und -enden mitunter streiten liesse, als im Ganzen sorgfältig eingezeichnet genannt werden.

Max Unger.

Berichtigung.

H. 8. S. 119 Z. 3. v. o. Timanoff statt Tömanoff.

Wegen des sächsischen Busstages und der dadurch bedingten früheren Fertigstellung dieser Nummer mussten verschiedene Berichte etc. zurückgestellt werden.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Orchestermusiker und Idealismus.

Von Professor Hans Winderstein.

Der Beruf des Orchestermusikers — oder präziser gesagt: Orchesterkünstlers — setzt, wie jede andere Kunstbetätigung, einen gewissen Idealismus voraus. In der gegenwärtigen Zeit, welche dem Idealismus nicht besonders günstig gesinnt ist, im Zeitalter der Organisierung fast aller Berufsstände kommt aber der Idealismus meist überall ins Hintertreffen. Auch beim Orchesterkünstler, dem die Schattenseiten seines Berufes leider viel zu häufig, die Lichtseiten hingegen viel zu selten vorgestellt werden. Die ersteren gipfeln in der oft noch ungenügenden Bezahlung, unter welcher aber der Orchesterkünstler nicht allein leidet, sondern mit ihm fast alle, welche die Musik oder irgend eine andere Kunst als Lebensberuf treiben. In neuerer Zeit sind aber fast überall Anstrengungen gemacht worden, die Lage der Orchestermusiker zu verbessern.

Ein anderer schwieriger Punkt im Dasein des Orchesterkünstlers ist die strikte Unterordnung unter den Willen des Dirigenten, ohne welche eine Ensemble-Kunstleistung bekanntlich nicht denkbar ist! In der Bewahrung der Ruhe und der Geduld in den Proben — auch dann, wenn der Dirigent Neues, Ungewohntes fordert — liegt m. E. der Schwerpunkt im Musikerdasein. Hierüber hinweghelfen kann eben nur der Idealismus. Tut er das, und geht mit ihm die Disziplin, namentlich die Selbstdisziplin Hand in Hand, dann führen diese miteinander vereinigten Tugenden hinüber zu den schönsten Lichtseiten des Musikerberufs: zur Freude des Mitschaffens am Kunstwerk, zu Wonneempfindungen, welche anderen Sterblichen meistens versagt bleiben!

Eine weitere Annehmlichkeit im Dasein des Orchesterkünstlers ist die relativ kurze Zeit, in welcher sich sein „Tagewerk" abwickelt. Mag sein, dass der Opernmusiker durch häufig bis in den Nachmittag hineinwährende Proben und lange, oft mehr als vier Stunden dauernde Aufführungen, stark mitgenommen wird — der Konzertmusiker wird sich im allgemeinen über allzugrosse Anstrengung nicht zu beklagen haben. Die Mehrzahl der Orchestermusiker hat ja auch an der Konzertmusik mehr Freude als am Theaterdienst.

So stehen sich, wie in allen Berufen, auch in dem des Orchestermusikers Licht und Schattenseiten gegenüber.

Ehrenpflicht aller Derjenigen, welche einem Orchesterkörper vorstehen, muss es sein, auf die Hebung des Standes hinzuarbeiten, namentlich die künstlerisch mitstrebenden Elemente und moralisch achtbaren Musiker nach Kräften zu fördern, ihren Idealismus zu wecken und zu beleben. Wenn in dieser Richtung nicht gleich alles nach Wunsch gelingt, so soll man nicht vergessen, dass der Stand des Orchesterkünstlers erst jetzt beginnt sich zu heben, nachdem man ihn fast 50 Jahre beiseite geschoben hatte!

Die nächste Nummer erscheint am 23. März. Inserate müssen bis spätestens Montag den 20. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 12. 23. März 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Liszt als Kritiker.

Von Professor **Eduard Reuss** †.

Im Leben des Menschen wechseln Angriffe und Verteidigungen, die wir als verschiedene Formen der Lebensbetätigung ansehen müssen, die aber doch die zusammenhängenden Glieder einer Kette bilden, der wir den Namen „Kampf ums Dasein" gegeben haben. Der Stärkere behauptet das Feld; aber dieser Stärkere ist nicht immer der Angreifer. Auch liegt in dem Angriff allein nicht schon die Berechtigung zu einem solchen. Wohl hat aber der Angegriffene, aus welchem Grunde auch der Angriff erfolgt sein mag, immer das Recht, in vielen Fällen sogar die Pflicht, sich zu verteidigen. Da, wo ihm dieses Recht nicht eingeräumt werden sollte, ist irgend eine Gewalt vorhanden, die die ihr gezogenen Grenzen überschreitet, wie es in allen Verbänden vorkommen wird, die sich auf das Verhältnis zwischen Herrschen und Dienen und auf das daraus hervorwachsende andere zwischen Macht und Ohnmacht stützen. Aus den Erwägungen über diese für die Schwächeren unerfreulichen Zustände hat sich das Bestreben herausgebildet, für den Schutz und die nötige Freiheit des Einzelnen grössere und allgemeinere Sorge zu tragen. Mit der Lampe des Wohlwollens wird in alle Behausungen, selbst in die kleinsten und unscheinbarsten Hütten hineingeleuchtet, und wo nur eine Ungerechtigkeit auf einer Seite entdeckt wird, kann sich die andere getrost der Hoffnung auf baldige Besserung hingeben. Da dies sich so verhält, muss es in hohem Grade Wunder nehmen, dass es vorkommen kann, nicht etwa dass doch einmal der Übelstand eines Einzelnen übersehen oder wegen irgend einer Ungeschicklichkeit nicht gründlich beseitigt wird, sondern dass es einen Stand, einen ganzen und noch dazu grossen Verband gibt, der sich macht- und schutzlos der Behandlung von Seiten eines anderen Verbandes überlassen muss und preisgegeben sieht. Das ist der Stand der Künstler gegenüber dem Verbande der Kritiker.

Die Frage, welches das Wesen der Kritik ist, hat schon die verschiedensten Beantwortungen erfahren. Im Laufe der Zeiten sind eingehende Untersuchungen über die Aufgaben der Kritik angestellt worden: aber zu einem befriedigenden Ergebnis haben alle diese Bemühungen noch nicht geführt. Nur das Eine ist aus ihnen klar hervorgegangen, dass die Kritik ihre Aufgabe ganz anders auffasst, als sie aufgefasst werden muss. Die ihr zugewiesene Rolle ist die einer Vermittlerin: sie soll zwischen dem Künstler und seinem Kunstwerke auf der einen und dem Publikum auf der anderen Seite die Brücke schlagen, auf der das letztere zum Erkennen und zum Verständnis jener beiden gelangen kann. Dagegen hat sie sich nun eine ganz andere Rolle ausgesucht, nämlich die des Richters, in dessen Hände die Entscheidung über das Wohl und Wehe des Angeklagten gelegt worden ist. Wir wollen uns der Untersuchung darüber enthalten, ob die Kritik wirklich das Recht hat zu entscheiden, was gut und was schlecht ist, oder vorzuschreiben, was gut und was schlecht sein soll; wir wollen und können aber erforschen, ob sie eine derartige Entscheidung im Laufe der Zeiten wirklich einmal fertig gebracht hat. An diesem Punkte, nämlich bei einer historischen Prüfung der Dinge, hören alle Meinungsverschiedenheiten auf: denn die Geschichte der Kunst berichtet und belehrt uns nicht nur über die entstandenen und vorhandenen Werke der Künstler, sondern in ihr findet sich auch die Stellung aufgezeichnet, die die Kritik ihnen gegenüber eingenommen hat. Da sieht denn das Bild ganz anders aus, als es nach dem Wunsche der Kritik ausgefallen sein sollte, und über die Sprüche der Richter einer vergangenen Zeit müssen selbst ihre Kollegen in der Gegenwart sehr häufig den Kopf schütteln. Die damaligen Mitglieder dieser kritischen Genossenschaft könnnen freilich für ihr verneinendes und verdammendes Gebahren, und ein solches ist es meistens gewesen, nicht mehr zur Rechenschaft gezogen werden; aber den heutigen kann doch verdeutlicht werden, dass sie über die Urteilskraft, die sie gepachtet zu haben glauben, und vermöge welcher sie gern zu Gericht sitzen möchten, gar nicht verfügen. Das Vortreffliche, was die eigene Zeit hervorbringt, wird als solches, besonders wenn es das Erzeugnis eines gewaltigen Geistes ist, nicht erkannt, daher auch nicht anerkannt, sondern vielmehr zurückgewiesen, noch dazu zugunsten geringerer, mittelmässiger und oft sogar schlechter Erzeugnisse. So geschieht es, dass über das, was die Kritik zu ihrer Zeit als etwas Hervorragendes angepriesen hat, schon die unmittelbar nachfolgende Generation nur noch ein mitleidiges Lächeln übrig hat. Nun wird aber, und das ist das Heitere an der sonst sehr ernsten Sache, von der Kritik dieser folgenden Zeit das früher Verurteilte auf den Schild gehoben und gleichsam als Muster verherrlicht und ausgerufen, und das Stichwort, das von Jahrhundert zu Jahrhundert und sogar von Jahrzehnt zu Jahrzehnt weiterschleicht und kriecht, lautet: schafft nie und nimmer wie

Ihr zu schaffen von Eurem Schaffenstriebe gezwungen werdet, sondern schafft, wie Eure Vorfahren geschaffen haben; denn diese sind die Meister gewesen, die das Hervorbringen verstanden haben, während Ihr, die Lebenden, Euch durchaus nicht einbilden dürft, selbständige Menschen und selbständig schaffende Künstler zu sein, wo Ihr doch zu nichts anderem geboren seid, als Sklaven der Vergangenheit und daher höchstens ihre Nachahmer sein zu dürfen.

Nun gelangen wir zu der Frage, woher ist denn jedesmal ein solcher Umschwung in den Anschauungen der Kritik gekommen? Hat sie selbst diesen grossen Fortschritt fertig gebracht? oder sind ihr dabei andere und stärkere Kräfte zu Hilfe gekommen? Die Frage kann auch anders gestellt werden: wer ist es gewesen, und wer ist es, der das aus dem Kunstwerke herausliest, was dessen Schöpfer hineingeschrieben hat, der beim Zusammentreffen mit dem Kunstwerke das nachempfindet, was dessen Schöpfer bei der Arbeit daran empfunden und hineingetragen hat? Auf dieses Herauslesen und auf dieses Herausempfinden kommt es an, und das kann nur der, der mit einem empfänglichem Geiste und mit empfänglichem Empfinden begabt ist und daher, gerade weil er so feinfühlig veranlagt ist, sich mit einer gewissen Scheu und Ehrfurcht zu dem Kunstwerke hinziehen lässt und darum auch gar nicht Gefahr läuft, darüber den Richter spielen zu wollen. Dass er, wenn er sich im Besitze der genannten Eigenschaften befindet, nun auch selber imstande sein müsste, Kunstwerke hervorzubringen, das ist damit noch gar nicht gesagt; denn jene Eigenschaften schliessen die Schaffenskraft nicht in sich ein, die ihren Sitz wieder in einer anderen Beschaffenheit des menschlichen Organismus hat. Aus der Anerkennung und der Bewunderung, die diese feinfühligen Individuen dem Kunstwerke zollen, entsteht ganz allmählich die allgemeine Wertschätzung, was freilich oft eine lange Zeit in Anspruch nehmen kann. Dieser langsam und schwer erworbene Ruhm ist dann der sichere und unvergängliche, während der schnell und leicht erlangte sich ebenso schnell und leicht verflüchtigt, und die Besitzer dieses letzteren erleben es oft noch selbst, wenn sie es auch nicht einsehen wollen, dass sie sich, obgleich noch lebend, schon überlebt haben.

Hat sich jedoch der dauerhafte Ruhm einmal an ein Kunstwerk geheftet, dann tritt jener oben geschilderte Fall ein, dass die Schaffensart, die aus einem nun allgemein geschätzten Werke hervorleuchtet, als die allein selig machende angepriesen wird, wodurch sie in die Gefahr gerät, ohne Verschulden gefährlich zu werden und schädlich zu wirken, indem das Gute, was durch sie hervorgerufen worden ist, benutzt wird, um dem nachfolgenden Guten hindernd in den Weg gestellt zu werden. In unvergleichlicher Weise hat Schopenhauer über diese Vorgänge seine Stimme vernehmen lassen. Wenden sich auch seine in dem Aufsatze „Über Urteil, Kritik, Beifall und Ruhm“ niedergelegten Ausführungen mehr den dichterischen und philosophischen als den künstlerischen Schöpfungen zu, so lassen sie sich doch auch auf diese letzteren weiter ausdehnen, wenn auch nicht immer in seinem Sinne, da seine tiefen Gedanken über das Wesen der Musik in ganz anderer Weise angewandt werden müssen, als er es getan hat. Hier mag nur beiläufig darauf hingewiesen werden, dass alles, was er über den letzten Beethoven und über den Wagner im „Tristan“ hätte sagen müssen, wenn er sie in diesen Offenbarungen ge- und erkannt hätte, auf — Rossini zugespitzt hat, in dessen blinder Vergötterung er so weit geht, zu behaupten, dass die deutschen Musiker nur aus Neid ein Menschenalter hindurch sich gesträubt hätten, seinen Liebling — den grossen Rossini, wie er ihn stets zu nennen pflegt — anzuerkennen. Das darf uns jedoch nicht abhalten, immer wieder von neuem auf seine überaus tiefen und wertvollen Grundgedanken über die Musik und über die Kritik hinzuweisen, wie denn auch jene kleine Schrift besonders gedruckt und allen Künstlern leicht zugänglich gemacht werden sollte, als Trösterin in Stunden der Erbitterung über das Verhalten der Kritik. Die Schrift gehört zu jenen noch später zu erwähnenden Schriften, die von gewisser Seite möglichst unterdrückt werden, damit nicht der Einblick in eine uferlose Urteilsverwirrung einmal ein allgemeiner werden könnte.

Schopenhauer weist nun in „Über Urteil, Kritik, Beifall und Ruhm“ darauf hin, dass die Redensart „Einer stehe über seinem Jahrhundert“ nicht richtig angewandt wird. Es soll vielmehr damit gesagt werden, dass er über dem Menschengeschlechte überhaupt steht, weshalb er nur von solchen unmittelbar erkannt wird, die sich selbst vermöge ihrer grösseren Fähigkeiten bedeutend über die grosse Menge erheben. In welcher Anzahl diese vorhanden sind, das gibt dem Jahrhundert oder dem Zeitalter grosser Geister das Gepräge, nicht diese allein, da es sich eben bei der Beurteilung der Zeit um die Aufnahmefähigkeit der Zeitgenossen handelt. Ich habe schon oben angeführt, dass die Nachwelt stets alle Ungerechtigkeiten der Mitwelt beseitigt. Aus einer ähnlichen Behauptung folgert nun Schopenhauer, dass diese unausbleibliche Wirkung der Zeit auf die Berichtigung der Erkenntnis und des Urteils überhaupt im Auge behalten werden soll, „um sich damit zu beruhigen, so oft, sei es in Kunst und Wissenschaft oder im praktischen Leben, starke Irrtümer auftreten und um sich greifen, oder ein falsches, ja grundverkehrtes Beginnen und Treiben sich geltend macht, und die Menschen ihren Beifall dazu geben. Da soll man nämlich sich nicht ereifern noch weniger verzagen, sondern denken, dass sie schon davon zurückkommen werden und nur der Zeit und Erfahrung bedürfen, um selbst, aus eigenen Mitteln, Das zu erkennen, was der schärfer Sehende auf den ersten Blick sah.“

„Ich kann warten“, hat Liszt mehr als einmal im Hinblick auf das wildbewegte Treiben der Zeitgenossen gegenüber seinen Schöpfungen ausgerufen. Wenn er nun auch für sich und seine Werke gewartet hat, so hat er seine Geistesgenossen nicht warten lassen, sondern ist mit Hintansetzung seiner eigenen Person als kühner Streiter für sie in die Schranken getreten und hat für sie die Lanzen gebrochen, die für ihn kaum einer, wenigstens kein ebenbürtiger einzulegen wagte. Nur Wagner liess, damals freilich noch vergeblich und unverstanden, einen Ruf für ihn erschallen.

Damit sind wir da angelangt, wo der Fall eintritt, dass der Künstler selbst entweder direkt gegen die Kritik auftritt oder die Rolle der Vermittlung übernimmt, der die Kritik aus dem Wege geht. Ein solches Auftreten trägt durchaus den Charakter der Notwehr an sich; aber diese Notwehr ist nicht eine persönliche in dem Sinne, dass sie aus Empfindlichkeit oder Eitelkeit entsprungen sei, Eigenschaften, die die Kritik dem Künstler so gern anzudichten versucht, um ihn dadurch zur Ruhe und zur Bescheidenheit zurückzuführen und darin festzuhalten. Nein, zu dieser Notwehr sieht sich der Künstler getrieben, um die falschen Ansichten zu vernichten, die dem Publikum über seine Werke beigebracht werden sollen. Zu solchen Akten der Notwehr sah sich Gluck veranlasst und nahm zu ihnen seine Zuflucht, um in den Zueignungsschriften zur „Alkeste“ und zu „Paris und Helena“ seine Absichten,

von denen er bei der Schöpfung dieser Werke geleitet worden war, darzulegen; denn „die Halbgelehrten", über die er klagt, „die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist, und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachteiliger war als die Unwissenden" — die hatten von jenen Absichten nichts gemerkt. Nun sollte man meinen, dass derartige Belehrungen, die die Künstler über ihre eigenen oder über fremde Werke zu verbreiten suchen, willkommen geheissen und von der Seite, an die sie zunächst gerichtet worden sind, nämlich von der Kritik aufgegriffen würden, um damit unterlaufene Irrtümer zu beseitigen. Wir finden freilich zuweilen solche Worte oder Urteile eines Künstlers angeführt, dann jedoch nur, um damit eine rein persönliche Stellungnahme zu begründen oder, im landläufigen Sinne ausgedrückt, wenn es in den Kram passt. So hat es vielen Leuten sehr gepasst, den Aufsatz, den Schumann unter der Überschrift „Neue Bahnen" über Brahms geschrieben hat, zum Beweis dafür anzuführen, dass Brahms schon aus dem Grunde ein grosser Meister sein müsse, weil Schumann es gesagt hat. Nun hat dieser ausserdem noch ganz andere Dinge gesagt, von denen jedoch keine Notiz genommen wird. Ich will aber auf jenen Artikel selbst garnicht eingehen, auch Schumann in keiner Weise einen Vorwurf daraus machen, dass er ihn geschrieben hat. Indessen möchte ich erstens darauf hinweisen, dass er ihn zu einer Zeit verfasst hat, wo er schon nicht mehr im vollen Besitz seiner geistigen Kräfte gewesen ist, sodass wir also garnicht wissen können, ob er hier wirklich seine eigene, von keiner Seite beeinflusste Meinung geäussert hat. Ich möchte ausserdem bemerken, was völlig in der Natur der Sache liegt, dass es durchaus nicht ausser Zweifel steht, ob Schumann seine damaligen Aussprüche auf die späteren Brahmsischen Werke angewandt und gefunden haben würde, dass uns Brahms mit seinen Chor- und Orchester-Werken in Wirklichkeit zu den damals nur vermuteten „wunderbareren Blicken in die Geheimnisse der Geisterwelt" verholfen hätte. Jedoch wollen wir ruhig annehmen, dass die ganze Sache vollkommen in Ordnung ist, dass Schumann seinen Artikel in voller Klarheit des Geistes und aus eigener, unbeeinflusster Überzeugung geschrieben hat; dann dürfen wir aber auch denjenigen, die sich auf diesen Artikel berufen haben und noch berufen, einen ernsten und berechtigten Vorwurf machen, nämlich den, dass sie sich den Inhalt dieses, nicht völlig einwandfreien Artikels zu eigen gemacht und für ihre Zwecke benutzt haben, dass sie aber seine ganz hervorragenden, seine gewaltigen Artikel, die er im vollen Besitze seiner geistigen Kräfte verfasst hat, und die ihn zu einem hochbedeutenden Kritiker und einem Mann von beispielloser Kühnheit und Unerschrockenheit stempeln, — dass sie diese als nicht vorhanden angesehen und sich niemals um sie gekümmert haben. Es ist noch garnicht lange her, dass wir einen ähnlichen Fall erlebt haben. Der unglückliche Aufsatz, den Nietzsche schon unter dem Einflusse der hereingebrochenen Geistesstörung geschrieben hat, „der Fall Wagner", ist nach allen Richtungen hin benutzt worden, um daran alle möglichen Behauptungen über die Berechtigung der Zweifel an der Grösse des Wagnerschen Genius zu knüpfen, während die glühenden Dithyramben des völlig gesunden Nietzsche über den dramatischen und philosophischen Wagner kaum beachtet wurden.

Zu den bedeutenden kritischen Arbeiten, die Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlicht hat, gehören besonders zwei, die ihn als einen Musterkritiker erscheinen lassen: der eine stammt aus dem Jahre 1835 und handelt von der Sinfonie fantastique von Berlioz. Wer wusste damals in Deutschland etwas von Berlioz? und wer von denen, die ihn kannten, wollte etwas von ihm wissen? Kein Kritiker, aber ein Künstler übernahm es, das Publikum für ein Werk zu gewinnen, das es in seiner vollen Bedeutung erkennen und würdigen lernen sollte. Bis in alle dichterischen und musikalischen Einzelheiten hinein folgte er den Absichten des französischen Meisters, legte sie offen dar, erklärte und beurteilte sie — und das alles nicht einmal nach der Partitur, die ihm nicht zugänglich war, sondern allein nach der Klavierübertragung von Liszt: ein Beweis für die Meisterschaft der Übertragung und der Beurteilung. Ohne Folgen ist diese Tat Schumanns wohl nicht geblieben; aber sie sind doch nicht in dem Umfange eingetreten, den man nach der Bedeutung der Arbeit erwarten durfte. Der andere Aufsatz, der 1837 erschien, enthielt die Verurteilung der Meyerbeer'schen „Hugenotten" und brachte seinem Verfasser eine Anfeindung ein, die keine Grenzen kannte. Heute sind diese Schumannischen Ansichten Gemeingut aller Gebildeten auf dem Gebiete der Kunst geworden, wenn sie auch nicht immer wissen, wer ihnen zu dieser besseren Erkenntnis verholfen hat.

Wir Menschen leben stets in einem Labyrinth der Irrtümer und der — Unkenntnis: Gewohnheit und Bequemlichkeit hindern uns, ein wenig die Augen für das zu öffnen, was um uns herum vorgeht, und für das, woraus es hervorgegangen ist. Auch sprechen wir so gern das nach, was uns vorgesagt wird. Das wäre auch nicht immer ein Fehler: es kommt nur darauf an, von wem wir uns etwas vorsagen lassen! Und hier laden wir uns die Schuld auf, dass wir so wenig und so selten auf die Worte der Grossen hören, von denen wir wirklich etwas lernen können, und dass wir viel lieber und begieriger denen lauschen, die uns unsere Unwissenheit recht mundgerecht zu machen verstehen.

Diese Einleitung ist ein wenig lang geraten, und es hat fast den Anschein, als wollte ich mehr eine Geschichte der Kritik bieten als die Bedeutung eines Künstlers als Kritiker schildern. Ich hoffe jedoch, dass sich von diesem breiten Hintergrunde das Bild, das ich zeichnen will, viel deutlicher abheben wird. (Fortsetzung folgt.)



Aus vergangenen Tagen.

Briefe von Poißl, Bader, Lindpaintner und Spohr an Gottlob Wiedebein; nach den Originalen im Stadtarchive zu Braunschweig mitgeteilt von Dr. **Paul Alfred Merbach.**

Die nachfolgend mitgeteilten Briefe — ich verdanke die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Liebenswürdigkeit des Herrn Stadtarchivars Professor Dr. H. Mack in Braunschweig — sind gerichtet an Gottlob Wiedebein, der zunächst einer kurzen Betrachtung und Würdigung wert ist. Als Kantorssohn in Eibenstedt bei Halberstadt 1779 geboren, stammte er aus einer Familie, in der die Gabe der Musik erblich war; frühzeitig lenkte er im Domchore zu Halberstadt die Aufmerksamkeit durch seine Gesangbegabung auf sich; es war sein einziger Wunsch, die Geheimnisse des Generalbasses zu erlernen, aber auch im Altstädter Chore in Magdeburg erreichte er dies Ziel noch nicht; erst als Schüler seines Oheims, der Kantor an der Brüderkirche zu Braunschweig war, konnte er seine Studien so vollenden, dass er 1804 dessen Nachfolger ward. Sechs

Jahre später verbringt er drei Monate in Wien, wo er dem Abgotte seiner Kunst, Beethoven, persönlich nahe tritt. Um 1816 stellte man ihn an die Spitze der wieder ins Leben gerufenen fürstlichen Kapelle in Braunschweig und als 1818 unter August Klingemann dort das Nationaltheater begründet ward, übernahm Wiedebein die Leitung der Oper, womit er seine eigentliche Tätigkeit beginnt. Bald steigt er zum Hofkapellmeister auf — vom 3. Februar 1823 ist sein Patent datiert —, wenige Monate später übernimmt sein Schüler, Herzog Karl II. — der „Diamantenherzog“ — die Regierung. Schon 1820 war Wiedebein ein Jahr lang in Italien gewesen, um sich künstlerisch immer mehr zu vervollkommnen und dort weiter zu studieren; Mitte 1825 begann die Umwandlung des Braunschweiger Nationaltheaters in ein Hoftheater und Wiedebein unternahm im allerhöchsten Auftrage eine grössere Reise, um von wichtigen deutschen Bühnen tüchtige Kräfte für die Braunschweiger Bühne zu gewinnen. Von dieser langen Dienstreise liegen noch Berichte vor über die Bühnen von Dresden und Wien, die in Form und Inhalt wahre Muster ihrer Art sind. Auf dieser Reise knüpfte er eine ganze Anzahl Beziehungen mit hervorragenden Künstlern an, sie sind die Voraussetzungen zu den folgenden Briefen. Leider musste er schon 1830 wegen eines lästigen Unterleibsleidens aus dem praktischen Theaterdienste scheiden, war aber noch bis 1854 als Kritiker tätig und galt in Braunschweig als die oberste musikalische Instanz. Er war als Mensch von strenger Sittlichkeit; ein hochbefähigter Mann, dessen Urteil auch über Dinge des Schauspieles als voll wichtig galt, und nach den einstimmigen Berichten von Spohr, Berlioz, Mendelssohn und Marschner ein hervorragender Orchesterleiter, daneben ein trefflicher Klavierspieler.

Der erste Brief stammt von Johann Nepomuk von Poißl[1]) (1783—1865), der von 1824 bis 1833 dem Münchener Hoftheater und dann noch bis 1848 der Hofmusik vorstand und lautet:[2])

Von Poißl an Wiedebein.

München, 14. 8. 1825.

Wohlgebohrener, hochzuverehrender Herr Kapellmeister.

Vor allem muß ich um Vergebung bitten, daß ich erst heute Ihre werthe Zuschrift vom 21. July beantworte; allein meine vielen Dienstgeschäfte hinderten mich, dieser meiner Privatangelegenheit eher ein Stündchen zu widmen.

Es freut mich sehr, hochverehrter Herr Kapellmeister, daß Sie so gütig sind sich meiner zu erinnern, und mit wahrem Vergnügen steht jedes meiner musikalisch-dramatischen Werke[3]) Ihrer Hofbühne zu Diensten; indessen gestehe ich aufrichtig, daß es eine kleine Eitelkeit von mir ist, mit jenen Bühnen, auf welchen noch keins meiner Werke gegeben ist, nur durch diejenigen meiner Werke in Verbindung zu kommen, von deren Erfolg ich zum Voraus vor jedem Publikum überzeugt seyn kann und so kömmt es denn, daß ich die Prinzessin von Provence[4]) vor allen andern empfehlen muß, wenn ich gleich glaube, daß Athalia[1]) und der Wettkampf zu Olimpia[2]), jede in ihrer Art, auch zweckmäßig wären und sich auf dem Repertoir gewiß erhalten würden; allein die „Prinzessin“ ist durch die Romantik, welche ihr zu Grunde liegt, durch den Reiz der Melodie und durch die große Mannigfaltigkeit der Situationen und Empfindungen wohl doch ihres Erfolges am sichersten. Was die Besetzung betrifft, so ist sie die am wenigst schwierige von allen meinen Opern, und ein guter Chor kann allein schon einen Theil der Wirkung sichern. Ich habe daher eine Abschrift der Partitur und des Buches in Arbeit gegeben und werde Ihnen das Werk wie diese fertig ist, senden.

Sollten der Besetzung und Darstellung auf Ihrer Hofbühne dennoch unübersteigliche Hindernisse im Wege stehen, so bitte ich das Werk nicht länger als höchstens 14 Tage dort zu behalten, und mir inner diesem Zeitraume rückzusenden; taugt aber die Oper für Ihre Bühne, so bitte ich mir in eben dieser Zeit die Annahme zu melden.

Als Honorar wünsche ich das zu erhalten, was Webern für den Freyschütz, oder wenn Sie die Euryanthe haben, für diese gegeben worden ist; denn ich will weder über noch unter andern Komponisten von Ruf in der Taxation meiner Werke stehen.

Schließlich erlaube ich mir, Sie, wohlgebohrener Herr Kapellmeister, zu bitten, mir ja recht viel Gelegenheit zu angenehmen Gegendiensten zu geben und Herrn Director Klingemann zu sagen, daß sein „Ewiger Jude“ angenommen sey und bald gegeben werde,[3]) daß ich ihn aber bitte, mir, weil sein Brief durch Zufall verlegt wurde, noch einmal gefälligst, vielleicht wenn Sie mir ohnehin schreiben, das Honorar wissen zu lassen, welches er für dies schöne Trauerspiel verlangt.

Genehmigen Sie die Versicherung der herzlichsten Hochachtung und Ergebenheit, mit der ich mich nenne Euer Hochwohlgebohren gehorsamer Diener Freiherr von Poißl, Hofmusik- und Hoftheater-Intendant.

Der nächste Brief entrollt ein anderes Bild, nach Poißls mehr oder weniger berechtigtem Egoismus sind die folgenden Zeilen Karl Adam Baders ein schönes Beispiel für echte, künstlerische Uneigennützigkeit.

Bader (1789—1870) war einer der ersten Tenöre seiner Zeit. Als Sohn eines Domorganisten erhielt er eine treffliche musikalische Erziehung und war dann in Bamberg — seiner Vaterstadt —, München, Bremen und Hamburg tätig. Von 1818 bis 1820 war er in Braunschweig engagiert, wo sich die freundschaftlichen Beziehungen mit Wiedebein anknüpften. Am 26. März des letztgenannten Jahres verabschiedete er sich als Licinius in der „Vestalin“ Spontinis, der ihn nach Berlin an die Hofoper holte, und wo er bis

1) Vergl. über ihn die zeitgenössische Charakteristik in Aug. Klingemann, Kunst und Natur 3, 145 ff.

2) Braunschweig, Stadtarchiv, Personaliensammlung (von Wiedebeins Hand darauf bemerkt: am 31. 8. beantwortet und ein Wechsel von 195 1/3 fl. als Honorar abgeschickt).

3) Ein vollständiges Verzeichnis der Werke von Poißl findet sich in dem ausführlichen Artikel über ihn in Schilling, Universallexikon der Tonkunst, Band 5. (Vergl. Lewald, Ges. Schriften. IV, 336. 1844).

4) „Die Prinzessin von Provence, grosse Zauberoper gedichtet und in Musik gesetzt von Freiherrn von Poissl, Intendant der königlichen Theater zu München“. Mit dieser Oper ward unter Wiedebeins Leitung am 25. Mai 1826 das „Hoftheater zu Braunschweig“ eröffnet; sie war geschrieben zur Einweihung des jetzigen Münchener Hoftheatergebäudes am 2. Januar 1825 und war am 23. Januar die erste Opern-Novität im neuen Hause.

1) Athalia — nach Racines Trauerspiel — aus dem Jahre 1814.

2) Der Wettkampf zu Olympia oder die Freunde aus dem Jahre 1815.

3) „Ahasver oder der Ewige Jude“, das dramatische Hauptwerk des bedeutenden Dramaturgen und Leiters des Braunschweigischen National- und Hoftheaters August Klingemann (1777—1832) kam an der Münchener Hofbühne am 12. August 1827 zum ersten und einzigen Male zur Darstellung. Über Honorar geben die Akten und Kassenbücher keinen Aufschluss.

1845 eine hervorragende Tätigkeit namentlich in den Opern Spontinis entfaltete. In den ersten Jahren seiner Berliner Tätigkeit mochte er sich nicht recht wohl fühlen, Verhandlungen mit Braunschweig gingen hin und her und bei der Umwandlung des Nationaltheaters in ein Hoftheater hatte man die feste Absicht, ihn wieder zu verpflichten. Anfang Januar 1826 leitete er — wie ein an anderer Stelle mitgeteilter Brief an Wiedebein zeigt — ernstliche Schritte ein, seinen Berliner Vertrag auch auf gewaltsame Art zu lösen; doch es kam nicht so weit.

Bader[1]) an Wiedebein.[2])

Dresden auf dem linkschen Bade 24. 9. 1825.

Hochgeschätzter Herr Kapellmeister. Sehr werther Freund.

Wenn auch Verhältnisse und Umstände ein näheres Beysammensein und Befreundetseyn mit Ihnen mir gebieterisch versagen, so drängt es mich doch, für das Wohl der mir so werthen Braunschweiger Bühne[3]) mich lebhaft zu interessiren. So laß ich mit großer Freude in der Berliner Zeitung, daß Herr Gaßmann[4]) für Braunschweig gewonnen wurde, bei meiner Ankunft hier in Dresden wurde indeß diese Freude mir wieder benommen, indem es hieß der Churfürst wolle Gaßmann nicht eher entlassen, als nach Ablauf seines Contractes. Ostern 1828. Verhält es sich nun wirklich so, dann möchte ich Ihnen — Sie müssen mir es aber nicht übel nehmen — ein anderes höchst ehrenwertes Individuum empfehlen, das Gaßmanns Stelle vollkommen ersetzen würde. Es ist dies Hr. von Zahlhaas,[5]) gegenwärtig bei hiesigem Hoftheater angestellt. Ich muß Ihnen gestehen, daß ich seit dem unglücklichen Leo[6]) keinen Schauspieler gesehen habe, der so natürlich, sinnig, wahr und verständig, ohne allen äußeren Prunk und Affectation, seine Rollen giebt, wie dieser v. Zahlhaas. Er hat bei uns[7]) in Berlin als Wallenstein, König Philipp, Klingsberg in „der unglücklichen Ehe“[8]) usw. lebhaftes Interesse erregt und eine angenehme Erinnerung an seine Kunstleistungen dort zurückgelassen. Auch hier gefällt er sehr, vorzüglich als Lord Domby in den beiden Britten.[9]) Indeß scheint es mir, als würde er hier in seinem eigentlichen Fache — der edlen Väter, Charakterrollen, Heldenväter, Intriguants — nicht nach Verdienst beschäftigt, was in Braunschweig gewiß der Fall seyn würde. Deshalb, wenn Gaßmann nicht kommen kann, nehme ich mir die Freiheit, Ihnen dafür diesen Herrn von Zahlhaas für dessen Fach auf das angelegentlichste zu empfehlen. Sollte die Sache sich aber nicht so verhalten, sollte Gaßmann bei Ihnen bestimmt eintreffen, oder Sie schon einen andern an dessen Stelle engagiert haben, so werden Sie es mir nicht übel nehmen, dass ich Sie mit diesem Gesuche belästigt habe. Sie wissen ja, ich diene gern meinen Freunden und Bekannten. — Ich habe meine diesjährigen Ferien schlecht zugebracht; ich wollte hier[1]) eine Brunnenkur brauchen; kaum fing ich an einige Tage zu trinken, als ich wieder aussetzen mußte, indem ich von einer Halsentzündung befallen wurde — die ich mir freilich selbst zuzog —, welche mich 14 Tage lang das Haus hüten hieß! Gottlob, jetzt ist es wieder besser; ich will nun die paar Tage, die ich noch hier bleibe, so recht ordentlich geniessen. Heute höre ich Winters Maometta[2]) in der italienischen Gesellschaft, welche einen schönen Sopran (Sigra. Palazezzi[3]) und einen herrlichen Baß (Sigr. Zezi[4]) besitzt. Am Montag[5]) ist Webers Freischütz und am Donnerstag[6]) seine Euryanthe. Er ist nicht wohl aus dem Bade zurückgekommen und ist jetzt mit dem Componieren der Oper Oberon für London[7]) beschäftigt; der erste Act ist bald fertig. Im November kommt er zu uns nach Berlin,[8]) um seine Euryanthe einzustudiren und zu dirigiren. Ich besuche ihn sehr fleissig, wir sind ganz nahe Nachbarn; er wohnt in Cosels Garten[9]) und ich auf dem linkischen Bade. Seine Frau ist auch gar lieb und natürlich, es sind überhaupt ein paar herrliche Menschen! und zwei Kinder haben sie, zwei Jungen, wie die Engel, blühend und gesund. Der erste berühmte Don Juan, für welchen

1) Braunschweig, Stadtarchiv, Personaliensammlung.
2) und 3) vergl. oben.
4) Carl Georg Eduard Gaßmann (1779—1854) war bereits 1814 Mitglied der Waltherschen Gesellschaft in Braunschweig gewesen, kehrte von 1818 bis 1821 an das Nationaltheater dorthin zurück und fand nach einem Engagement in Cassel und nach erneutem Gastspiele im Juli 1825 seine dauernde Wirkungsstätte in Braunschweig. (Vergl. über ihn: Hartmann, Sechs Bücher braunschweigischer Theatergeschichte a. v. O.).
5) Johann Baptist Ritter von Zahlhaas (1787—1870), Charakter- und Väterspieler, auch als dramatischer Dichter und Bearbeiter nicht unbedeutend. Er war ein unruhiger Geist, die Wiener Burg, Mannheim, Bremen waren seine künstlerischen Stationen, bis er 1825 nach Dresden kam. Aus einem Engagement in Braunschweig wurde nichts.
6) Carl Friedrich Leo (1780—1824), ein Schüler Fr. L. Schröders, lange Jahre in Hannover und Mannheim engagiert, war eine geniale, aber hypochondrische und äusserst schwermütige Künstlernatur; nach Ludwig Devrients Wort „ein sehr gefährlicher Rivale“. Er endete durch Selbstmord auf dem Grabe Wielands in Osmannstädt bei Weimar. (Vergl. Klingemann a. a. O. 3, 325).
7) Zahlhaas gastierte in Berlin Anfang 1825.
8) „Die unglückliche Ehe durch Delikatesse oder Der Ring, zweiter Teil“ Lustspiel von dem berühmten Hamburger Schauspieler und Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder aus dem Jahre 1789.
9) „Die beiden Britten“, Lustspiel von Carl Blum aus dem Jahre 1824.

1) Das „Linkesche Bad“ gehört heute zu Dresden; damals lag es als Erholungsstätte vor der Stadt; seit 1812 spielte im Sommer dort das Hoftheater. (Vergl. Klingemann a. a. O. 2, 31).
2) Peter von Winter (1754—1825), der Komponist des „Unterbrochenen Opferfestes“; am 23. Januar 1817 war nach zehnjähriger Pause in Mailand erfolgreich „Il Maometta“ als neue Oper von ihm aufgeführt worden.
3) Signora Palazezzi war vom 7. März 1824 bis 1. Juni 1829 an der italienischen Oper in Dresden, dann vom 16. März 1830 bis zum 1. April 1832 an der deutschen Oper daselbst.
4) Signor Zezi, vom 1. März 1822 bis 1. April 1832 an der italienischen Oper, von da an der deutschen Oper.
5) Die Angaben Baders stimmen hier nicht mit dem überlieferten Repertoire. Am 24. September war überhaupt keine Vorstellung; Winters „Maometta“ war vom 10. Oktober 1818 bis zum 30. Juni 1824 fünfzehn Mal gegeben worden (1820 bis 1822 gar nicht), im September dieses Jahres überhaupt nicht. — Der vorliegende Brief wurde am Freitag den 24. September geschrieben; Montag darauf, am 27. September, war nicht der „Freischütz“, der vielmehr am 21. 9. gegeben worden war.
6) Ebenso hier; Donnerstag den 30. September war keine Aufführung der „Euryanthe“, die am 14. 9. zuletzt gegeben worden war.
7) Weber war in Ems zur Kur gewesen; den Text zu „Oberon“ hatte er Ende Januar 1825 von Planchi erhalten; am 12. April 1826 war in London die Uraufführung, von der Weber bekanntlich nicht mehr nach Deutschland zurückkehren sollte.
8) Die beiden ersten Aufführungen der „Euryanthe“ im Berliner Opernhause unter Webers Leitung fanden am 23. und 28. Dezember 1825 statt. (Vergl. Klingemann a. a. O. 3, 250.)
9) Cosels Garten mit einem netten Landhause lag recht idyllisch und abgeschlossen, zwischen der Holzhofgasse und der Elbe, in Dresden-Neustadt zwischen dem heutigen Kgl. Gymnasium und dem Linkischen Bade, von diesem durch die Priesnitz getrennt; er zog sich ein Stück an der Elbe entlang.

Mozart diese Parthie schrieb, Bassi,[1]) ist dieser Tage hier beerdigt worden. — Unsern alten Fischer [2]) haben wir in Berlin auch begraben! — Wie ist es denn, werther Freund, für meine Schwägerin [3]) ist wohl keine Aussicht bei ihnen? Sie haben wahrscheinlich schon eine Opernmutter? Wie wärs denn mit meiner andern Schwägerin? [4]) Sie ist jung, hübsch, hat eine sehr hübsche Stimme von großem Umfang und viel Metall, hat ein nettes Talent fürs Schauspiel; — singt Zerline,[5]) Blonde, [6]) Henriette (Schiffskapitän) [7]), Frau von Schlingen,[8]) spielt Naive und Kammermädchen; aber für diese wird bei Ihnen auch nichts zu machen sein, denn Sie haben ja die Dermer,[9]) Schütz [10]) und wer weiß noch wen! Sollte aber eine Aussicht seyn, so bitte ich Sie darauf zu reflektieren, denn das Mädchen kann wirklich für die Bühne bedeutend werden, wenn sie erst in Routine kömmt und ihr einiger Unterricht in der Gesangsmethode ertheilt wird. Sie werden lachen über diesen Brief, nichts als Empfehlungen Anderer und Er selbst will nicht kommen, werden Sie sagen! [11]) Ja liebster Freund, Schicksal! ich kann nicht loskommen, wenigstens nicht ohne Skandal und das geht denn wahrhaftig nicht.[12]) — Bleiben Sie mir gut und wenn was für den einen oder anderen meiner Empfohlenen zu machen ist, so handeln Sie als Freund. Behüte Sie Gott! In aufrichtiger Freundschaft und herzlicher Hochachtung Ihr Bader.

Wieder wechseln Schauplatz und Persönlichkeiten; im nächsten Brief ergreift einer der geachtetsten und berühmtesten Komponisten und Kapellmeister seiner Zeit das Wort an Wiedebein, um dem Braunschweigischen Kollegen über soziale Verhältnisse der Musiker zu seiner Zeit zu berichten. Die Ausführungen Lindpaintners bedürfen keines Kommentares, nur wenige Worte über den Briefschreiber.

Peter Joseph von Lindpaintner (1791—1856) war ein Schüler des oben schon genannten Peter von Winter in München; er begann als Musikdirektor am Isartor-Theater in München seine Tätigkeit, seit 1819 war er bis zu seinem Tode Hofkapellmeister zu Stuttgart. Seine Musik zu Goethes Faust haben ihn bis auf unsere Tage lebendig erhalten; berühmt war zu seiner Zeit die Oper „Der Vampyr", die stoffliche und musikalische Verwandtschaften mit Marschners bekanntem Werke zeigt. Lindpaintner galt als ein humaner, sittenstrenger und überaus rechtlicher Mann; auch aus dem folgenden Schreiben treten diese Züge deutlich hervor. (Vergl. Klingemann a. a. O. 3. 82).

Lindpaintner an Wiedebein.[1])

Stuttgart 17. 2. 1826.

Mein sehr lieber Freund! Verehrter Herr College!

Ich beeile mich, Ihren Wünschen zu entsprechen und Ihnen in Kürze die Verhältnisse beyder Kapelllen, München und Stuttgart auseinander zu setze.

1200 fl. ist die höchste Besoldung in München; 1100 fl. in Stuttgart. In München sind die Capellisten den Hofdienern und die Hofdiener den Staatsdienern gleich, d. heißt — wenn sie pensionirt werden erleiden sie ein Drittel Abzug von der gehabten Besoldung. Sie sind alle lebenslänglich mit vom König eigenhändig unterzeichneten Dekret angestellt. Man ist sparsam mit solchen Dekreten, und hat Beispiele das Individuen 6 bis 8 Jahre im Access, d. h unentgeltlich dienen, und dann erst weiter vorrücken. Sind es sehr brauchbare Leute, werden sie indeß mit Renumerationen von 50 bis zu 300 fl. bedacht. Rücken sie vor, dann erhalten sie erst eine kleine Besoldung definitiv, und behalten ihr Remunerationsgehalt, bis sie oft nach 10 bis 12 Jahren, durch den Tod ihrer Vorgänger oder deren Pensionierung in ihren ganzen Gehalt, der jedoch beim Organisten (unleserlich) nie 800 fl. übersteigt, — vorrücken. Dieß ist der gewöhnliche Gang, es versteht sich, daß das Talent einen schnelleren Gang geht. Bei dem Tode eines Mitgliedes erhält die Frau ein Drittel des Gehaltes ihres Mannes, bey kleineren Gehalten auch die Hälfte, und NB. jedes Kind bis es majorenn ist, ein Zehnttheil von der Pension, die der Mann als Pension in Anspruch hätte nehmen können. So war es bis jetzt; wohl möglich, daß der neue König auch neue Ordonnanzen macht. In Stuttgart sind die Verhältnisse im Durchschnitt leider nicht so brillant, für den Einzelnen aber oft vortheilhafter. In der Regel wird kein Mitglied lebenslänglich angestellt. Man hat zwar noch kein Beispiel einer Entlassung, es sey denn durch grobe Excesse. Doch sollte heute der Hof unglücklich seyn, oder Ersparungen machen wollen, so ist er an nichts gebunden, und die Mehrzahl der Mitglieder de facto entlassbar. Da nun bey solch schwankenden Verhältnissen kein ausgezeichnetes Talent sich zum Engagement finden möchte, schließt man mit einzelnen Contracte auf Lebenszeit ab, worinn je nach Umständen alle Pensionsverhältnisse, auch die Pensionen für Frauen nach dem Tode ihrer Männer besonders stipulirt sind. Wo dies nicht vorhergegangen ist, bleibt alles der Gnade des Königs anheimgestellt. Wir haben schöne Fälle der Art, so wurden beide Gebrüder Schwegler — Oboisten —, die eigentlich nicht dekretmäßig angestellt waren, auf Neujahr der eine mit

1) Luigi Bassi, italienischer Baritonist, 1766—1825 (gestorben am 13. September!), war von 1784 bis 1806 in Prag tätig, wo er als erster den Almaviva sang und Mozart für ihn den Don Juan schrieb. Dann stand er von 1806 bis 1815 im Dienste des Fürsten Lobkowitz und war 1815 bis an seinen Tod hauptsächlich als Regisseur an der Dresdner Oper engagiert. Er liegt auf dem alten katholischen Friedhofe in Dresden-Friedrichstadt begraben, nicht weit von Carl Maria von Weber.

2) Ludwig Fischer (1745—1825) s. Zeit berühmter Bassist mit einer Stimme von aussergewöhnlichem Umfange (D—ā). War an den Bühnen in Mannheim, München, Wien, Paris und verschiedenen Orten Itatiens; seit 1788 in Berlin lebenslänglich engagiert.

3) und 4) nicht zu ermitteln gewesen. Baders Frau, eine mittelmässige Schauspielerin, war eine geborene Laurent. Es handelt sich also offenbar hier um eine ältere und jüngere Schwester. Leider ist sehr schwer hierüber etwas zu finden, da es an einem wirklich verlässlichen Bühnenlexikon noch vollständig mangelt.

5) „Don Juan".

6) „Entführung aus dem Serail".

7) „Der Schiffskapitän oder die Unbefangenen, Vaudeville in 1 Akt nach dem Französischen des Theaulon frei bearbeitet von Blum". „Henriette, eine junge Waise".

8) „Luise von Schlingen, eine junge Witwe, als Wiener Dienstmädchen" in Karl von Holtei's Singspiel „Wiener in Berlin".

9) Betty Dermer war von 1823 bis 1830 als treffliche Sängerin und Geliebte des Herzogs Karl II. die unbestrittene Herrscherin des ersten Sopranfaches in dramatischen und Koloraturpartien am Hoftheater zu Braunschweig. Vergl. über Ihre menschlich ergreifenden Schicksale Hartmann, a. v. O.; sie hat trotzdem Braunschweig immer in treuem Gedächtnis behalten.

10) Betty Schütz, früher verehelichte Schmidt, geborene Herz, die zweite Frau des bekannten, langjährigen braunschweigischen Hofschauspielers und ersten Faustdarstellers Eduard Schütz, galt als eine tüchtige Soubrette. Sie starb 1835.

11) und 12) Vergl. die Vorbemerkung zu diesem Briefe.

1) Braunschweig Stadtarchiv Personaliensammlung.

650 fl., der andere mit 450 fl. pensionirt — aber lassen Sie das Unglück wollen, daß wir mal keinen so gütigen Herrn haben — was haben dann die Wittwen und Waisen zu erwarten? Darum bitte ich Sie, bei jener Menschenliebe, mit der Sie mich zu dieser Auseinandersetzung aufforderten — legen Sie Nachdruck auf die Art und Weise, wie man mit den Künstlern in München verfährt! Ihr stets bereitwilliger, aufrichtiger Freund.

Das letzte Wort möge Meister Ludwig Spohr haben. Die kurze Briefstelle lässt einen Blick tun in die unerquicklichen Verhältnisse, die zu Cassel unter der Regierung des Kurfürsten Wilhelms II. herrschten.

In seiner Selbstbiographie hat Spohr diese Dinge mit der ihm eigenen Delikatesse behandelt (Band 2, Seite 180); die Beziehungen des Kurfürsten zur Gräfin Reichenbach hatten im Vereine mit der Pariser Juli-Revolution von 1831 eine starke Gährung unter der Bevölkerung hervorgerufen, der der Herrscher nur mit zeitweiliger Flucht aus dem Wege gehen konnte, dazu kam der Plan des Fürsten, das Theater wieder in ein nationales unter kurfürstlicher Intendanz zu verwandeln; längere Zeit war das Schicksal sämtlicher am Theater Beteiligten ein sehr ungewisses. Die folgende Briefstelle ist die bisher einzige, bekannte, die sich auf diese Vorgänge bezieht.

Louis Spohr an Wiedebein.[1])

Cassel, 28. 4. 1831.

Empfiehlt einen der ersten jetzt lebenden Orgelspieler Zöllner und fährt dann fort:

Unser Theater hat jetzt viel von dem Haß des Kurfürsten gegen Cassel und alles was darin ist zu tragen, und wir Conscribirten haben allerlei Anfechtungen zu bekämpfen. Hoffentlich werden wir aber siegreich daraus hervorgehen.

Mit herzlicher Freundschaft stets ganz der Ihrige

L. Sp.

1) Braunschweig Stadtarchiv Personaliensammlung.

Rundschau.

Oper.

Berlin.

Es ist ein wenig erquickliches Zwischenspiel, das man gegenwärtig an der durch Gregor auf so gesunde Basis gestellten Komischen Oper in ihrer jetzigen Übergangsära verfolgen muss. Auf die von der Kritik einmütig abgelehnte, verunglückte „Figaro"-Neuinszenierung folgt nun das sich über mehrere Abende hinziehende Abschiedsgastspiel der in Berlin ungemein beliebt gewesenen Maria Labia. Es ist ungemein charakteristisch, dass man diese hochbegabte Vollkünstlerin ohne weiteres nach der Donaumetropole ziehen lässt, ohne dass von Seite der Kgl. Oper der Versuch gemacht worden wäre, gleich der Madame Artôt de Padilla nun auch die Labia zu engagieren, und wenn es nur zu dem Zweck geschehen wäre, der Hofoper endlich einmal wieder eine echte, südländisch feurige Carmen zu sichern. Die Labia vereint in ihrer eigenartigen, vibrierend begeisterten Persönlichkeit scheinbar unversöhnliche Gegensätze, die sie gerade zur echten Künstlerin für eine moderne Opernbühne — „modern" hier in dem Sinne des erlebniskräftigen Nachschaffens genommen — prädestinieren: mit schwärmerischer Weichheit und Verträumtheit vereint sie hinreissende glutvollste Leidenschaft; davon gab sie noch unlängst in Neumanns „Liebelei" so beredt Kunde, und auch ihre Violetta ist von diesem blitzartig wechselnden Affekt, der sich von schneidendster Liebesverhöhnung durch schmerzlichste Resignation zur verklärten Weibesliebe durchzuringen weiss, mächtig durchzuckt. Eine ungemein leicht ansprechende, nur in der Mittellage etwas gaumige und dann mitunter etwas flache, in der Höhe aber desto strahlendere, echteste Sopranstimme kommt ihr bei der Verkörperung ihrer Partien ebensosehr zustatten, wie ihre Erscheinung, die, ohne gerade blendend schön zu sein, durch die Beredsamkeit der Mimik und Gesten überzeugt und fesselt. Ihre italienische Herkunft und Wesenheit konnte sie in der Darstellung der Violetta noch einmal voll und ganz entfalten. In der Szene mit Alfreds Vater (den Herr Zador mit Würde, aber gesanglich wieder nicht „brusttönend" genug verkörperte) und in der fast schauerlich realistisch gespielten Sterbeszene zeigte sie noch einmal die volle Grösse ihrer Kunst. Leider hatte sie in dem Wiener Tenoristen Herrn Eugen von Peteani einen im letzten Augenblick eingesprungenen und deswegen um Nachsicht bittenden Partner, dem wir diese Bitte gern erfüllten, wenn nicht seine Spiel- und Singemanier Fehler aufweisen würde, die sich durch ebenjenes Einspringen im letzten Augenblick allein keinesfalls hinreichend motivieren oder gar entschuldigen lassen. Bewundernswert war es, wie der energische und unermüdlich zielbewusste Kapellmeister v. Reznicek das Ensemble, Solisten und Orchester zusammenzuhalten und wenigstens rein musikalische Entgleisungen zu verhüten wusste; recht stilwidrig mutete die Sprachenmischung an: während die Hauptsolisten italienisch sangen, ertönte aus Chor- und Chargenmund das deutsche Idiom. Alles in allem: es war wieder nichts, Herr Interimsdirektor! Wir warten auf die befreiende Tat!

Dr. Arthur Neisser.

Dortmund.

„Der Weiberkrieg".

Volksoper in drei Akten von Felix Woyrsch.
Uraufführung am Stadttheater.

Vor ungefähr 20 Jahren hat Felix Woyrsch, der heute mit Recht sehr geschätzte Komponist grosser Konzertgesangswerke, auch einmal sein Glück auf der Bühne versucht. Aus jener Zeit stammt neben anderen sein „Weiberkrieg", der im Jahre 1890 in Hamburg einen „freundlichen Erfolg" erzielte. Was eine solche im Theaterjargon ominöse Erfolgskonstatierung bedeutet, kennt man. Es klingt daraus wie gedämpfter Grabgesang. Die Folgezeit hat jenen Adepten Recht gegeben. Der „Weiberkrieg" war aus dem frisch pulsierenden Gegenwartsleben verschwunden. Bis ihn sein Autor in den Tagen moderner Frauenbewegung und ihren — vielleicht — günstigen Auspizien durch eine Umarbeitung zu neuem Leben erweckte. Ob nunmehr für die Dauer? Prophezeien ist besonders auf der unbeständigen, launischen Welt der Bretter ein schlechtes Geschäft. Jedenfalls hat die Oper in ihrer neuen Gestalt eine überaus warme und günstige Aufnahme bei Publikum und Kritik gefunden. Eine Aufnahme, die ehrlich dem Werke selbst, weniger dem anwesenden Komponisten, der durch verschiedene Hervorrufe geehrt worden ist, galt. Es liegt in der Natur der Sache, dass auf Grund gemachter Erfahrungen Revisionen älterer Werke vor allem der äusseren Wirkung zustatten kommen, an dem Geiste, dem einer früheren, naiveren Schaffensperiode eigenen musikalischen Ausdrucke dagegen ohne Gefährdung des Ganzen wenig zu ändern vermögen. So auch in diesem Falle. Deshalb hat denn die Kritik bei aller Wärme der Anerkennung für die faktischen Vorzüge Woyrsch den Vorwurf nicht ersparen können, dass sein „Weiberkrieg" an einem Mangel individuellen Ausdrucksvermögens kranke, dass die musikalische Diktion bald von Mozart und Weber, bald von Lortzing mehr oder weniger beeinflusst sei, namentlich des letztern teils volkstümlich innige, teils humorvolle Wesenszüge trage. Das gilt ja in den Augen vieler, die sich um Stilfragen wenig sorgen, nicht für einen „Fehler", wenn sonst nur die Sache recht unterhaltsam, amüsant gestaltet ist. In unserer Zeit freilich mit ihrer starken Betonung der Persönlichkeitswerte muss in Rücksicht auf die Lebensfähigkeit eines Werkes eine derartige Abhängigkeit a priori bedenklich machen. Die rein kompositorischen Vorzüge, vor allem die kunstvolle Behandlung der Chöre, der geschickte Aufbau verschiedener Ensembles, das Vermögen, bewegte Volksszenen (wie im Anfange das Kirchweihfest) in wirkungsvollste Beleuchtung zu rücken, diskret und doch in charakteristischer Farbengebung zu instrumentieren, Dramatisches ohne hohles Theaterpathos mit intensiver Kraft herauszuarbeiten, wurden übereinstimmend anerkannt. Allerdings wurde auch gesagt, dass das Werk in der neuen Fassung nicht ganz frei von Längen, Monotonien und Stockungen sei, dass die vielen musikalischen Schönheiten über ein Manko an innerer musikalischer Entwicklung nicht ganz hinweg zu täuschen vermöchten. Der Handlung liegt die historische Tatsache zugrunde, dass die

tapferen Weiber Schorndorfs unter Führung der kühnen Bürgermeistersfrau ihre Heimatstadt im Jahre 1688 gegen die anrückenden Franzosen unter Melac retteten. Der Komponist als sein eigener Textdichter hat diesen geschichtlichen Stoff recht geschickt zu gestalten verstanden und unter Wahrung des charakteristischen kleinstädtischen Milieus mit allerlei hübschem Episodenhaften verbrämt. — Um die Ausführung der Neuheit machten sich — neben Direktor Aloys Hofmann als Spielleiter und Kapellmeister Wolfram — als Vertreter der Hauptrollen in besonderem Masse verdient Frau Wildbrunn (Bürgermeisterin), Frl. Devera (Kätchen) und die Herren Reisinger (Bürgermeister) und Schimmel (Diethold).

Friedhof.

Konzerte.

Berlin.

Im Blüthnersaal fand am 13. März das VI. (letzte) Grosse Sinfonie-Konzert des Blüthner-Orchesters unter Siegmund v. Hauseggers Leitung statt. Fr. Liszts grandiose „Faust"-Sinfonie, Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre und Rich. Wagners „Siegfried-Idyll" waren die orchestralen Darbietungen des Abends. Herr v. Hausegger erfasste die Werke mit Geist und Empfindung, er fesselte durch Energie des Ausdrucks, feuriges Temperament und kühnes Hervorheben der Rhythmik, das Orchester folgte ihm mit aller wünschenswerten Lebendigkeit. Wenn sich auch nicht alle Wirkungen der Lisztschen Tonschöpfung in gewünschter Weise erschlossen, so stand die Aufführung immerhin unter einem glücklichen Zeichen und hinterliess starke Eindrücke. Den „chorus mysticus" am Schlusse sang der Berliner Sänger-Verein (Dir. Max Eschke), das schwierige Tenorsolo führte Herr Felix Senius mit bestem Gelingen durch. Herr v. Hausegger, der am Schluss des Konzerts stürmisch gefeiert wurde, wird auch in der nächsten Saison die „Grossen Sinfonie-Konzerte" des Blüthner-Orchesters dirigieren.

In der Singakademie liess sich am 10. März die jugendliche Pianistin Olga Steeb in einem Orchesterkonzert hören. Frl. Steeb ist ein hervorragendes Klaviertalent. In ihrem Spiel steckt viel Frische, Kraft und Gesundheit. Technisch und in der Behandlung des Tones ist die junge Künstlerin eine ausgewachsene Virtuosin. Musikalisch zeigte sie sich bis ins kleinste. Sie spielte die Klavierkonzerte in amoll von Schumann, fmoll von Chopin und Esdur von Liszt, bei deren Wiedergabe sie das von Herrn Dr. Kunwald sicher geleitete Orchester bestens unterstützte.

Die Sopranistin Else Schmidt-Held, die im Bechsteinsaal einen Liederabend veranstaltet hatte, erfreute sich zwar lauten Beifalls, der jedoch über die mässigen Gesangsleistungen nicht hinwegtäuschen konnte. Ihrem Sopran fehlt es an Kraft und Ausdrucksenergie und an der erforderlichen Ausgeglichenheit, und der Vortrag bleibt am Ausserlichen haften. Frau Schmidt-Held sang Lieder und Gesänge von Caldera, Durante, Brahms, Sinding, Grieg u. a.

Im Blüthnersaal gab am 14. März Mark Hambourg den ersten seiner zwei angekündigten Klavierabende, dessen Programm Komposition von Schumann (Cdur-Fantasie op. 17), Brahms (Variationen über ein Thema von Händel), Schubert, Rubinstein und Tschaikowsky-Pabst (Paraphrase über „Eugen Onegin") brachte. Dem Künstler zu begegnen, bereitet stets Freude. Sein Klavierspiel ist so natürlich, gesund musikalisch, so geistig reif und von vielem Geschmack erfüllt. Dazu kommt eine Technik, die jegliche Schwierigkeit nicht nur mühelos, sondern auch mit glänzender Virtuosität überwindet, sowie ein schöner, modulationsreifer Anschlag. Als hervorragende Leistung erschien mir Brahms' geistreiches Variationenwerk, dessen Inhalt der Künstler bis auf den Grund erschöpfte und in hellster Klarheit darlegte.

Das Spiel der Violinistin Dora von Möllendorff (Klindworth Scharwenkasaal — 15. März) machte einen sehr sympathischen Eindruck. Frl. v. Möllendorff, eine Schülerin von Paul Elgers, besitzt eine zuverlässige Technik, einen schönen runden Ton und ein nicht unbedeutendes Vortragstalent. Leider konnte ich von ihr nur das Vieuxtempssche dmoll-Konzert op. 31 hören, mit dem sie sehr lebhaften Erfolg errang.

Herr William Pitt Chatham brachte an seinem Liederabend tags darauf im Bechsteinsaal Lieder und Gesänge von Massenet, Schumann (Dichterliebe) und H. Wolf zu Gehör. Des Sängers stimmliches Material ist weder sehr ausgiebig noch klanglich bestechend. Aber er hat viel gelernt und weiss das in sehr geschmackvoller Weise zu verwenden. So gelang es dem Sänger namentlich in Schumanns Dichterliebe seine zahlreichen Hörer zu fesseln und zu erwärmen; edler, mit ergreifenderer Innigkeit habe ich das Werk niemals vortragen hören.

Von dem hier schon bekannten Violinvirtuosen Efrem Zimbalist, der mit dem Philharmonischen Orchester im Beethovensaal konzertierte, hörte ich Ch. Sindings amoll-Suite und das amoll-Konzert von Glazounoff. Der junge Künstler blieb in technischer Beziehung beiden Werken nichts schuldig, und sein Ton entbehrt bis zu einem gewissen Grade auch nicht der Modulationsfähigkeit; aber im Vortrag überwiegt das bloss äusserlich sich dokumentierende Temperament die Poesie und Tiefe der Auffassung, so dass die Wirkung seines Spiels eine mehr äusserlich berührende, als innerlich anregende ist.

Adolf Schultze.

Der zweite Sonaten-Abend von Alfred Cortot (Klavier) und Jaques Thibaud (Violine), (Beethovensaal — 9. März), zeigte die beiden Künstler auf der Höhe ihrer Meisterschaft. Ihr Zusammenspiel ist ideal. Beide lieben den schönen Ton, beide sind temperamentvolle Naturen; so bildeten sie eine Einheit von höchster Vollendung. Das Programm wies die Namen Mozart, G. Fauré und C. Franck auf.

Ein junger Cellist, Alexander Barjansky, führte sich am 10. März im Blüthnersaal mit gutem Erfolg ein. Sein Ton ist edel, seine Technik überwindet alle Schwierigkeiten mühelos. Dass er ein tiefempfindender Musiker ist, bewies die seelenvolle Wiedergabe der Suite dmoll für Cello solo von Bach. Kleinere Stücke von Bach, Mozart, Gluck, Lully u. a. gelangen ihm recht apart. Neu war ein Largo mit Orgel von Emmanuel Moór, eine stimmungsvolle Komposition, bei der Walther Fischer an der Orgel sass. Am Klavier begleitete mit bekannter Vortrefflichkeit Alexander Neumann.

Im Nebensaal konzertierte an demselben Abend die Harfenistin Maria Teresia Baldini aus Florenz. Ihre fein ausgeglichenen Vorträge fanden beim Publikum wohlverdienten Beifall. Die mitwirkende Geigerin Mary Dickenson vermochte mit ihrem Spiel nicht zu interessieren. Der Pianist Adriano Ariani, der am folgenden Abend im Beethovensaal ein Konzert absolvierte, ist eine Andante-Natur. Er neigt zur breiten Temponahme, wodurch sein Spiel einen sentimentalen Anstrich bekam. Schumanns „Carneval" nahm unter seinen Händen wunderbare Formen an. Chopin spielte er süsslich und schmachtend.

Der Liederabend von Else Schünemann (Beethovensaal — 13. März) verlief anregender. Wenn auch die Leistungen der Sängerin ungleich waren — sie vernachlässigte stellenweise den Ton auf Kosten des charakteristischen Vortrages — so blieb doch der günstige Eindruck bei weitem vorherrschend. Sie sang Lieder von Schubert, Schumanns „Frauenliebe und -Leben" und Lieder von G. Vollerthun, S. v. Hausegger und H. Wolf. Vollerthuns „Die Stadt" bleibt dem wundervollen Gedicht von Storm so ziemlich alles schuldig. Am Klavier begleitete Marie Schünemann mit Geschick.

Ein interessanter Künstler ist der Pianist Dr. Paul Weingarten (Bechsteinsaal — 14. März). Er verfügt über eine grosse, kraftstrotzende Technik, einen feinnuanzierten Anschlag und gesundes musikalisches Empfinden. Zuerst spielte er zwei Bearbeitungen Bachscher Kompositionen von Stradal und zwar „Präludium und Fuge über B-A-C-H" und das „Brandenburgische Konzert No. 3 in Gdur". Stradals Bach-Bearbeitungen sind grossartig in der Art, wie er die Klangfarben und Register des Klaviers zur charakteristischen Interpretation der Originalkompositionen verwendet. Dies ist natürlich bei einer Orgelkomposition besser zu machen, als bei einem Werk für Streichorchester. Vom pianistischen Standpunkt aus sind diese Bearbeitungen mit Freuden zu begrüssen, und wenn sie so prachtvoll gespielt werden, wie von Dr. Weingarten, dann werden sie überall vollen Erfolg haben; denn sie sind effektvoll im besten Sinne des Wortes. Der Künstler spielte ausserdem Kompositionen von Beethoven, Brahms, Chopin, Debussy und Liszt, alles in einer frisch zupackenden, musikfreudigen Art, die das Publikum zu stürmischem Beifall hinriss.

Am folgenden Abend sang im selben Saal Margarete Closs moderne Lieder. Ihre Stimme ist hart und wenig biegsam; aber der Vortrag ist verständnisinnig, so dass sie bei weiterer Schulung noch nettes leisten könnte. Wenig Erhebendes lässt sich von den neuen Liedern sagen. Keiner von den drei Komponisten Walter Braunfels, Heinrich Rücklos und Adolph P. Boehm ist eine echt lyrische Natur. Gewiss gelingt jedem einmal ein stimmungsvolles Lied, aber es liegt nichts Zwingendes darin. Man kann sich die Texte immer noch anders komponiert denken. Der bedeutendste der drei ist unfraglich Braunfels, dessen schönes „An den Nachtwind" den besten Eindruck machte. Rücklos ist gefälliger, ein Komponist „fürs Gemüt", aber ohne eine Spur von Tiefe. Das

Unerfreulichste waren die modern-schwülstigen Gesänge von Boehm, die zeigen, dass der Komponist gar nicht weiss, was eigentlich Lyrik ist. An Hugo Wolfs Gesängen, die den Schluss machten, kann er das lernen. Erich J. Wolff führte in bekannter, feinfühlender Weise die Begleitung aus.

Walter Dahms.

Feststimmung lag über dem ausverkauften Beethovensaal, als Frau Lula Mysz-Gmeiner am 10. März eine andächtige Zuhörerschaft zu ihrem 3. Liederabend versammelte, und in Feststimmung erschien auch die vorzüglich disponierte Sängerin, die sogleich in Liszts „Loreley" und „Drei Zigeuner" eine gesangliche Meisterleistung allerersten Ranges bot. Für Schumanns „Frauenliebe und -Leben" stand ihr die ganze Skala menschlichen Empfindens zur Verfügung, vom zitternden Bekenntnis erster Liebe bis zum glückseligen Aufjauchzen jungen Mutterglücks sich steigernd, während die umflorte Stimme wie aus weiter Ferne zu kommen schien, als sie zum unvergesslichen Ausdruck des Schmerzes um den verlorenen Geliebten wurde. Im folgenden Teil des Programms lieh Frau Gmeiner ihre herrliche Kunst einem jungen Grazer Komponisten, dem sie besonders in dem tiefernsten „Windräder", in dem leicht beschwingten „Die Elfe" und dem volksliedartigen „Wie einst" zu einem starken Erfolge verhalf. Von den Wolfliedern seien besonders hervorgehoben „Ihr jungen Leute", dem die Künstlerin durch rührende Einfachheit des Empfindens gerecht wurde, während sie in „Wer rief dich denn" Flammen der Leidenschaft und Eifersucht entzündete, die endlich in dem tränenschweren „Wer rief dich denn, wer hat dich herbestellt" erstickten und sich lösten in eine Welt der Schmerzen. Eduard Behm erwies sich als so idealer Begleiter, dass seine Kunst in der der Sängerin vollständig aufging.

Am 14. März hatten sich zwei ungleiche Elemente zu einem Konzert in der Singakademie zusammengefunden. Die Geigerin Jacoba Schumm bat infolge einer Verletzung der Hand um Nachsicht, aus diesem Grunde mag dahingestellt sein, ob ihr Spiel je Öffentlichkeitsberechtigung erlangen wird. Ihr Begleiter, der aus guten Gründen sein Inkognito zu wahren wünschte, schien der Nachsicht des Publikums in noch stärkerem Masse zu bedürfen. Besser gelang es dem Pianisten L. Leslie Loth von seinen musikalischen Fähigkeiten zu überzeugen, freilich bleibt auch hier noch so vieles zu wünschen übrig, dass seine Leistungen einen guten Konservatoriums-Durchschnitt kaum übertrafen, jedoch erscheint bei seiner Jugend und seinen pianistischen Anlagen, die er besonders in der Edur-Polonaise von Liszt zur Geltung brachte, die Hoffnung auch auf künstlerisches Vertiefen nicht unbegründet.

Conrad Ansorge gehört zu den seltenen pianistischen Erscheinungen, die einen vollen Saal haben; so fand sich am 15. März eine zahlreiche Zuhörerschaft zu seinem Schubert-Liszt-Abend ein. Liszts Hundertjahr-Feier wirft bereits ihre Schatten voraus, und es war eine besonders feine Würdigung des Meisters, dass Ansorge neben seiner Dante-Sonate, die ich leider nicht hörte und seiner hmoll-Sonate, die in der monumentalen Auffassung zur Offenbarung wurde, auch Schuberts gleichzeitig gedachte. War es ja doch Liszt, der durch seine glänzende Übertragung Schubertscher Lieder diesen erst dem grossen Publikum näher brachte. Aber noch in einer anderen Beziehung war das Programm geradezu vorbildlich, der grosse Ansorge spielte nämlich einige kleine Schuberts; und wer die Mienen der Zuhörer beobachtete, als die bekannten Asdur-Impromptu und Moment musical fmoll gespielt wurden, der weiss, dass kein Künstler innigere Fühlung mit seinen Zuhörern nehmen kann, als wenn er ihnen Stücke bietet, an welchen sie sich selbst mit mehr oder weniger gutem Gelingen versuchten. Hier knüpften die stärksten Fäden zwischen Musiker und Publikum an, möge das Beispiel Ansorges Nachahmer finden.

K. Schurzmann.

Dresden.

Das letzte Konzert dieser Saison des Mozartvereins fand Montag, den 13. März statt. Das Programm wies folgende Stücke auf: Tragische Sinfonie (No. IV, cmoll) von Franz Schubert, Violinkonzert in Cdur von Joseph Haydn, gespielt von Frl. Michaelis aus München, 4 Sätze aus der Serenade in Bdur für Bläser (Köchel, Verz. 361) von W. A. Mozart, übertragen für Streichorchester, 4 Hörner und Pauken von Ernst Lewicki, „La Folia" Variationen für Violine von Corelli und Sinfonie zur Cantate: „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte" von Joh. Seb. Bach. Nur vom musikhistorischen Standpunkt war die Wahl der Schubertschen Sinfonie zu billigen. Ist doch diese Komposition eine schwache Jugendarbeit des Wiener Meisters, die auf Selbständigkeit der Erfindung auch nicht den mindesten Anspruch erheben kann. Dankbar waren wir der Leitung des Mozartvereins, dass sie uns die Bekanntschaft mit der Geigerin Frl. Michaelis aus München vermittelt hat. Die Dame spielte das Haydnsche Konzert, sowie das Corellische Stück vorzüglich. Das Arrangement der Mozartschen Serenadensätze vom Vereinsarchivar Prof. Ernst Lewicki ist geschickt gemacht und wurde, wie auch alle übrigen zur Aufführung gelangten Werke, vom Orchester gut vorgetragen. Den das Konzert beschliessenden Bachschen Sinfoniesatz war Schreiber dieser Zeilen leider verhindert anzuhören. Nachdem nun mit dieser Aufführung die Saison 1910—11 des Mozartvereins ihren Abschluss gefunden hat, möchten wir der Vereinsleitung für alles Schöne und Interessante, was in den Konzerten auch in diesem Winter geboten wurde, unsern Dank aussprechen und gleichzeitig der Hoffnung Ausdruck geben, dass in der nächsten Saison die Werke W. A. Mozarts, dessen Namen der Verein trägt, etwas mehr Berücksichtigung finden möchten. Wir meinen vorzüglich diejenigen Arbeiten des Meisters, welche noch nicht allgemein bekannt sind, wie die Ouvertüren zu seinen Jugendopern, viele seiner Sinfonien und Divertimenti etc., und nicht solche, wie z. B. die von jedem Musikfreunde gründlich gekannte, im 2. dieswinterlichen Vereinskonzerte zur Aufführung gelangte grosse gmoll-Sinfonie aus dem Jahre 1788, welche man überall und auch vielleicht noch besser zu hören Gelegenheit hat.

J.

Leipzig.

Jules Wertheim der am 7. März (Feurich-Saal) zum erstenmal hier erschien, und sich mit eigenen Kompositionen, sowie solchen von Chopin und Liszt einführte zeigte sich als ein Künstler von recht ungleichen Qualitäten. Seine Technik steht auf einer recht bedeutenden Höhe, sein Anschlag ist weich, sein Empfinden muss sich noch entwickeln, sein Pedalgebrauch erschien oft an falscher Stelle. In den eigenen Werken zeigt er sich vollständig in den Bahnen Chopins wandelnd, aber diesen noch lange nicht erreichend. Noch weniger konnte der Künstler Lisztschen Anforderungen genügen.

Ein Unstern waltete über dem 11. Abonnementskonzert der Singakademie, die am 8. März Friedrich E. Kochs weltliches Oratorium „Von den Tageszeiten" zur Aufführung brachte. Die Musik zu dem selbstgedichteten, manchmal sehr trivialen Text ist recht einfach und weist kaum besondere Höhepunkte auf. Sie ist harmonisch korrekt, aber im allgemeinen ziemlich melodienarm, ja man könnte sie direkt eintönig nennen. Schade um die grosse Mühe, die Kgl. Musikdirektor Gustav Wohlgemuth auf die Einstudierung des Werkes verwandt hatte, sie war kaum lohnend. Jedenfalls löste aber der Chor seine karge Aufgabe zur vollsten Zufriedenheit. Die Solisten hatten zum grössten Teil in letzter Stunde abgesagt, mit Ausnahme von Frl. Anna Hartung, die allein ihrer Aufgabe gewachsen war. Sie wurden durch Frl. Elsa Suchanek (Chemnitz, Alt), Herrn Anton Kohmann (Frankfurt, Tenor) und Herrn Carl Baché (Berlin, Bass) schlecht und recht ersetzt. Das Konzert dauerte von 8 bis ca. 1/211 Uhr.

Auch das 11. Philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters (13. März — Alberthalle) litt unter einer Absage: Frl. Irma Tervani (Dresden) war plötzlich heiser geworden. Frl. Aline Sanden vom hiesigen Stadttheater sprang dafür mit Liedern von Schubert, Schumann, Strauss und Brahms ein, mit denen sie, allmählich immer wärmer werdend, beim Publikum einen grossen Erfolg errang, so dass sie zu einer Zugabe genötigt war. Beethovens „Vierte" und Straussens „Don Juan" bildeten die Eckpfeiler des Programms; beide Werke erfuhren durch das Orchester unter Prof. Winderstein eine grosszügig gestaltete dort einfache, hier farbenprächtige Wiedergabe. Rachmaninoffs Klavierkonzert fismoll führte einen jungen in Wien lebenden Amerikaner Arthur Shattuk ein, bei dem man eine ganz hervorragende Technik und Eleganz des Spiels bewundern konnte. Das Werk selbst ist nicht sehr bedeutend, aber schön klingend geschrieben.

Mit einem eigenen Konzert (14. März — Zentraltheater) führte sich der noch jugendliche Konzertmeister Gustav Havemann, der neue Lehrer am Konservatorium an Stelle von Prof. Hilf, ein. Er spielte, vom Winderstein-Orchester unter Leitung von Prof. Felix Woyrsch vortrefflich begleitet, Beethovens Violinkonzert, Regers Chaconne op. 117 No. 4 gmoll und des Dirigenten skaldische Rhapsodie op. 50. Regers Chaconne fusst vollständig auf der Bachschen, sie zeigt recht prägnant das Nachstreben nach seinem grossen Vorbild. Das

Werk von Woyrsch ist recht undankbar gesetzt und stellt grosse Anforderungen an den Ausführenden. Es ist klangvoll und weist auch dem Orchester eine grössere Rolle zu, die manchmal die Solostimme allzusehr übertönt. Herr Havemann besitzt eine ausgezeichnete, virtuose Technik, einen schmiegsamen, weichen Ton von allerdings noch nicht grosser Tragfähigkeit, und die Gefühlswärme tritt noch allzusehr in den Hintergrund. Sein Spiel ist noch zu akademisch korrekt, er versteht wohl zu fesseln, aber nicht zu erwärmen.

Recht interessant war die Bekanntschaft mit Julia Hostater (18. März — Feurich-Saal), einer in Paris lebenden Amerikanerin und sprachlichen Kosmopolitin — sie sang deutsche, englische, französische und italienische Lieder (Cesti Scarlatti, Händel, R. Schumann, H. Wolf, Brahms, Dupare, Debussy Alt-Englisch). Ihre Stimme ist wohlgebildet und von eigenem Charme, ihre durchdachten und verinnerlichten Vorträge werden durch die Gefühlswärme zu Erlebnissen, sie singt nicht, sie gestaltet in ausgezeichneter Weise. Ein ganz vortrefflicher Begleiter war Herr Eduard Behm.

Der Anfang des 2. Teils des 14. Volkstümlichen Sinfonie-Konzerts des Winderstein-Orchesters (19. März — Alberthalle) bildete eine Konzertouvertüre „Im Herbst" von Oscar Köhler, unter Leitung des Komponisten gespielt, ein formschönes, dankbar gesetztes, naturfrisch empfundenes Werk.

Louis Persinger (Violine) hinterliess mit seinem Konzert (19. März — Feurich-Saal) die allerbesten Eindrücke durch seine ausgezeichnete Technik, sein feuriges, tief empfundenes Spiel. Sein Ton ist etwas herb und bedarf noch der Abklärung, der Überschuss an Kraft lässt mitunter die Weichheit vermissen. Dies sind aber Kleinigkeiten, die durch Selbstzucht ausgeglichen werden können. Wir möchten dem jungen Künstler noch recht oft in unseren Konzertsälen begegnen. Er spielte Mozarts Es dur- und Bachs g moll-Konzert, sowie kleinere Sachen von Rameau, Grétry, Beethoven, Hasse, Melartin, Debussy und Nachèz. Der Begleiter Fay konnte in keiner Weise genügen.

L. Frankenstein.

Der geniale Wilhelm Backhaus gab am 17. März in der Alberthalle einen Klavierabend. Seine Vorträge begeisterten das Publikum wiederum in hohem Masse; vor allem besitzt er eine glänzende, vollendete, von allen Unebenheiten gänzlich freie Technik. In seiner Spielweise äussert sich Noblesse und seltene Intelligenz. Mit grossem künstlerischen Geschick brachte er die Chaconne von Bach-Busoni, ferner die Fis dur-Sonate op. 78 von L. van Beethoven und die Phantasie C dur, op. 17 von Rob. Schumann zu Gehör. Wohl haben wir diese Werke schon mit mehr Innigkeit und Wärme vortragen hören, doch mit solcher Klarheit und solchem musikalischen Schwunge wie es bei Backhaus der Fall war, nur selten. Auch die kleineren Kompositionen von Debussy, Smetana und Liszt spielte der Künstler mit Eleganz und grosser Bravour, und entfesselte namentlich mit des letzteren Paraphrase über den Walzer aus Gounods „Faust" wahre Beifallsstürme, welche ihn zu Zugaben veranlassten.

Oscar Köhler.

Das Programm der siebenten Prüfung des Königl. Konservatoriums (7. März) verzeichnete Schülerkompositionen, Werke für ein und mehrere Instrumente. Die einzige Individualität des Abends, welche Eigenes zu sagen wusste, stellte sich in Herrn Bulling aus Bremen vor. Auf seine Solostücke hätten wir gern verzichtet, einen desto besseren Eindruck hinterliess jedoch ein Trio (d moll) für Klavier, Violine und Violoncello. Man sollte nicht denken, dass der Verfasser aus der Schule Regers hervorgegangen sei. Seine Melodik ist frisch und natürlich, seine Modulation immer interessant und geschmackvoll, die ganze Art der Fortführung und Steigerung zeigt, dass er das Odium des Schülerhaften von sich abgestreift hat und über dem Handwerk steht. Von den anderen Arbeiten möchten wir eine Suite für Klavier und Violine von Herrn Schmidt (Callnberg) hervorheben. Die beiden ersten Sätze zeigten gute Anlagen und eine bemerkenswerte Formgewandtheit, der letzte Satz leider auch eine Neigung zu Herkömmlichem und Weichlichem, welche der Komponist rechtzeitig unterdrücken sollte. Gerade das Gegenteil, ein ängstliches Sichhüten vor Oberflächlichem, beherrscht das Quartett für Streichinstrumente von Herrn Franke (Leipzig). Jede Unbefangenheit geht dadurch verloren, es entsteht ein zusammengesetztes Nebeneinander, dies ist umso mehr zu bedauern, als das Adagio Stellen echt musikalischen Empfindens enthielt, die Behandlung des Satzes eine nicht gewöhnliche Technik zeigte. Bei vorgeschrittener Reife lässt sich Beachtenswertes erwarten. Mit einem Virtuosenstück eigener Art wartete Herr Bottermund (Leipzig) auf. Seine Variationen für Violoncell über ein Thema von Paganini erregen rein technisches Interesse, dieses aber in höchstem Masse, denn welche Wirkungen der Komponist seinem Instrument abzuzwingen weiss, ist erstaunlich, erstaunlich auch die spielende Leichtigkeit, mit welcher er die ausserordentlichen Schwierigkeiten überwand. So gern wir die pianistischen Leistungen Herrn Bronsteins anerkannten, so wenig konnten wir uns mit seinen eigenen Schöpfungen befreunden. Zeigte eine Sonate für Klavier und Violoncello wenigstens noch einiges Masshalten und die sorgsame Schule des Lehrers, so verloren seine Variationen für Klavier über ein recht ärmliches Thema mit fortschreitender Schwierigkeit jeden Sinn für Form und Geschmack.

Allmählich geht die Reihe der Prüfungen zu Ende und die besten Leistungen werden herausgestellt. Da sie mehr geben wollen als einen schlichten Abschied, verlangen sie mit Recht einen höheren Maßstab der Beurteilung. Drei Damen traten in der achten Prüfung mit drei Klavierkonzerten in den Wettbewerb. Das Urteil des Paris mag leichter gewesen sein als dieses. Da sie ausserdem von dem gleichen Lehrer gebildet wurden, zeigte ihr Spiel die gleichen Vorzüge: einen klaren, plastischen, tragfähigen Ton, ungewöhnliche Kraft neben zarter Klangschattierung, ausserordentlich ebenmässige Technik und wohltuende rhythmische Prägnanz. Doch nunmehr teilen sich die Wege: wir bewunderten die flüssige Eleganz, mit welcher Frl. Taylor das Klavierkonzert von Schytte (cis moll, 2. und 3. Satz) wiedergab, wir erkannten gern die echt musikalische Spielfreudigkeit an, welche den Vortrag des Griegschen Klavierkonzertes durch Frl. Levin belebte, höhere Werte entdeckten wir in den Kantilenen des Chopinschen Klavierkonzertes e moll. Mehr Seele, meine Damen; so wurden niemals Herzen bezwungen! Frl. Wyman schien einen Hauch dieser Wahrheit verspürt zu haben, wir schliessen uns gern dem herzlichen Beifall des Auditoriums an. Ausser diesem Vorzüglichen gab es noch vielerlei Gutes und Besseres zu hören: Frl. Tamme (Leipzig) sang recht ansprechend und musikalisch vier Lieder von Strauss und Brahms, von Frl. Siegfried beachtenswert begleitet. Ihre Stimme ist nicht gross, doch reizvoll und verfügt besonders in der Höhe über ein entzückendes Piano. Herrn Reziks Technik ist vorzüglich, sein Ton lässt leider Wärme und Tragfähigkeit vermissen. Er bewarb sich um die Gunst des Publikums mit einer Suite „Im Walde" für Violoncello von Popper, deren banale Weisen sich in einem Königlichen Konservatorium recht merkwürdig ausnahmen. Wie liebenswürdig und anspruchslos klingt dagegen das Konzert für Fagott von Weber, dessen Wiedergabe sich Herr Müller mit bestem Gelingen widmete! Die Orgel ist ein gefährliches Instrument, dies mochte Herr Schweichert denken, als er Bachs Präludium und Fuge g moll vortrug. Wer den Fleiss und die Hingebung dieses jungen Künstlers kennt, muss es lebhaft bedauern, dass Befangenheit so zu entstellen vermag.

Die neunte Prüfung des Kgl. Konservatoriumss (17. März) erregte besonderes Interesse durch das Auftreten eines ausgezeichneten Geigers. Herr August Behrens (Bremen) bot mit dem Vortrage des D dur-Konzertes von Paganini-Wilhelmj eine sehr beachtenswerte Leistung, welche, abgesehen von einer kleinen noch schülerhaften Befangenheit, seinem musikalischen und technischen Können das beste Zeugnis ausstellt. Neben ihm fiel besonders das Spiel von Frl. Mathilde Strauss (Zürich) auf. Man glaubte sich aus dem Konservatorium in den Konzertsaal versetzt, denn nur völlige Reife vermag das „Waldesrauschen" von Liszt so duftig, Chopin so träumerisch und charakteristisch, den „Hexentanz" von Mac Dowell so kapriziös und echt künstlerisch zu gestalten. Man möchte wünschen, dieser jungen Künstlerin bald in der Öffentlichkeit zu begegnen. Eine Koloratursängerin gehört in diesem Rahmen zu den Seltenheiten. Die ausgesprochen cantable Stimme von Frl. M. Hinz (Samara) liess eine ausgezeichnete, sorgfältige Schulung erkennen, welche in „La Zingara" von Donizetti und „Nachtigall" von Alabieff beachtenswerte Eindrücke erzielte. Gute Anlagen lassen bei völliger Beherrschung bestes erhoffen. Herr Karl Kresse trug ein Konzert für Kontrabass von Em. Storch vor. Leider konnte er nicht davon überzeugen, sein schwieriges Instrument völlig zu beherrschen. Weit günstigeres lässt sich von Herrn Salesski (Kiew) sagen. Seine Wiedergabe des Konzertes für Violoncello von Dvořák (h moll, 2. und 3. Satz) verdient vollste Anerkennung. Das Programm verzeichnete ferner noch mir bekannte gut gesetzte Lieder von Herrn Maximil. Thamm, das Konzert Es dur von Liszt (Frl. Burstein) und Präludium und Fuge für Orgel D dur, komponiert und vorgetragen von Herrn Schweichert, welche ich wegen anderer Verpflichtungen leider nicht hören konnte.

Die sechste (letzte) Kammermusik des Gewandhauses brachte die Uraufführung von Max Regers Sextett op. 118, Fdur, für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli. Ich halte dieses Werk für eine der reifsten Arbeiten des Komponisten. — Das sagt gar nichts, werden seine Gegner einwenden, insofern Reife die Übergipfelung unschöner und unkünstlerischer Manieren bedeutet. Ich will mich deutlicher ausdrücken in dieser Komposition scheinen die grossen Vorzüge des Verfassers sich zu einem festen Bunde vereinigt zu haben um ebenso grosse Schwächen zu unterdrücken und im Zaume zu halten. Zu diesen Vorzügen rechne ich vor allen Dingen eine spielende, leichte und natürliche Kontrapunktik, welche jedem Instrumente seinen solistischen Anteil verbürgt, für mein Ohr äusserst charakteristische Themen und ein erst in letzter Zeit hervortretender Sinn für gedrängte, geschlossene Form. Besonders der letztere Punkt scheint mir im Hinblick auf Regers letzte Instrumentalkonzerte sehr beachtenswert zu sein, mit deren Formlosigkeit und chaotischem Bau sich selbst die überzeugtesten Anhänger seiner Kunst nicht zu befreunden vermochten. In diesem Sextett ist alles kurz, knapp und leichtverständlich. Geht mir der Sinn dafür ab oder bin ich durch intimen Umgang mit den Werken Regers schon so weit „abgestumpft", — ich höre nichts von den Scheusslichkeiten, über welchen viele die Hände über dem Kopfe zusammenschlagen, in dieser Modulationskunst zeigt sich mir eine tonale Logik, welche alle Verbindungen erklärt und innerlich belebt, eine grosszügige Rhythmik und innere Steigerung. Wohl jeder muss zugeben, dass dieser Komponist die stärkste Persönlichkeit ist, welche wir heute haben. Auf das Publikum wirkte diese wieder unmittelbar und riss es zu herzlichstem Beifall hin. Besonders sprach das Adagio, dessen Wärme den Vorwurf reflektierter Musik zurückweist. und das romantisch gefärbte Trio des zweiten Satzes an. Das an Bach anklingende Thema des Finale gibt dem Komponisten Anlass zu entzückenden kontrapunktischen Spielereien und beschliesst das Werk in mutwilligster Laune.

Das überlange Programm verzeichnete zwei interessante Jugendwerke: Hugo Wolfs Streichquartett in dmoll erzählte die ganze unglückliche Leidensgeschichte des Künstlers in gleich leidvollen Tönen. Doch plötzlich — ein echt jugendlicher Zug — geht ihm der Atem aus, und er schliesst in einer unnatürlich spielerischen und heiteren Stimmung. Hans Pfitzners op. 7, ein Klaviertrio, tritt viel bedeutender und geschlossener auf und bringt frische, ehrliche Musik. Seinen dramatischen Gehalt unterstrich Max Reger am Klavier meines Erachtens viel zu stark, die Streicher wehrten sich vergebens vor dieser Übermacht. Die übrigen Werke erfuhren durch die Herren Wollgandt, Wolschke, Herrmann, Heintzsch, Jul. Klengel und Robert-Hansen eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe. Die Kammermusik des Gewandhauses nahm damit für diesen Winter ihr Ende, mit ihr die anregendsten und vornehmsten Veranstaltungen dieser Art in Leipzig.

May Mukle führte sich in einem Konzerte am 13. März im Feurichsaale als ausgezeichnete Künstlerin auf dem Violoncello hier ein. Ich halte dieses Instrument im allgemeinen als ungeeignet für Damen, da sich bei diesen selten die Kraft und grosse, geschmeidige Hand findet, um seine Technik ganz zu beherrschen. Um so anerkennenswerter war die Eleganz und Sicherheit, mit welcher die Vortragende ihre Aufgabe löste, und namentlich zartere Stimmungen feinfühlig und geschmackvoll wiedergab. Sie spielte zwei Sonaten von E. v. Dohnányi op. 8 und P. Locatelli; die erstere ist gut in der Erfindung, in der Form recht ungleichmässig und oft ermüdend, die zweite ein entzückendes Werk, dessen Frische auch eine mehr als unglückliche Bearbeitung nicht nehmen konnte. Die herzliche Aufnahme der Künstlerin war wohlverdient. Am Klavier begleitete sicher, doch allzu unberührt von jedem Empfinden Anne Mukle.

Das Programm des Sonatenabends von Catharina Bosch und Paul Aron am 16. März im Feurichsaale verzeichnete drei Sonaten von Mozart, Händel und Beethoven, stellte also an die Gestaltungskraft der Ausführenden keine geringen Anforderungen. Ich muss sagen, dass ich mich selten in einem Konzerte so wohl befand als wie in diesem. Mit den ersten Noten hatte man den Eindruck, sich vor Geschmacklosigkeiten und Äusserlichkeiten sicher zu wissen Diese beiden jungen Künstler stellten ihre Person ganz hinter der Sache zurück, sie sagten nicht: „Seht, das bin ich!", sondern: „Seht, das ist Mozart, das Beethoven, das Händel; wie freuen wir uns, dies zu zeigen". Ich kann mir kein grösseres Kompliment als dieses denken, es setzt erstens ein grosses technisches Können, mehr aber noch einen feinfühligen künstlerischen Instinkt voraus. Gewiss erfreut es, ein so musikalisches und technisch einwandfreies Spiel zu hören wie das von Frl. Bosch, die ebene Skalentechnik und die zahlreichen Anschlagsmöglichkeiten Herrn Arons aufrichtig anerkennen zu können, mehr freue ich mich darüber, alle diese schönen Faktoren im Dienste wahrer Kunst zu wissen, eine reiche Jugendlichkeit sich hier zart entfalten zu sehen. Kleine Unebenheiten nimmt man neben dieser herzlichen Aufrichtigkeit gern in den Kauf. Das Publikum schien meiner Meinung zu sein, denn es bereitete den beiden Vortragenden eine nicht minder herzliche Aufnahme.

Über „Mängel unserer musikalischen Erziehung" sprach im Auftrage des musikpädagogischen Verbandes Herr Dr. Karl Storck am 17. März im Feurichsaale. Der bekannte Berliner Kunsthistoriker ging davon aus, dass einem „Zu viel" an Musik auf der anderen Seite in unserer Zeit der Operetten und Tingeltangel ein bedenkliches „Zu wenig" gegenüberstehe. Gewiss sind die Leistungen der grossen Konzertinstitute, der hervorragenden Chöre und konzertierenden Künstler nicht zu unterschätzen, sie wirken jedoch nur auf einen beschränkten Kreis, die breite Masse des Volkes bleibt hiervon unberührt. Der Geschmack der mittleren Stände ist auf eine Art Schundliteratur gerichtet, welche sich den bezeichnenden Namen „Salonmusik" beilegt; die Leistungen der höheren Schulen sind minimal; die niederen Stände pflegen den Gesang nicht mehr. Es findet sich eine betrübende Unkenntnis guter Literatur. Dieser Zustand wurde vor allem durch einen seichten, äusserlichen Unterricht herbeigeführt, welcher allein auf das Paradieren ausgeht und die inneren erhebenden Wirkungen der Kunst nicht kennt. Deshalb hat eine Reform in erster Linie mit der Bildung tüchtiger, allgemein gebildeter Lehrkräfte, mit staatlichen Prüfungen einzusetzen, um allen oberflächlichen Elementen das Handwerk zu legen. Der „Musikpädagogische Verband" hat sich diese Forderungen zum Ziele gesetzt und hält, da der Staat noch zögert, selbst Prüfungen ab, welche neben der praktischen Fähigkeit auf die Bildung des Geistes besonderen Wert legen. Wie man den staatlich geprüften Arzt dem Kurpfuscher vorzieht, so sollten gebildete Eltern die musikalische Bildung ihrer Kinder nur in die Hände von vertrauenswürdigen Lehrern legen. Es ist die Pflicht jedes Einsichtigen, diese Bestrebungen in jeder Hinsicht zu unterstützen, um grossen sozialen und kulturellen Schaden zu verhindern.

Den mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Darlegungen folgten Proben guter Hausmusik, um deren Ausführung sich der Verein Leipziger Musiklehrerinnen in dankenswerter Weise verdient machte. Dr. Guido Bagier.

Kreuz und Quer.

Berlin. Kapellmeister Friedrich Rösch, der Geschäftsführer der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, wurde vom Prinzregenten von Bayern zum Hofrat ernannt.

— Engelbert Humperdinck hat die Musik zu Maeterlincks Märchendrama „Der blaue Vogel" komponiert. Bei der Aufführung am Deutschen Volkstheater zu Wien wird sie zum ersten Mal gespielt werden.

— Frl. Grete Merrem vom Leipziger Stadttheater wurde unter sehr vorteilhaften Bedingungen an die Hofoper ab 1913 engagiert.

— Leoncavallos „Maja" hatte bei ihrer Erstaufführung in der Königlichen Oper nur einen Achtungserfolg.

— Der Jungdeutsche Verlag Kurt Fliegel & Co., Berlin W. 10, Margaretenstrasse 8 wurde von Kurt Fliegel, dem Gründer und Leiter des „Jungdeutschen Opern-Preisausschreibens" (Preisrichter: Richard Strauss, von Schuch, Gustav Brecher, Leo Blech) gegründet. Der Verlag beabsichtigt, den Verlag und Vertrieb musikalischer, musikdramatischer und theoretischer Werke und hat bereits Werke von Gustav Brecher, Julius Bittner, Oscar Fried, Hans Herrmann, Alfred Sormann u. a. erworben.

— Auf dem 5. Musikpädagogischen Kongress, der in den Tagen vom 9.—12. April im Reichstagsgebäude stattfindet, kommt u. a. durch Seminaroberlehrer Ernst Paul, Dresden, die Frage „Hochschulbildung für Musiklehrer" zur Erörterung, die für alle Seminarmusiklehrer von grösstem Interesse sein dürfte. Die soziale Lage wird in 2 Vorträgen behandelt: Frl. Auguste Sprengel spricht über „Die Privatbeamtenversicherung und die Allg. Deutsche Pensionsanstalt" Berlin, Herr Hans Schaub über „Die soziale Lage der deutschen Musiklehrenden". Ausserdem steht die für die Tonkunst so ausserordentlich wichtige Frage: „Die Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur" auf der Tagesordnung. Vortragender: Seminarmusiklehrer Anton Penkert, Hamburg.

Berlin. Die Musikgruppe Berlin E. V. (Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen, Sektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins) hat, dem Beispiel anderer Frauenvereine folgend, eine Auskunftstelle eingerichtet, die über Ausbildungsgelegenheit, Studienverhältnisse und Wohnungen in allen grösseren Städten Deutschlands Auskunft erteilen wird. Anfragen sind (unter Beifügung von 30 Pf. in Briefmarken für Porto- und Korrespondenzauslagen) zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57".

Charlottenburg. Otto Taubmanns neueste Komposition: 2 Gedichte für sechsstimmigen gemischten Chor gelangen demnächst durch den Chorverein unter Leitung von Dr. Richard Münnich zur Uraufführung.

Dresden. Dr. E. Jaques-Dalcroze ist vom Kölner Konservatorium eingeladen worden, die dortigen Schüler in rhythmischer Gymnastik zu inspizieren. Bekanntlich hat Generalmusikdirektor Steinbach in Köln die rhythmische Gymnastik als obligatorisches Unterrichtsfach am Konservatorium eingeführt. Es unterrichten zwei diplomierte Lehrer von Jaques-Dalcroze; an dem Unterricht beteiligen sich ca. 500 Schüler und Schülerinnen. Herr Jaques-Dalcroze wird mit den Schülern des Konservatoriums eine öffentliche Schulaufführung in Köln veranstalten.

Eberswalde. Am 18. März brachte der Sillersche Gesangverein Klughardts „Die Zerstörung Jerusalems" zur Aufführung.

Eisenach. Die Gründung eines Wagnermuseumvereins zur Beschaffung der Mittel für den Neubau eines Museums, das die im Reuterhaus untergebrachten, umfangreichen, auf Wagner Bezug habenden Schätze in sich aufnehmen soll, wurde in die Wege geleitet.

Frankfurt a. M. Die Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst aus Amsterdam wird zusammen mit dem hiesigen Cäcilienverein am Karfreitag Bachs „Matthäuspassion" aufführen. Es sollen ca. 1000 Kinder und drei grosse Orchester mitwirken, mit den Solisten dann ca. 2000 Mitwirkende.

Graz. Im Richard Wagner-Verein erzielte Leopold Suchsland, Theorielehrer am Steierm. Musikverein, mit einem eigenen Kompositionsabend einen nachhaltigen Erfolg. Die Vortragsordnung, an deren wirksamster Ausführung die besten Grazer Kunstkräfte und der Wiener Cellist Prof. Paul Grümmer beteiligt waren, enthielt Lieder und Kammermusikwerke. Von letzteren machte ein Trio in cmoll (op. 55) im Geiste Schumann-Brahms einen besonders tiefen Eindruck.

Hamburg. Der russische Bassist Warjagin wurde von Dr. Hans Löwenfeld für das Stadttheater engagiert.

Heidelberg. Der Männergesangverein Liederkranz hatte ca. 3000 Schüler der oberen Volksschulklassen zu einem Nachmittagskonzert in die Stadthalle geladen. Es wurden volkstümliche Weisen vorgetragen, die bei der Jugend grossen Anklang fanden.

Kiel. Die Konzertverhältnisse unserer Stadt haben im Lauf dieses Winters einen gründlichen Umschwung erfahren. Im Sommer des letzten Jahres hat sich aus dem in bezug auf Chor-Konzerte bis dahin dominierenden Kieler Gesangverein unter der Führung des seit 1905 amtierenden Dirigenten, Dr. Albert Mayer-Reinach ein grosser Teil der Mitglieder losgelöst, um einen neuen Chorverein unter dem Namen Philharmonischer Chor zu gründen. Dieser neue Chorverein hat nun mit dem Ausgang des Winters bereits den grössten Teil seiner Konzerte absolviert und hat sich damit nicht nur als lebensfähig erwiesen, sondern sich auch zur grossen Überraschung derer, die ihm ein kurzes Leben prophezeiten, zum weitaus grössten Chorverein der Stadt aufgeschwungen. Mit einer Zahl von über 200 aktiven Mitgliedern führte er Anfang November zunächst Richard Wagners Szenen aus „Parsifal" auf, denen Anfangs Dezember eine Aufführung der neunten Sinfonie und Mitte Februar eine solche der Haydnschen „Schöpfung" folgte; die letztere hatte einen so ausserordentlich grossen Erfolg, dass sie eine Woche darauf nochmals wiederholt werden musste. Der grosse Konzertsaal Kiels war an diesem letzten Abend von nicht weniger als 1700 Personen besucht. — Der Verein rüstet sich nunmehr zu seinem letzten Konzert, dem am 13. Mai aufzuführenden „Kinderkreuzzug", wobei 250 Erwachsene und 400 Kinder im Chor mitwirken. — Da neben den aktiven Mitgliedern auch eine erhebliche Reihe von passiven Mitgliedern und Abonnenten bereits gewonnen ist, so ist die dauernde Existenz des Vereins damit nunmehr verbürgt; er wird fortan unter der Leitung des Herrn Dr. Albert Mayer-Reinach wohl eine wichtige Rolle im Kieler Musikleben spielen.

Leipzig. Kammersänger Rapp vom Stadttheater erhielt vom Herzog von Sachsen-Altenburg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Das Winderstein-Orchester tritt eine vierwöchentliche Tournee nach dem Orient an, die über Aussig, Pilsen, Linz, Graz, Pest, Debreczin, Czernowitz, Bukarest, Konstantinopel, Sofia usw. geht.

— Max Reger geht am 1. Dezember 1911 als Generalmusikdirektor der Hofkapelle nach Meiningen. Der Herzog war mit der gestellten Bedingung, einen Tag wöchentlich am Leipziger Konservatorium unterrichten zu dürfen, einverstanden. Reger wird die 18 im Winter in Meiningen, Hildburghausen und Eisenach stattfindenden Konzerte dirigieren.

— Der Bassbariton des Stadttheaters, Willy Lüppertz, starb plötzlich 34 Jahre alt an Lungenentzündung.

— Im April findet eine Aufführung von Wagners „Ring" statt.

— Die Musikfeste des Jahres 1911 sind folgende: Beethoven-Zyklus im Haag 17.—30. April; Beethovenfest in Halle (Saale) 20.—21. Mai; Kammermusikfest des Vereins Beethovenhaus in Bonn 21.—25. Mai; Bachfest in Leipzig 20.—22. Mai; 87. Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf 3.—6. Juni; 6. Litauisches Musikfest in Insterburg 4.—6. Juni; 17. Schlesisches Musikfest in Görlitz 18.—20. Juni; Bühnenfestspiele in Bayreuth 22. Juli bis 20. August; Tonkünstler-Versammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins in Heidelberg 22.—25. Oktober; Cäcilienfest in Münster 2.—3. Dezember.

London. Vom 22.—27. Mai findet nach einer Pause von neun Jahren in der Queens Hall wieder ein Musikfest unter Leitung von Sir Henry Wood statt. Der Norwicher Festchor wird auf diesem Regers 100. Psalm zum ersten Mal in England singen. Richard Strauss wird ein Nachmittagskonzert dirigieren, in dem von deutscher Musik ausser einer Sinfonie und einem Konzert Mozarts dessen „Also sprach Zarathustra" und die Schlußszene aus „Salome" mit Aïno Acté zur Aufführung gelangen. Von englischen Kompositionen ist besonders Elgars neue 2. Sinfonie in Cdur bemerkenswert. Bisher haben ihre Mitwirkung zugesagt: Elena Gerhardt, Fritz Kreisler, Pablo Casals und Harold Bauer.

Magdeburg. Konzertorganist Joh. Quaritsch spielte hier zum ersten Mal Hans Fährmanns Orgelsonate cmoll und Regers Sinfonische Fantasie und Fuge.

Manchester. Am 7. März gab Dr. Hans Richter als Leiter der Hallé-Konzerte sein Abschiedskonzert. Von den Mitgliedern des Hallé-Orchesters, dessen Leiter er seit elf Jahren war, wurde ihm ein silbernes Kästchen mit einer Inschrift zum Andenken überreicht. Mr. R. H. Kenyon, der Vorsitzende des Komitees, rief bei der Überreichung des Andenkens die Worte Hallés zurück: „Wenn es irgend einen Mann in Europa gibt, den ich als meinen Nachfolger sehen möchte, so ist es Hans Richter". Hallé hat Recht behalten. Dr. Richter sagte in seiner Antwort, er würde nie die glücklichen Stunden vergessen, die er mit dem Chor zugebracht habe, und er selbst könne dem Chor und den Konzerten nur einen langen und fortdauernden Erfolg wünschen.

Monte Carlo. Die Opernsaison 1911 findet vom 18. März bis 8. April statt. Zur Aufführung gelangen: „Iwan der Schreckliche" von Raoul Gunsbourg, Saint-Saëns' „Déjanire", Bertrands „Les heures de l'Amour", „Linda di Chamounix" von Donizetti, „Der Barbier von Sevilla" von Rossini, „La Gioconda" von Ponchielli, „Bohème" von Puccini und „La Roussalka" von Dragonijsky.

— Saint-Saëns' neue Oper „Déjanire" hatte bei ihrer Erstaufführung lebhaften Erfolg.

München. Felix Mottl ist an Influenza schwer erkrankt.

Prag. Die Hundertjahrfeier des Konservatoriums wird in feierlicher Weise Mitte Mai, voraussichtlich in der Zeit vom 14. bis 16. Mai, durch Abhaltung einer in Anwesenheit der Spitzen der Behörden tagenden Festversammlung und drei grosser Festkonzerte, unter Mitwirkung hervorragender, aus der Anstalt hervorgegangener Künstler stattfinden. In die Leitung der Konzerte werden sich mit dem Direktor Anton Bennewitz Karl Kovařovič und Oscar Nedbal teilen. Solistisch wirken mit die Hofopernsänger Frau Foerster-Lauterer und Herr Fr.

Plaschke, Dresden, Klaviervirtuosin Lona Basche aus London, Professor Karl Stecker (Orgel), Kammervirtuose F. Ondříček, Wien, das Böhmische Streichquartett der Herren K. Hoffmann, J. Suk, G. Herold, H. Wihan und das Böhmische Trio, bestehend aus den Professoren: Stefan Suchý, Johann Burian und Karl Hoffmeister. Zur Aufführung gelangen neben Orchester- und Kammerwerken berühmter ehemaliger Direktoren und Schüler der Anstalt (Abert, Dvořák, Foerster, Camillo Horn, Kalliwoda, Kittl, Knittl, Krejčí, Novák, Suk) Smetanas „Vyšehrad“ und Beethovens Violinkonzert und IX. Sinfonie. Auch im Soloquartett und Chor der IX. Sinfonie wirken hervorragende einstige Schüler der Anstalt mit. Das ausführliche Programm wird demnächst ausgegeben. Eine Festschrift vom Anstaltssekretär Dr. Brauberger, im Anschluss an die vor 50 Jahren verfasste mitaufgenommene Druckschrift von Dr. A. W. Ambros, sowie ein von Freih. von Procházka verfasster Fachkatalog der am ersten Festtage im Rudolphinum zu eröffnenden Musikausstellung werden als Erinnerungszeichen an die bedeutsame Feier vorbereitet.

St. Petersburg. Hier starb der Professor am Konservatorium, der Cellist Wershbilowitsch.

Sondershausen. Die Uraufführung der Oper „Frauenlist“ des Leipziger Künstlers Emil Robert-Hansen hatte einen grossen künstlerischen Erfolg.

Strassburg (Elsass). Hier starb der Tenorbuffo Robert Kaps.

Stuttgart. Der Neue Singverein unter Leitung von Professor Ernst H. Seyffardt brachte Giovanni Sgambatis „Messa da Requiem“ zur örtlichen erfolgreichen Erstaufführung.

Waldenburg (Schlesien). Der Konzertsänger und Tenorist Valentin Ludwig ist eingeladen worden, am 22. Oktober hier bei einer grossen Lisztfeier mitzuwirken, der Künstler wird das Tenorsolo in der Faustsinfonie und eine Reihe von Gesängen vortragen.

Weimar. Robert Reitz, erster Konzertmeister der Hofkapelle, erhielt vom Herzog von Coburg-Gotha die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Weissenfels. Im Oratorienverein brachte Oswald Stamm am 15. März eine sehr erfolgreiche Aufführung von Bruchs „Glocke“ mit Martha Münch (Berlin), Martha Oppermann (Dresden), Heinrich Kühlborn (Frankfurt) und Kammersänger Emil Liepe (Berlin) als Solisten.

Wittenberg. Organist Willy Straube hatte in der zu Ende gehenden Saison vier Künstlerkonzerte unter Mitwirkung hervorragender Solisten veranstaltet.

Rezensionen.

Krienitz, Willy. Richard Wagners „Feen“. München 1910, Georg Müller. Pr. M. 1.50.

Diese eingehende Studie über Richard Wagners Jugendwerk interessiert vor allen Dingen wegen ihrer genauen Quellenforschung und geschickten Eingliederung in die romantische Entstehungszeit. Mit Recht hebt der Verfasser hervor, dass Koch im ersten Bande seiner Biographie (Richard Wagner, Berlin 1907) gewisse Ungenauigkeiten und eine gar zu kurze Behandlung dieser für die Entwicklung Wagners überaus wichtigen Oper vorzuwerfen seien, dass Edgard Istel sie in seiner „Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland“ (Leipzig 1909) überhaupt nicht erwähne. Umsomehr rechtfertigt sich eine längere, kritische Untersuchung über diese erste und letzte Wagnersche „romantische Oper“. Der Verfasser entledigt sich seiner Aufgabe in sorgfältiger und geschickter Weise. Er gibt eine fesselnde Darstellung der widrigen Umstände, welche bereits die Aufführung dieses ersten Werkes — die jugendlichen Arbeiten kommen nicht in Betracht — vereitelten; die schlimmen Erfahrungen mit dem Leipziger Regisseur und Bassisten Hauser sind für sein ganzes Leben typisch. Eingehend sind die Beziehungen zur romantischen Strömung, die Einflüsse seines Onkels Adolf Wagner, Tiecks und Fouqués, die Bedeutung des dramatischen Märchens, seines Schöpfers Conte Carlo Gozzis Leben und Werke, die Änderungen Wagners aus dramatischen, musikalischen und allgemein künstlerischen Rücksichten dargelegt. Die eine umfassende Beherrschung des Stoffes verratende Arbeit bildet einen wichtigen Beitrag für die Jugendgeschichte Richard Wagners.

Höcker, Paul Oskar. Musikstudenten. Stuttgart 1911. G. Engelhorn Nachf. Pr. M. 5.—.

Ist auch dieses Buch von rein künstlerischem Standpunkte aus der besseren Unterhaltungsliteratur zuzuzählen, so werden doch sein warmherziger Ton, die frische, ungezwungene Darstellungsweise eine gewisse Anteilnahme an den Geschicken dieses so bedauernswerten und doch so glücklichen weil genialen Robert Nikoleit zu erwecken wissen. Den Fachmusiker interessiert die genaue Schilderung des Berliner Musiklebens in den achtziger Jahren, des akademischen Treibens unter Prof. Spitta, des heissen Kampfes um Wagner und neue fortschrittliche Ideale, die kurzen, treffenden Bilder vieler bekannter Bayreuther Persönlichkeiten, die eine grosse Kenntnis verratenden Einblicke in die Gebiete der niederen Bühne und des eigentlichen Kunstinstitutes. Da der Ausgang des Buches viel zum Behagen des Lesers beitragen wird, so kann es mit gutem Gewissen als unbedenkliche, anregende Lektüre empfohlen werden.

Prehl, Paul, Op. 3. „Wenn Kinderlein beten“, für Gesang und Pianoforte, Leipzig, Gebr. Reinecke. Pr. M. 1.—.
— Op. 7. Die „Alte Liebe“, für Gesang und Pianoforte. Ebenda. Pr. M. 1.—.
— Op. 8. Gebet für eine Singstimme oder einst. Chor. Ausgabe mit Orgel- und Klavierbegleitung. Ebenda. Pr. M. 1.20.

In diesen Liedern stellt sich ein Komponist von sympathischer Erfindung vor, welche rein aus dem Klang der Stimme ihre Anregungen erhält. So bildet gute Sangbarkeit im besten Sinne deren Vorzug, welcher durch einen geschickten Klaviersatz noch gehoben wird. Nur möge sich der Verfasser hüten, gewisse oft gehörte Wendungen und Vorhalte allzu oft zu verwenden. Dass ein volkstümlicher Ton auch ohne verminderte Septimenakkorde auskommt, hat Brahms in überzeugender Weise dargetan. Am besten ist das Gebet gelungen, und zwar möchten wir hier der Orgelbegleitung den Vorzug geben. Abgesehen von dem härteren C dur, bringt die Triolenbegleitung des Pianoforte einen gar zu weltlichen Ton herein.

Reinecke, Carl, Blumenlieder, zehn Fantasiestücke nach Liedern verschiedener Komponisten für Pianoforte. Leipzig, Gebr. Reinecke. 3 Hefte à M. 1.60.

In diesen Stücken ist die reizende Idee durchgeführt, aus bekannten Liedern anmutige Gebilde für Klavier frei zu entwickeln. So entstanden „Heideröschen“ nach Schubert, „Lotosblume“ nach Schumann, „Rose“ nach Reinecke, „Passionsblume“ nach Bach usf. Wie sich die formvollendete Art des Verfassers mit der Eigenart der Unterlage vereint, zeigt sich besonders ansprechend in „Veilchen“ (Mozart), „Maiglöckchen“ (Mendelssohn) und „Blümchen Wunderhold“ (Beethoven). Es weht ein abgeklärter, friedlicher und sinniger Geist in diesen Miniaturen, welcher nach dem ewig erregten und querulierenden Hin und Her moderner Tonstücke besonders wohltuend und beruhigend wirkt. Wessen Gemüt sich nach einem einfachen, von allem Äusserlichen abgezogenen musikalischen Genuss sehnt, wird nach diesen Kompositionen greifen müssen.

Dr. Guido Bagier.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 25. März 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

Max Reger: „O Haupt voll Blut und Wunden“, Choralkantate für Solo, Chor, Solo-Violine, Solo-Oboe und Orgel. Unter gütiger Mitwirkung der Herren Konzertmeister Hering und Gleisberg. Gustav Schreck: „Passionsgesang.“

Letzte Nachrichten.

Berlin.

„Maja“.

Lyrisches Drama in drei Akten von Paul de Choudens. Musik von R. Leoncavallo. Deutsch von Georg Droescher. Erstaufführung an der Kgl. Oper am 18. März 1911.

Wehe dem Komponisten, dem ein Wurf gelungen, der ihn frühzeitig weltberühmt gemacht! Wie ein stachelnder, neidischer Dämon hängt sich ihm der Welterfolg an die Fersen und hetzt ihn zu jener Überspannung der Kraft, der der menschliche und zumal der künstlerische Organismus so ganz und gar nicht ge-

wachsen ist. Seit jenem Erfolg des „Bajazzo" hat Ruggiero Leoncavallo ausserhalb seines Vaterlandes nur schnell welkenden Lorbeer geerntet; seine „Bohème" ward von derjenigen Puccinis verdunkelt, sein „Roland von Berlin" verschwand schnell von Berlin und von der allgemeinen Spielplan-Bildfläche. Nun hat sich Leoncavallo noch einmal jener Dorfromantik und Eifersuchtstragik zugewendet, die ihm dereinst seinen Welterfolg verschafft hatte, wie Leoncavallo wenigstens in menschlich begreiflicher Spiegellogik vermeinen mag; in der Tat haben damals sicherlich ganz andere Momente entscheidend mitgesprochen als gerade die Zündkraft des Stoffes an sich; es war eben die Verismo-Epoche damals Mode, und diese Mode verrauchte wie jede andere; so wirkte denn auch diese in drei Akte auseinandergezerrte von Anfang an durchsichtig theatralische Liebes- und Leidensgeschichte von der armen Maja, die umsonst die Liebe zu ihrem Geliebten, dem schönen aber verlobten Renaud niederschweigen und sich dem finsteren Torias hingeben will, schliesslich aber sich in den Dolch wirft, mit dem Renaud Torias töten will — so wirkte denn auch diese Geschichte verstaubt effekthascherisch und hohl; charakteristischer Weise erzielte den relativ herzlichsten Beifall der zweite Akt, der auch schon bei der italienischen Uraufführung grosse Wirkung hatte; es ist ganz klar, warum: es wird hier von Textdichter wie Komponist mit den nie fehlgehenden Kulisseneffekt — Geschossen — als da sind Volksfest mit Volkslied und Tanz, Durchkreuzung der heiteren sonnenbeschienenen Episoden durch düstere Racheaufschreie der ihren Geliebten an der Seite seiner Braut erblickenden Maja und dergleichen mehr — auf das Publikum ein Bombardement vollführt, das durch die raffiniert aus echt südfranzösischen Elementen Inspiration saugenden Volksweisen Leoncavallos noch verstärkt wird, ohne dass es doch dem Kenner entgeht, wie flach und berechnet diese Theaterei im Grunde ist. Am schlimmsten steht es in dieser Beziehung um den Schlussakt, wenn der Biedermann Renaud als einzige Entschuldigung für seine Verlobung seiner geliebten Maja im Duett beteuert, sein Papa habe ihn zu dieser Verlobung gezwungen, und wenn dann die „gestochene" Maja noch nach ältester Opernweise einige zehn Minuten lang ihrer Todessehnsucht singend Ausdruck verleiht, während „der Andere", Torias, fortstürzt, leider nicht um einen Arzt zu holen, sondern einen Polizisten, mit dem er zurückkommt, nachdem Maja bereits Geist und Gemüt aufgegeben hat! . . Man kann beim besten Willen nicht ernsthaft über dieses Werk reden, zumal Leoncavallo sich als blosser „Sich-selbst-Kopist" entpuppt; es sind die gleichen, bald kreischenden, bald säuselnden Orchestereffekte, die gleichen billigen melodischen Phrasen, wie er sie in allen seinen Opern clichémässig anwendet; nur hie und da, — abgesehen von den schon erwähnten Volksszenen im zweiten Akt, namentlich in der etwas tiefer angelegten Liebesszene zwischen Maja und Renaud im letzten Akt — verrät sich eine reichere innere Beteiligung, die sich aber schöpferisch trotz eifriger Bemühung nicht durchgreifend betätigen kann! — Ein trauriges Bild bietet uns dieser mit billigen Weltberühmtheitsnachwirkungen sich bescheiden müssende, innerlich vielleicht durchaus ehrlich hochstrebende Künstler. . . . Das Publikum jubelte ihn nebst den Darstellern nach jedem Akte mehrmals heraus; unter den letzteren nenne ich als die hervorragendsten die Vertreterin der Titelrolle, Frau Kurt, die nur darstellerisch etwas mehr südliche Leidenschaft, weniger Pathos hätte entfalten können, aber gesanglich einige sehr gute Momente hatte, ferner Herrn Bischoff als Torias und Herrn Maclennan als Renaud. An der Spitze des Orchesters stand der nie versagende Leo Blech, während die Regie in den Händen des Herrn G. Droescher lag, der auch die stellenweise das Theatralische des Urtextes noch übertrumpfende Übersetzung ins Deutsche besorgt hat. Dr. Arthur Neisser.

Braunschweig.

Die Hofkapellmeisterkrisis ist durch die Ernennung des Kapellmeisters Richard Hagel-Leipzig rasch, unvermutet, aber hoffentlich glücklich gelöst. Wie ich schon früher berichtete, hatte der neue Intendant von Frankenberg mit diesem Bewerber keinen Gastspielvertrag abgeschlossen, sondern ihn an seiner Wirkungsstätte aufgesucht und von der dortigen Aufführung des Oratoriums „Quo vadis?" einen so günstigen Eindruck erhalten, dass er den Dirigenten dem Herzogregenten angelegentlich empfahl. Dieser wollte ihn gern persönlich kennen lernen und lud ihn ein, für einen Nachmittag hierher zu kommen, um eine Probe seiner Tüchtigkeit abzulegen; als Prüfsteine gab er ihm die Leonoren-Ouvertüre (No. 3, Cdur) v. Beethoven, die zu „Tannhäuser" und das Vorspiel zu den „Meistersingern" von Wagner. Die Hofkapelle folgte seinen Weisungen und neuen Gedanken äusserst gewandt, am Schluss stellte ihn der Intendant als neuen Hofkapellmeister vor. Der Ausgang überrascht insofern, als einige Tage vorher Kapellmeister Neubeck-Metz mit „Tiefland" glänzende Erfolge erzielte, seine Mitbewerber in Schatten stellte, beim Publikum also den Vogel abschoss. Herr Hagel bietet durch seine langjährige Leipziger Tätigkeit sichere Gewähr für treue Wahrung des übernommenen Erbes, wenn sich die Pläne für das laufende Jahr (Gluck-, Mozart-, Wagner-, Verdi- Lortzing-Zyklus) nur halb verwirklichen, können wir uns zu der neuen Kraft aufrichtig beglückwünschen.

Herr Operndirektor Frederigk, dessen Entlassungsgesuch der Herzogregent ablehnte, erneuerte dasselbe aus Gesundheitsrücksichten, diesmal wird es jedenfalls und zwar für den 1. Okt. genehmigt werden. Auch die Leiterin des Balletts Frl. Jos. Weiss, die aus Breslau vor 2 Jahren hierher kam, wird ihre Stellung höchst wahrscheinlich verlassen, so dass wir bei Beginn der nächsten Spielzeit lauter neue Kräfte in den leitenden Stellungen haben.

Als Abschiedsvorstellung hat sich Hofkapellmeister Riedel den „Bärenhäuter" von S. Wagner gewünscht, jedenfalls wird der Komponist zu derselben hierher kommen und die Wiederholung selbst dirigieren. Die Tätigkeit des neuen Intendanten macht sich in verschiedener Weise angenehm bemerkbar: die gewaltige Katastrophe zu Anfang des Jahres ist also glücklich überwunden. Ernst Stier.

Leipzig.

Mit dem 12. Philharmonischen Konzert (20. März — Alberthalle) schloss das Winderstein-Orchester seine dieswinterliche Serie. Das Programm war, wie zuletzt mehrfach, ein gewaltiges, mehr als 2 Stunden dauerndes und daher doch etwas ermüdend. Beethovens „Egmont"-Ouvertüre, Brahms' Orchester-Variationen über ein Thema von Haydn und Berlioz' „Fantastische" gelangten unter Leitung von Prof Hans Winderstein zu glanzvoller, grosszügig gestalteter Wiedergabe, wobei das Orchester den anfeuernden Direktiven ihres Leiters bereitwilligst Folge leistete; nur waren mir die Farben bei Berlioz doch etwas zu dick aufgetragen, es erschien alles in zu greller Beleuchtung, war zu sehr ins Riesenhafte vergrössert. Ich glaube, dass gerade bei der „Fantastischen" etwas mehr Zurückhaltung am Platze gewesen wäre, da sonst leicht eine Verschiebung des Gewollten eintreten kann und das ganze Programm der Sinfonie verzerrt erscheint. Solist war Moritz Rosenthal mit Beethovens Esdur-Klavierkonzert, Brahms' Intermezzo und Paganinis Variationen, sowie etlichen gewaltsam erzwungenen Zugaben. Über seine Technik ist nichts weiter zu sagen, sie ist so ausserordentlich, so klar und durchsichtig wie selten bei einem Künstler. Aber soll der Künstler nicht auch eine Seele besitzen?

Wir wünschen den Windersteiners nun ein frohes Wiederbegegnen im nächsten Winter. L. Frankenstein.

Dass Elena Gerhardt zu den ausgezeichnetsten Sängerinnen des deutschen Konzertsaales gehört, wies sie in ihrem Liederabende am 20. März im Kaufhaussaale in überzeugender Weise nach. Während Ludwig Wüllner den Typus des musikalischen Literaten vertritt, scheint sie immer mehr dazu geeignet zu sein, die ausgesprochene musikalische Vergeistigung der Dichtung zu vertreten. Ihre gegen früher bedeutend grössere Stimme gibt den geringsten Biegungen des dichterischen Gehaltes nach und zeigt dadurch in überzeugender Weise ihre vollkommene, technische Beherrschung. Diese Künstlerin lässt sich allein vom sinnlichen Klang anregen und erzeugt dadurch Wirkungen tiefster, erschütterndster Art. Selbst allzu oft gehörte Lieder wie Schumanns „Ich grolle nicht" treten einem als etwas ganz Neues, Faszinierendes entgegen. Ich muss gestehen, dass diese viel naivere, rein musikalische Art innere Werke auszuschöpfen oft stärkere Wirkungen als die mehr reflektierende Art Julia Culps erzielte. Besonders Schubert und Schumann erklangen berückend schön und ohne jegliche Pose. Der äussere Erfolg konnte nicht herzlicher und überzeugter sein. Coenraad V. Bos begleitete. Er ist jedes Mal ein anderer, da er das Spiegelbild des jeweiligen Sängers ist. Ich meine, hierin liegt eine noch höhere Kunst als in seinen hohen technischen Eigenschaften. Dr. Guido Bagier.

Die nächste Nummer erscheint am 30. März. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 27. März eintreffen.

Romanzero

in Form eines Konzertstückes

für Violoncell und Orchester

komponiert von

Carl Reinecke

Op. 263

Mit Begleitung des Pianoforte M. 4.20
Solostimme (allein . . . . . „ 1.20
Orchesterstimmen . . netto „ 6.—

Von ersten Cellisten mit grösstem Erfolg vorgetragen.

Glänzende Beurteilungen!

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig

Der Konzertverein einer mittleren Stadt Rheinlands (ca. 10000 Einwohner) sucht zum Eintritt für bald oder im Herbst einen konservatorisch gebildeten evangelischen

Musikdirektor

zur Leitung eines gemischten Chores. Für diese Stelle wird ein Fixum gewährt. Außerdem ist Gelegenheit geboten, Privatstunden in größerer Anzahl zu bekommen. (Der bisherige Leiter hatte ca. 30 Schüler.) Ev. kann dem Musikdirektor auch die Leitung eines Kirchenchors übertragen werden, welche Leistung besonders dotiert wird.

Gewünscht wird eine junge, frische Kraft und wird großer Wert auf Fertigkeit im Klavierspiel gelegt.

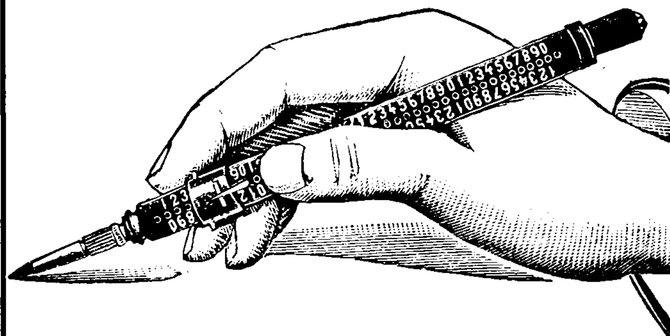
Verheiratete Bewerber bevorzugt. Angebote unter genauer Darlegung der bisherigen Tätigkeit, der persönlichen Verhältnisse und Beilegung von Zeugnisabschriften an die Expedition dieses Blattes.

Ein Wunder

ist der neuerfundene

Addierstift „MAXIM“

mit Schreibvorrichtung für Tinte und Blei.



Dieser äusserst sinnreich konstruierte Apparat dient zum Zwecke des raschen und sicheren Addierens und bilden die Hauptvorzüge desselben, bei einfachster Handhabung und tadelloser Funktion: Einerseits die grosse Entlastung des Gehirnes, da selbst nach stundenlangem kontinuierlichen Arbeiten mit Maxim keinerlei, das Gehirn in so vielfach schädigender Weise beobachtete, nervöse Abspannung verspürt wird. Anderseits die Verlässigkeit und grosse Zeitersparnis. Preis per Stück nebst leichtfasslicher genauer Anleitung Mark 8.85 per Nachnahme, gegen Voreinsendung des Betrages Mark 8.35. Zu beziehen durch den Generalversand

EM. ERBER, Wien, II/8, Ennsgasse Nr. 21.

Nach Ländern wo Nachnahmen unzulässig sind, sowie nach sämtlichen überseeischen Ländern erfolgt die Lieferung portofrei nur gegen Voreinsendung des Betrages von Mark 8.50.

Soeben erschien:

Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis

der Werke von

Chr. W. von Gluck

von

Alfred Wotquenne

Herausgegeben von

Josef Liebeskind

Preis: 1,50 M.

Französische Übersetzung von Ludwig Frankenstein.

Verlag von GEBRÜDER REINECKE in Leipzig.

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Haydn, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. **(Erste und einzige Ausgabe)** . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 3.— n. Klavierauszug M. 2.50 Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . . . Part. M. 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

Die Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an: **Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 13. 30. März 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Anton Bruckner

von **Franz Gräflinger.***)

Bruckners Abstammung und Jugend (1824—1841)

Wer das Land Oberösterreich nicht kennt und die im allgemeinen biedere, bäuerliche Bevölkerung, wem die Sitten und Gebräuche der sogenannten „Mostschädeln" fremd sind, der wird auch das Heimatkind dieses prächtigen Erdfleckens, den Menschen Anton Bruckner, nicht verstehen. 's ist ein seltsamer Schlag, der Oberösterreicher. Nicht alle Bewohner der vier Viertel des Kronlandes — obwohl man sie fast in einem Tag durchfährt — haben dieselbe Eigenart, das gleiche Sichgeben. Für einen Innviertler würde jeder Einheimische, der Bruckner gekannt hat, ihn sicher nicht gehalten haben. Er war alles eher als ein aufbrausender Heisskopf, was man gern dem Innviertler nachsagt. Mit dem Traunviertler hätte er schon etwas mehr Gemeinsames: das Tiefreligiöse, Gott- und Kaisertreue. Letzteres ist bekanntlich eine Eigenschaft aller Landlbewohner.

Die Urtypen Bruckners sind aber erst im Mühlviertel — sei es nun oberes oder unteres — zu Hause. Topographisch hat die Sache wohl einen Haken, denn Bruckners Geburtsort, Ansfelden, gehört noch zum Traunviertel. Er liegt aber nicht im Herzen desselben und ist nur drei Stunden von Linz, der Hauptstadt des Landes, das bekanntlich zum Mühlviertel gehört, entfernt. Man darf sich aber auch nicht verleiten lassen, Bruckner mit dem heutigen Linzer von echtem Schrot und Korn vergleichen zu wollen. Die Charaktereigenschaften, die angeborenen Sonderheiten decken sich nicht. Bruckner ist mehr der ländliche — ich sage absichtlich nicht bäurische — Mühlviertler, weniger aufgeklärt, weniger modernen Anschauungen zugänglich.

Durch die Liebenswürdigkeit des Hochw. Herrn F. Müller, Regens chori in St. Florian — einer echten Musikernatur — habe ich über Bruckners Vorfahren einiges Neue in Erfahrung gebracht, das zum Teil aus dem Munde von Bruckners Bruder Ignaz stammt, der heute noch still und zufrieden im Stifte St. Florian bei Linz seine alten Tage verlebt und gewiss sichere Wahrheitsgewähr bietet. Ergänzungen hat mir in freundlicher Weise der jetzige Schulleiter in Ansfelden, Herr Karl Angerer, aus der dortigen Schulchronik zur Verfügung gestellt. Die Vorfahren Bruckners sind im Attergau (Oberösterreich) zu suchen. Die Spuren wiesen nach Schörfling oder St. Georgen i. Att. Bruckners Bruder weiss es nicht bestimmt, ob der Grossvater nach diesem oder jenem Ort zuständig war. Auf eine diesfällige Anfrage an die hochw. Pfarrämter der genannten Orte erhielt ich von Hochw. Herrn Pfarrer Mayrdoppler die Nachricht, dass in der St. Georgen-Matrik wohl ein Josef Bruckner (der Grossvater) nicht aufscheint, dass aber am 19. Juni 1646 ein Wolfgang Bruckner, ehelicher Sohn des Kaspar und der Marie Saliterer, in Thalham (zu St. Georgen i. A. gehörig) geboren wurde. Laut Totenbuchregister starb im August 1638 ein Johann Bruckner, Söldner auf der Wies, Ortschaft Powang Nr. 20. Ein Söldner oder Pointler, wie man jetzt sagt, ist derjenige, der seine Ackerarbeit mit einigen Kühen besorgt. Allem Anscheine nach, auch die Erinnerung Ignaz Bruckners, des noch lebenden Bruders Anton Bruckner, in Betracht gezogen, dürfte St. Georgen i. A. der Wohnsitz von Bruckners Vorfahren gewesen sein. War auch Bruckners Grossvater kein Landwirt oder Bauer, so können wir doch fast mit Bestimmtheit annehmen, dass seine Vorfahren diesem Stande angehörten.

Der Grossvater Bruckners war aber kein Bauer, sondern ein gelernter Binder (Böttcher). Erst im Alter von etwa 18 Jahren sagte er dem Handwerk Ade und besuchte die Präparandie in Linz. Diese war ein der Normalschule der Landeshauptstadt angegliederter Kurs — damalige Dauer 3—6 Monate —, in welchem Volksschullehrer herangebildet wurden. Nach Absolvierung dieses Kurses trat Bruckners Grossvater zum Lehrfach über. Durch diese Tatsache wird die häufig zu lesende und allgemein eingebürgerte Ansicht widerlegt, dass Bruckners Abstammung eine bäuerliche war. Von „Bäuerlichkeit" kann auch deshalb keine Rede sein, weil der Grossvater weder Land, noch Vieh, noch Haus besass. Es liegt im Interesse der historischen Wahrheit, dies künftig immer zu betonen, denn Bruckner lebte zwar mitten im Volke, zum Teil auch direkt unterm Landvolk — den „Bauern", aber seiner Abstammung nach war er keineswegs von bäuerlichem Geblüte.

Josef Bruckner, der Grossvater, scheint schon 1778 in der Schulchronik Ansfeldens als Schullehrer auf. Er dürfte möglicherweise schon früher als Lehrer

*) Wir entnehmen die nachfolgenden beiden Kapitel einem soeben im Verlage von R. Piper & Co., München erscheinenden Werke unter obigem Titel, mit vielen Porträts, Ansichten, Faksimiles und Notenbeispielen. Die Verlagshandlung stellte uns die Aushängebogen freundlichst zur Verfügung.

oder Schulgehilfe in Oberösterreich tätig gewesen sein. Sicher ist, dass er in Ansfelden das Lehramt so lange inne hatte, bis er altershalber auf dasselbe resignierte. Er starb am 21. April 1831, 81 Jahre alt. An seine Stelle trat 1824 (im Geburtsjahr des Meisters) sein Sohn Anton Bruckner, der Vater des Komponisten. Dieser starb schon am 7. Juni 1837 im 46. Lebensjahre an Lungensucht und Auszehrung. Im alten Ansfeldener Friedhof bei der Kirche, in der südlichen Ecke gegen den Pfarrhof zu, ist in einer Nische eine kleine Tafel angebracht, welche die Sterbedaten aufzeigt.

Die Grossmutter Bruckners, Josefa Helm, war eine Wirtstochter aus Neuzeug sei Steyr und heiratete den Wirt, Amtsverwalter und Herbergsvater für Messerer und Schleifer — damals eine blühende Industrie — in Neuzeug. Die beiden Ehegatten besassen ein ansehnliches Gast- und Ökonomiegebäude. Sie konnten sich zwei Pferde, 10—12 Kühe halten. Das Geschäft war gross und ging gut.

Bruckners Mutter, Therese, wurde am 7. April 1801 geboren und heiratete 1822 von Wolfern (im Steyrer Bezirk) herüber, wo sie sich bei ihrer Tante, die im dortigen Pfarrhofe Köchin war, befand. Sie starb am 11. November 1860 in Ebelsberg. Ihre, mit einem eisernen Gitter umgebene, gut gepflegte Grabstätte wird von dem noch lebenden Bruder Bruckners erhalten.

Als erstes Kind der glücklichen Ehe entspross Anton Josef Bruckner. Er wurde am 24. September 1824 im Ansfeldener Schulhaus geboren; ihm folgten noch 11 Geschwister. Sieben Geschwister, fünf Buben und zwei Mädchen, starben im zarten Alter von $^1/_2$ bis $1^1/_2$ Jahren. Nach dem Tode des Vaters lebten noch: Anton; Rosalia, geb. 1828, gestorben 1898 in Vöcklabruck als Gärtnersgattin Huber; Ignaz, geb. 28. Juli 1833, lebt heute noch im Stifte St. Florian; Josefa, geb. 1835, gestorben in St. Florian; Anna, das jüngste Kind, geb. 1836. Letztere war bei Anton in Wien und ist daselbst 1870 gestorben. Ihre Gebeine wurden am 18. Mai 1901 nach St. Florian überführt. Auf dem kleinen Grabstein sind die beiden Schwestern Josefa und Maria Anna verewigt: Hier ruhet Frau Josefa Wagenbrenner, geb. Bruckner, gestorben 3. Juli 1874, 45 Jahre alt. Am Sockel des Grabsteines ist zu lesen: Maria Anna Bruckner, Schwester des Tondichters Dr. Anton Bruckner, geb. 27. Juni 1836, gest. 16. Jänner 1870 zu Wien.

Der kleine Anton zeigte schon früh grosse Vorliebe für Musik. So spielte er beispielsweise, noch bevor er schulpflichtig wurde, ungemein eifrig auf einer Kindergeige. Schul- und Pfarrhaus, sowie die Kirche waren für den kleinen Knirps die ersten Versuchsstätten; zur Erholung wurde fleissig „Hotto“ oder Soldaten gespielt, im Zimmer auf die Möbelstücke hinauf „gekraxelt“ und „gepredigt“. Sonderliche Vorliebe für den Schulbesuch zeigte er gerade nicht. Lediglich auf die Gesangstunde freute er sich immer. Da war ihm das Spinett seines Vaters hochwillkommen, auf dem er „furchtbar“ zu Spielen versuchte. Zum Jungen herangewachsen, hatte er seinen „Festtag“, wenn er auf dem Chore mitsingen durfte. Wie es damals um das Musizieren und Schulmeisterleben draussen auf dem Lande bestellt war, darüber findet sich auch im Kapitel — Karl Waldeck — einiges.

In jenen Tagen war das Schulhaus gewöhnlich auch eine öffentliche Musikschule, ein Dorfkonservatorium. Der Schulmeister erteilte nicht nur den eigenen Kindern, sondern allen Leuten, ob jung oder alt, Musikunterricht. Er lernte ihnen singen, geigen und Blasintrumente gebrauchen. Selbstredend tat er dies alles unentgeltlich. Vor grösseren Feiertagen wurden dann gemeinsame Proben abgehalten. Die Kirchenmusik lag ja in den meisten Orten in den Händen des Schulmeisters. Er spielte die Orgel und sang dazu den Bass, eine Tochter sang den Sopran, die Mutter den Alt, und diese hielt vielleicht das Jüngste auf dem Arm, damit das drei- oder vierjährige Kind sich auch recht frühzeitig an Musik und Gesang gewöhne und sich auf das Mitsingen freue. So waren drei Singstimmen oft recht gut besetzt. Kam ein Tenorsolo vor, so sang es die Sopranistin. An einem kleinen Orchester, ein paar Geigen, ein paar Hörnern oder Trompeten, auch wohl an Flöte und Klarinette, fehlte es auf dem bescheidensten Dorfe nicht*). War ein Schulgehilfe da, so musste er musikalisch sein; denn unmusikalische Lehrer waren damals auf die sogenannten Mittelschulen, einsam gelegene Bauernschulen (ohne Kirche) beschränkt und konnten nie an der Schule eines Pfarrdorfes angestellt werden.

Waren diese Dorfkirchenmusikvereine auch nicht immer von Lächerlichkeiten bei ihrer Tätigkeit frei — ein Schulmeister soll ja nebst dem Orgelspiel und Basssingen auch die Trompete geblasen haben, die er sich über dem Spieltisch angebunden hatte; ein anderer soll das Baßsolo beim Et incarnatus est mit den Worten geschlossen haben: „Qui pro nobis crucipultus, spissus et pilatus est“ —, immerhin fanden musikalische Begabungen schon in frühester Jugend und auf jedem, auch dem einsamsten Dorfe ihre Anregung.

Diese nur in flüchtigen Strichen angedeuteten Szenen aus dem Dorfschulmeisterleben hat auch Bruckner noch gesehen und miterlebt.

Erteilte dem Knaben auch bereits sein Vater Musikunterricht, so steht heute doch fest, dass Bruckner die grundlegende Vorbildung für das Orgel- und Generalbassspiel von seinem Vetter Johann Weiss (verheiratet mit einer Schwester von Bruckners Vater), Schulmeister in Hörsching — in der Nähe von Linz —, einem tüchtigen Musiker, erhielt. Schon als Zehnjähriger durfte Bruckner auf der Hörschinger Orgel das Fastenlied öffentlich spielen. Ein Jahr blieb Bruckner bei seinem Vetter in der Lehre. Dann kam er wieder zurück nach Ansfelden. Hier musste er, da der Vater öfters infolge seiner Krankheit dienstunfähig war, in der Schule und am Chor auf der Orgel „aushelfen“. In diese Zeit fallen seine ersten Kompositionsversuche. Ein Stück für Violine und Klavier ist dem „P. T. Herrn Vater“ gewidmet. Dreizehn Jahre alt, verlor Bruckner seinen Vater. Vetter Weiss brachte den Jungen nach St. Florian als Sängerknaben. Da damals die Privatklosterschule noch nicht bestand, trat Bruckner am 27. August 1837 in die dritte Klasse der Volksschule St. Florian — laut Schulmatrik — ein. Von 1839 an war Karl Seiberl (heute als Oberlandesgerichtsrat i. R. in Wels wohnhaft) mit Bruckner gleichzeitig Sängerknabe. Dieser teilte mir mit, dass sich Bruckner vom Herbste 1839 bis 1840 für den Präparandenkurs vorbereitete. Den Unterricht erteilte ihm der Florianer Schulgehilfe Steinmayr, der ihn auch im Sommer 1840 zur Ablegung der Prüfung aus den Gegenständen der Hauptschule nach Steyr führte. In der Musik — Violine und Fortepiano — hatte Bruckner Unterricht, oder besser Gelegenheit zur Übung, bei dem Stiftsbeamten Gruber**), einem im Konservatorium in Wien ausgebildeten vorzüglichen Violinspieler. Theoretischen Musikunterricht hat Bruckner in St. Florian eigentlich nicht gehabt. Das wenige, was in dieser Beziehung vielleicht

*) Z. B. befindet sich im Welser-Museum eine Messe Bruckners für 1 Singstimme, Orgel und zwei Hörner.

**) Schüler des bekannten Quartettisten Schuppanzigh.

nennenswert ist, hat er von Kattinger gelernt, dem tüchtigen Stiftsorganisten, der Bruckner auch im Orgel- und Klavierspiel unterwies.

Im Herbste 1840 kam Bruckner nach Linz (er wohnte Bethlehemstrasse 9, bei einer Greislerin), um den damals für den Lehrer (Schulgehilfen) an den Volksschulen (Trivialschulen genannt) vorgeschriebenen, ein Schuljahr dauernden Präparandenkurs zu machen.

Durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Regierungsrates und Direktors der Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalt in Linz, Herrn Habenicht, wurde es mir möglich, in die Originalkataloge der Jahrgänge 1841, 1850 1851 Einsicht zu nehmen. In dem „Verzeichnis der Lehramtskandidaten, welche sich am Schluss des Kurses 1841 der Prüfung unterzogen haben" — es waren 37 Individuen, von denen aber nur 22 zur Prüfung gingen —, scheint auch Bruckner auf. Nachstehend das

Zeugnis,

welches er erhielt:

Name:	Geburtsort:	Alter:	Stand der Aeltern:
Bruckner Anton	Ansfelden	4. 9. 1824	Schullehrers Witwe

hat die Gegenstände erlernt:		Das Verfahren:	
Grundsätze d. Unterweisung	gut	Buchstabenkennen	sehr gut
Religionslehre	sehr gut	Buchstabieren	sehr gut
Current	gut	Lesen	gut
Latein	gut	Schönschreiben	gut
Kanzleischrift	gut	Rechtschreiben	sehr gut
Rechtschreibung	gut	Dictandoschreiben	sehr gut
Vortrag	gut	Sprachlehre	gut
Sprachlehre	gut	Rechenkunst	gut
Rechnen	sehr gut	Geographie	gut
Schreibart	sehr gut	Schreibart	gut
Geographie	gut	Vortrag der Religion	sehr gut
		Sitten	sehr gut
		Fortgang	gut

Als Gehülfe für Trivialschulen geeignet.

Bruckner in Windhag und Kronstorf (1841—1845)

Als erste Anstellung erhielt Bruckner 1841 einen Schulgehilfenposten in Windhag a. d. Maltsch, im Freistädter Bezirk. Ein trostlos trauriges Dasein musste der Jüngling fristen. Zum Glück war der junge Lehrer in keiner Weise verwöhnt. Ein Jugendbildner des Vormärzes durfte es nicht sein. Das Unterrichten geschah ja nur nebenbei. Für eine Stunde pädagogischer Arbeit erhielt er kaum $1^1/_2$ Kreuzer. Er durfte dafür aber „unentgeltlich" auf einem „Korridor" wohnen und einige Naturalien bekam er auch dafür. Die obligaten Mesnerdienste mussten nebenbei verrichtet werden, nicht allein die höheren, sondern auch die niederen. Selbstverständlich hatte er auch den Chordienst und Organistenposten inne. Wir wissen zur Genüge, wie wenig Achtung infolgedessen seitens der Gemeindebewohner dem „Schulmoasta" entgegengebracht wurde; wie geringschätzend das Landvolk damals auf jene Männer herabblickte, denen ihr Höchstes, ihre Kinder, anvertraut waren. Etwas Alltägliches war es, dass der Lehrer „zum Tanz" mitaufspielte. Trug ihm so eine „vergeigte" Nacht doch wenigstens mehr ein, als er sich sonst in einer ganzen sauren Woche verdiente und fiel doch wenigstens für den Magen eine bessere Kost und ein besserer Trunk ab. Und wie mit Recht schon oft betont wurde, dieses „Tanzgeig'n" zur Kirchweihe oder bei Hochzeiten war gerade für Bruckner eine Fundgrube ländlicher Volkmusik. Dabei mag sich der Siebzehnjährige höchstwahrscheinlich viel wohler gefühlt haben, als in der staubigen Schulstube oder bei den niederen Kirchendienerdiensten. Dann vergesse man eines nicht. Die Kirchen- und Tanzmusik war ja für ihn in diesen Tagen der einzige Nährboden, aus dem er seine Anregung schöpfen konnte. So entwarf er in stiller Weltabgeschiedenheit so manches musikalische Skizzenblatt. Man traf den „halbverrückten G'hilf" oft bei Spaziergängen, auf Feldrainen mit einem Notenpapierstreifen. Was in dem „Mückenfänger", wie sein Vorgesetzter, Schulmeister Fuchs, ihn titulierte, steckte, davon hatte niemand eine blasse Ahnung.
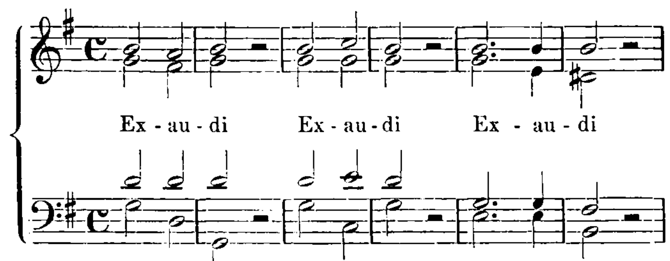
Das Haus, in welchem Bruckner unterrichtete, steht nicht mehr in der ursprünglichen Anlage. Im Jahre 1843 brannte der Markt ab und dabei wurde auch die Schule eingeäschert. Der alte Schulhausgrund wurde gegen eine andere Baustätte und gegen Aufgabe von 200 fl. C. M. vertauscht und darauf die neue Schule erbaut. Von Bruckner findet sich (wie mir in liebenswürdiger Weise der jetzige Schulleiter von Windhag, Herr Pannholzer, mitteilte) in der Schule gar nichts vor. Die Kataloge hat der alte Schullehrer Fuchs (unter diesem war Bruckner Schulgehilfe) selbst geschrieben, auch die Unterschriften der Schulgehilfen. Bruckner bezog als Schulgehilfe 36 fl.-Schein Jahreslohn und die sogenannte kleine Stola. Dass er da fleissig tanzgeigen musste, ist begreiflich. Der alte Fuchs war freilich nicht erbaut von ihm. Bemerkte er doch: „Der Mensch haut mir noch die ganze Orgel zusammen".

Die paar Kreuzer, die Bruckner erübrigte, bekamen die Schulbuben fürs Orgelaufziehen. Um sein Einkommen zu verbessern, soll er ein Kochbuch abgeschrieben haben.
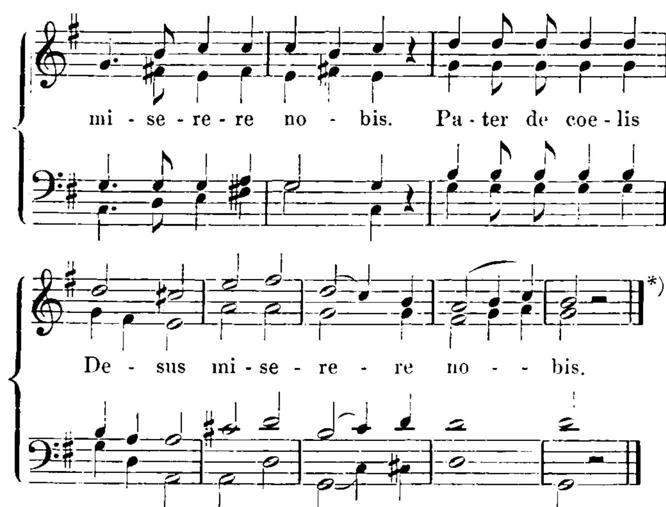
Zur Erinnerung an Bruckners Aufenthalt und Lehrtätigkeit in Windhag wurde an dem Schulhaus eine Gedenktafel angebracht.

Als eine Erlösung muss die Versetzung Bruckners 1843 nach Kronstorf bezeichnet werden. Erstens befand er sich in der Nähe von St. Florian und Steyr, wo ihm vorzügliche Orgeln zu Verfügung standen, zweitens hatte er nur eine Gehstunde nach Enns, wo er in dem dortigen Regens chori und als tüchtigen Organisten bekannten Leopold Edlen von Zenetti, geb. 1805, gestorben am 12. Dezember 1892 zu Enns, einen trefflichen Lehrer fand. Von Kronstorf wanderte Bruckner allwöchentlich einigemal nach der ehrwürdigen Stadt Enns, um bei dem Obgenannten Musikunterricht zu nehmen, hauptsächlich um seine Kenntnisse in der Harmonielehre zu bereichern. Als erste Frucht brachte Bruckner eines Abends seinem Lehrer, der über sein spätes Erscheinen erstaunt war, eine kurze Arbeit, die er ihm mit den Worten überreichte*): „Möchtens mir dös net durchschau'n?"

Es ist ein vierstimmiges Exaudi in G dur mit Trombonenbegleitung. (Da dasselbe gänzlich unbekannt ist, füge ich es bei; etwas Aussergewöhnliches ist es natürlich nicht.)



*) Freundlichst mitgeteilt von dem Sohne, Leopold Edlen von Zenetti.



usw. mit dem Text der Allerheiligenlitanei. Ich habe in Enns bei dem jetzigen Regens chori Matthias Ploberger in das Stimmenmaterial Einsicht genommen und den Zusammensatz genau verglichen. Das Original ist nicht mehr vorhanden, nur die drei Trombonstimmen sind, aufgeklebt auf Pappe, noch aus der Entstehungszeit da. Als Zeugen der Echtheit kann ich Frau J. von Zenetti und Leopold Edlen von Zenetti, die in Enns leben, anführen, die schon in ihren Kindertagen bis in die letzte Zeit wiederholt das Exaudi gesungen haben.

Von Zenetti bereitete seinem Schüler durch wiederholte Aufführungen des kurzen Werkes grosse Freude. Seit dieser Zeit ist das Exaudi bei Bittprozessionen in Enns zu hören, sogar heute noch.

Einige Jahre später, als Bruckner Lehrer und Aushilfsorganist in St. Florian war, ging er noch ab und zu nach Enns, um bei Zenetti seine Studien fortzusetzen.

Besondere Vorliebe hegte Bruckner für eine Messe seines Lehrers, die er sich auch von ihm ausgeliehen und, nach der Mitteilung des Sohnes von Zenetti, kaum mehr zurückgegeben haben dürfte.

In Figur und Kleidung passten Lehrer und Schüler zusammen; sie blieben der alten Mode treu: weite, faltige Hose, hohe Atlaskrawatte und Chemisette. . . . Zenetti war es auch, der Bruckner beredete, sich um die Domorganistenstelle in Linz zu bewerben. Zeit seines Lebens hielt Bruckner seinen Lehrer hoch in Ehren. Von dem Briefwechsel der beiden ist leider nichts erhalten geblieben. Bruckners Briefe an Zenetti sind höchstwahrscheinlich nach dem Tode Zenettis von dessen Frau verbrannt worden.

In einem Briefe vom 31. Oktober 1909 teilt Herr Karl Seiberl dem jungen Leopold Edlen von Zenetti, Stadtsekretär in Enns, folgendes mit: „Ich habe den Herrn Vater zum letzten Male in Wels — am Ende der 80er Jahre oder am Anfang der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts — bei mir in der Kanzlei gesehen, wo er mich besucht hat. Welche Veranlassung ihn damals nach Wels geführt hat, weiss ich nicht. Ich weiss aber noch genau, dass wir von dem berühmt gewordenen Organisten und Tondichter Anton Bruckner gesprochen haben. Ihn kannten wir beide sehr gut. Anton Bruckner war mit mir Sängerknabe in St. Florian. Der Vater kannte ihn ebenfalls von St. Florian her und wurde von ihm, als Bruckner in der Mitte der 40er Jahre in Kronstorf Schulgehilfe war, wiederholt in Enns besucht. Man kann sich denken, dass bei diesen Besuchen immer nur musikalische Dinge verhandelt wurden. Bruckner hat bei einem dieser Besuche vom Herrn Vater auch das musikalische Lehrbuch von dem zu seiner Zeit berühmten Türk (Organist, Komponist und Musikschriftsteller) bekommen, ob geschenkt oder geliehen, weiss ich nicht. Natürlich sprachen wir auch über Bruckner und seine Meisterschaft in der Musik. Wir anerkannten sein künstlerisches Schaffen, konnten aber als ausgepichte Mozartianer nicht umhin, unsere Einschränkungen und Vorbehalte zu machen. Das ist mein letztes Wissen von Ihrem Herrn Vater, dem braven Manne, dessen Seele rein und klar gewesen, wie seiner Geige Ton.“

*) Im 7. und 12. Takt hat sich Bruckner oder der Kopist verschrieben.

In Kronstorf wohnte Bruckner natürlich im Schulhause. (Man sammelt eben zur Anbringung einer Gedenktafel.) Er wohnte neben dem Lehrzimmer in einem so kleinen Kabinett, dass er kaum Bett, Kasten und ein Tischlein stellen konnte. Von dort ging die Treppe auf den Boden. Sehr zustatten kam Bruckner, dass er ein Spinett (nach der Beschreibung ein Klavichord) zu leihen erhielt, auf dem er schon frühmorgens eifrig Bach spielte.

So kam das Jahr 1845.

Nach Absolvierung des Präparandenkurses musste jeder Schulgehilfe später eine Konkursprüfung machen, um Anwartschaft auf die Anstellung als Schulmeister zu erlangen. Voraussetzung zur Zulassung zu dieser Prüfung war das Zeugnis über den mit Erfolg gemachten Präparandenkurs und eine mindestens dreijährige, zufriedenstellende Praxis. Diese zweite Prüfung — entsprechend der heutigen Befähigungsprüfung — sollte die Überzeugung verschaffen, ob der Kandidat das Material des Präparandenkurses auch in der Praxis verwenden könne. Die Konkursprüfung hat Bruckner 1845 in Linz abgelegt. Irgendwelche Belege oder Akte waren leider darüber nicht auffindbar.



Liszt als Kritiker.

Von Professor **Eduard Reuss** †.*)

(Fortsetzung.)

Das erste Mal, dass Liszt, der bis dahin der Welt nur als einzig dastehender Klavierspieler bekannt gewesen war, als Kritiker auftrat, fiel in das Jahr 1837, als er 25 Jahre alt geworden war. Er hörte die Kompositionen eines Thalberg in einer Weise preisen, dass jeder, der sie nicht kannte, sie für wahre Wunderwerke an Erfindung und Gestaltung halten musste. Das reizte Liszt, sie kennen zu lernen. Er untersuchte sie mit den Augen des Forschers, der eine neue Entdeckung auf ihren Wert und ihre Gültigkeit hin zu prüfen hat. Da fand er nun, dass von den vielgerühmten Eigenschaften keine in diesen Werken zu entdecken war, und dass sie sich nicht einmal bis zu einem gewöhnlichen Mittelmass der Bedeutung emporhoben. Gegen eine derartige Überschätzung trat er in einer ausführlichen Darlegung auf, die in der „Gazette musicale“ erschien, und schilderte den wahren Wert dieser Werke, die bei andauernder Verbreitung den ohnehin stets

*) Wir freuen uns, aus der Feder des von uns so hochgeschätzten verstorbenen Dresdener Musikpädagogen und Schriftstellers noch einen Aufsatz bringen zu können. Ursprünglich war noch eine Fortsetzung: Schumann und Wagner als Kritiker in je einem eigenen Artikel geplant. Nun hat dies der Tod dem nimmer Rastenden vereitelt. Durch ein Versehen des Setzers war diese Anmerkung, die schon in No. 12 stehen sollte in dieser fortgeblieben. D. Red.

schwankenden und leicht zu verderbenden Geschmack des Publikums ernsthaft hätten gefährden können. Dem wollte Liszt vorbeugen. Von einer Empfindlichkeit gegenüber einem Nebenbuhler auf dem Klavierstuhle konnte dabei doch wirklich nicht die Rede sein; denn Liszt hatte keinen Nebenbuhler zu fürchten und hätte, selbst wenn es einen gegeben hätte, rückhaltlos dessen Verdienste anerkannt und sogar, wenn es nötig gewesen wäre, für die Bekanntmachung dieser Verdienste selbst gesorgt. Darum musste er mit Recht erstaunt sein, als er sah, wie falsch sein Auftreten aufgefasst wurde, welche Flut von Gehässigkeit, Bosheit und Verleumdung über ihn hereinbrach. Und an der Spitze dieser Verdammungsgesellschaft stand ein Mann, der bei dem Ansehen, das er allerdings über Gebühr genoss, und bei der ihm im Urteilen zugeschriebenen Unparteilichkeit etwas vorsichtiger hätte auftreten müssen. Fétis, ein damals einflussreicher Kritiker in Brüssel, war dadurch, dass ein Fremdling, der nicht zur Zunft gehörte, sich hatte einfallen lassen, Kritiken zu schreiben, derartig gereizt, dass er seine vielgerühmte Würde ganz vergass und in einem donnernden Fluch-Artikel über den armen Liszt herfiel. Er trug darin eine ganze Geschichte des Klavierspiels vor, pries Thalberg als ein Genie, als den Mann einer neuen Schule, wusste ihm unzählige gute Eigenschaften nachzurühmen — von einer Widerlegung der von Liszt erhobenen Vorwürfe war jedoch gar keine Rede. Auch versuchte er an keiner Stelle seines Anathema nachzuweisen, dass Liszt mit seinen Behauptungen im Unrecht gewesen sei, sondern hielt es nur für ein unverzeihliches und völlig zu verdammendes Unrecht, dass dieser überhaupt solche Behauptungen aufzustellen gewagt hatte! Neu mag jene Schule, deren Haupt Thalberg sein sollte, wohl gewesen sein; aber alt ist sie nicht geworden, und heute kennt sie niemand mehr, wie auch von den damals gerühmten Kompositionen niemand mehr eine zur Hand nimmt, ein Beweis dafür, wie Recht Liszt mit seiner Beurteilung gehabt hatte. Er konnte zu den Angriffen des Herrn Fétis nicht schweigen und liess sich zu einer geharnischten Widerlegung herbei: „So umfangreich auch Ihr Wissen erscheint“, ruft er ihm zu, „so ist es nicht universell, nicht umfassend genug, um ohne Prüfung in letzter Instanz alle Spezialfragen der Ausführung und der Komposition zu beurteilen. Es ist kein Zweifel, dass, wenn Sie sich die Mühe geben würden, geduldig die Sachen zu studieren, die zu zerreissen Ihnen beim ersten Betrachten am natürlichsten erscheinen will, Sie fähig wären, zu gerechten und positiven Schlüssen zu gelangen, was jetzt noch nicht der Fall ist.“ Und die Schlussworte der Lisztschen Antwort lauteten: „die Ideen streben unaufhaltsam ihrem richtigen Punkte zu, die Dinge verändern und berichtigen sich ohne Unterlass, und die Wahrheit wird ihre Gläubigen und ihre Kämpfer nicht im Stiche lassen.“

Das Wort, das Liszt stets im Munde führte, wenn die Rede auf die Kritiker kam, lautete: „Ihr sollt uns be—, aber nicht verurteilen“. Um es wahr zu machen, liess er sofort dieser Verurteilung, zu der aus künstlerischer Überzeugung gezwungen worden war, eine Beurteilung folgen, deren Inhalt heute kaum einem Widerspruche begegnen wird. Merkwürdig ist dabei, dass diese Beurteilung den Werken eines Mannes zuteil wurde, der zu der gleichen Zeit, als Liszt sich die Zurechtweisung des Herrn Fétis zuzog, in Deutschland ganz unabhängig von jener Kontroverse jenseits des Rheins Herrn Thalberg noch schlimmer verurteilte, als Liszt es getan hatte, was Herr Fétis wohl kaum gewusst haben wird, sonst hätte er auch über Robert Schumann die Schale seines Zornes ausgegossen. Dieser war es, für dessen Schöpfungen Liszt nun mit der Feder einzutreten begann — als Kritiker im edlen Sinne des Wortes. Er sagte nicht bloss, dass in ihnen wertvolle Schönheiten verborgen lägen, sondern sagte auch, so deutlich eben Musik in Worten auszudrücken ist, welches die Schönheiten wären, und worin ihr Wert bestände. Er zählt sie zu den Kunstwerken, „welche von Dunkelheit lange umhüllt sind, und deren verschleierte Schönheiten sich nur dem aufmerksamen, sie mit Liebe und Ausdauer suchenden Auge entdecken, während die rasch dahineilende Menge zerstreut an ihnen vorübergeht“. Nach Würdigung der vielen Einzelheiten in der Sonate op. 11 findet er in deren letzten Satze, dass trotz der grossen Originalität und trotz der Logik in der Entwicklung der Hauptidee und der hinreissenden Wärme des Schlusses doch die allgemeine Wirkung des Satzes oft unterbrochen und gestört wird. „Vielleicht ist es die Länge der Entwicklung, die eine gewisse Unsicherheit über das Ganze breitet; vielleicht auch, dass es notwendig gewesen wäre, den poetischen Gedanken besonders anzugeben. Für das Verständnis aller Einzelheiten ist nach unserer Ansicht der ausschliesslich musikalische Gedanke, so vollständig er an sich ist, nicht ausreichend.“ Um diesen Vorwurf zu begründen, kann Liszt es sich nicht versagen, die Frage nach der Berechtigung des Programms auch an dieser Stelle wenigstens zu streifen, wenn er sie auch eingehender erst später in anderen Aufsätzen beantwortet hat.

„Es ist ersichtlich“, sagt er, „dass Dinge, die nur objektiv der äusseren Wahrnehmung angehören, der Musik in keiner Weise Anknüpfungspunkte zu geben vermögen, und dass der letzte Schüler der Landschaftsmalerei mit einigen Kreidestrichen eine Ansicht getreuer wiedergeben wird, als der mit allen Hilfsmitteln des geschicktesten Orchesters operierende Musiker“. Es klingt fast, als hätte Liszt damals schon das ganze Unheil der heutigen Zeit vorausgeahnt. „Aber“, so fährt er fort, „dieselben Dinge werden, sobald sie in Beziehung zum Seelenleben treten und sich, wenn ich so sagen darf, subjektivieren, zur Träumerei, zur Betrachtung, zum Gefühlsaufschwung: haben sie denn etwa nicht eine eigentümliche Verwandtschaft mit der Musik? und würde diese nicht imstande sein, sie in ihre geheimnisvolle Sprache zu übersetzen?“ Wie er diese Ansicht weiter begründet, indem er die Pastoral-Sinfonie heranzieht, wie er zur Bekräftigung seiner Behauptungen seinen Bundesgenossen Berlioz für sich sprechen lässt, kann hier nicht erwähnt werden. Nur auf den merkwürdigen Umstand möchte ich die Aufmerksamkeit der Leser lenken, dass zu derselben Zeit, als Liszt mit dem Vorschlage zur Angabe des „poetischen Gedankens“ versuchte, Schumann dessen eigene Bestimmung deutlicher zum Bewusstsein zu bringen, dieser selbst sich bemühte, über das Wesen dieser neuen Seite des musikalischen Schaffens mit sich ins reine zu kommen. Er wurde durch sein Gefühl und seine Erkenntnis geradezu gedrängt, sich ganz auf den Standpunkt eines Liszt und eines Berlioz zu stellen, und hätte auch gar nicht daran gezweifelt, damit auf dem rechten Wege zu sein, wenn nicht der letztere ihn durch das Bizarre und Übertriebene in seinem Verfahren bedenklich gemacht und abgestossen hätte. Er glaubt, dass der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius besitze und gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen wolle. Darum sträubt er sich gegen die Zustimmung zu dem Verfahren, das Beethoven in der Pastoral-Sinfonie ein-

geschlagen hat, weil er gerade dem von ihrem Schöpfer ihr mitgegebenen Programm die Schuld an der Verallgemeinerung dieses einzelnen Falles beilegen zu müssen vermeinte. Mochte er sich nun wehren, wie er wollte, er konnte sich dem Einfluss der dichterischen Idee auf sein Schaffen nicht entziehen und machte sie auch vielfach bekannt, wie die zahlreichen Überschriften seiner Klavierwerke bekunden. Man kann die Werke eines Künstlers nur nehmen wie sie sind, nicht wie sie unter anderen Bedingungen hätten werden können. So müssen wir es auch bei den Werken von Schumann tun: sonst wären wir versucht anzunehmen, dass, wenn ihr Schöpfer dem Hang zur Anlehnung an das Programm mehr nachgegeben hätte, er sich in manchen seiner Werke, besonders in den grösseren nicht so verloren haben würde, zumal er nun einmal zu der Herrschaft über die Form, unter deren Hülle sich so vieles Leere geschickt verbergen lässt, doch nie gelangt ist.

Wenn einmal ein Lehrbuch der Kritik geschrieben werden wird, so können die darin aufzustellenden Regeln aus dem Verhalten abgeleitet werden, das diese drei Meister der Kritik, Berlioz, Liszt und Schumann, in ihren kritischen Untersuchungen gegenseitig beobachtet haben. Daraus ist zu lernen, wie die erste Aufgabe des gewissenhaften Kritikers die sein muss, dem anderen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, besonders da, wo eine Übereinstimmung swischen dem Betrachter und dem betrachteten Werke oder der betrachteten Leistung nicht gefunden worden ist. In dem ungefähr zwanzig Jahre nach jenem ersten über Schumann geschriebenen zweiten und umfangreicheren Aufsatze beschäftigt sich Liszt eingehend mit Schumann dem Kritiker, um gerade an dessen Tätigkeit, die sich in ihren vornehmen Äusserungen ganz mit der seinigen deckte, nachzuweisen, wie in einem Künstler sich die Eigenschaften der Phantasie und des Verstandes zu dem Urbild eines Kunstrichters vereinigen. Er findet sogar, dass Schumann in der Art, wie er den Kritiker und Künstler in sich vereinigte, eine zwiefache Kraft des Schaffens erprobte und, indem er sich nicht damit begnügte, seine Gedanken in dürren Worten auszusprechen, selbst die Aufgabe erfüllte, die er dem Kritiker mit den Worten stellt: „Wir gestehen, dass wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterlässt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt. Dies ist freilich leichter gesagt als getan und würde einen nur höheren Gegendichter verlangen“. Da Schumann die durch die Kunst und ihre Manifestationen in ihm hervorgerufenen poetischen Stimmungen und gereiften Nachgedanken mit so viel Feinheit und Genauigkeit wiederzugeben wusste, so konnte Liszt von ihm behaupten: seine reiche und graziöse Einbildungskraft spiegele sich ebenso vollständig in den Blättern ab, die er dem Leser als in denen, die er dem Spieler vorlegt. Auch habe die Zeit die von ihm aus der Vergangenheit der Kunst gezogenen Schlüsse, sowie den richtigen Blick, mit welchem er unausbleibliche Veränderungen im Zustande der Künstler selbst in nächster Zukunft voraussah, gerechtfertigt.

In den umfassenden und grösstenteils scharfsinnigen Untersuchungen, die Liszt über das Wesen der Kritik anstellt, nehmen die Antworten den breitesten Raum ein, die er auf die Fragen gibt: wem anders als den Künstlern gehört die Kunstkritik? wessen Sache ist es, über Kunstangelegenheiten zu entscheiden, wenn nicht Sache der Kunstausübenden? und wer kann besser als die Produzierenden selbst die Erzeugnisse des fühlenden und schaffenden Geistes beurteilen? Den Künstlern kömmt es zu, ihr Haus zu reinigen, Verkäufer, Wechsler und Wucherer zum Tempel hinauszujagen! Sie sollen nicht aus Trägheit oder Mangel an Selbstvertrauen eine Arbeit anderen überlassen, welche diese mit so viel weniger Fähigkeit, als sie es könnten, ausführen und mit einer gewissen Kunst und einer den Künstlern wesentlichen, Schaden bringenden Geschicklichkeit. Es ist nicht zu bestreiten, dass durch den Einfluss, den die Presse sich zu verschaffen gewusst hat, die Unterhaltung der Gebildeten untereinander viel an Selbständigkeit eingebüsst hat. Früher gab ein jeder seine eigene Meinung zum besten, heute klingt aus seinen Worten die der Presse wieder. Darum predigte vor jetzt fünfzig Jahren Liszt schon, dass es eine Lebensfrage für die Künstler geworden sei, sich der Presse zu bemächtigen, was denn auch in einzelnen Fällen inzwischen schon geschehen ist. Aus dieser kritischen Betätigung der Künstler leitet er sogar den Vorteil für sie ab, dass durch ein Vergleichen und Beurteilen der Arbeiten anderer, sowie durch ein Resumieren der daraus gezogenen Schlüsse jeder Künstler für die Folgerichtigkeit der eigenen Ideen, für die Reife seiner Reflexion unbedingten Nutzen ziehen muss. Er führt im weiteren Verlaufe seiner Ermahnungen an die Künstler dann aus, wie diese ihre kritischen Anlagen entwickeln und ihre allgemeine Bildung vertiefen müssen, um die gerechten Richter zu werden, zu denen sie von Haus aus berufen sind. Dass ihnen dabei ihre lebhafte Phantasie hinderlich werden könnte, wie von gegnerischer Seite befürchtet worden ist, das gibt er darum nicht zu, weil es ohne Phantasie keine Kunst, ja nicht einmal Wissenschaft, folglich auch keine Kritik gibt. Selbst wenn zeitweise die Verfasser von Kunstabhandlungen aus irgend welchen Gründen von ihrer Phantasie über die Grenzen mathematischer Genauigkeit, ja bis zum Irrtum fortgerissen werden sollten, so werden sogar diese Abschweifungen vom richtigen Weg irgend einen Nutzen stiften; denn sie werden oft „mehr Keime neuer Ideen enthalten und die Geister lebhafter zum Nachdenken über höhere Dinge anregen als alle hergeplapperten Albernheiten und Gemeinpläte abgeschmackter Pedanten, die allerdings niemals einen Sturz riskieren, weil sie nie anders als am Boden kriechen“. (Fortsetzung folgt.)



Musikwissenschaft und Kritik.

Von Dr. **Guido Bagier.**

Die Betrachtung über „Die Klippen des Musikstudiums“ in diesen Blättern war den vielfachen Wegen gewidmet worden, welche den akademisch, d. h. musikwissenschaftlich Gebildeten zu den Höhen idealen Unterrichts führen. Es wurde bereits erwähnt, dass dieser rein praktischen Tätigkeit eine mehr theoretische zur Seite treten müsse, soll sich das Bild zum Ganzen runden und einen befriedigenden, einheitlichen Eindruck erzielen. Zum Tätigen tritt der Gedanke hinzu, welcher nach Mitteilung drängt und das verarbeitet, was jenes anhäuft. Der Künstler greift zur Feder, um in Worten zu durchdenken, was seine Kunst ihm an Gefühl gab.

Die musikalische Schriftstellerei zerfällt heute in zwei Teile, deren Unterschied immer grösser zu werden scheint: in eigentliche wissenschaftliche Arbeit und in journalistische Tätigkeit. Die erste ist auf die Dauer berechnet, sie reift langsam heran und erschöpft ihr Thema nach Möglichkeit. Sie will aufklären, belehren und neue Gebiete eröffnen. Die zweite gebärdet sich bei weitem nicht so ernst, im

Gegenteil, die Vorzüge der Wissenschaft sind ihr Nachteil. Sie ist ein Kind des Augenblicks, sie will rasch fesseln, um ebenso rasch vergessen zu werden, ihr flitterhaftes Kleid soll erstaunen und verblüffen, sie belehrt weniger als dass sie unterhält und anregt, unter der Maske des Geistreichen, Spielerischen verbirgt sie ihre Oberflächlichkeit, ihr Hinhuschen über alle Tiefen und allen Ernst. Es ist klar, dass den jungen Kunstbeflissenen, welcher die Feder in der Hand zum ersten Male seine Eindrücke gesammelt wiedergibt, die leichtere Muse mühelos in ihren Bann schlägt. Ihre Versprechungen von unmittelbarer Wirkung, von allgemeinem Ansehen sind zu verlockend, als dass man sich nicht gern verführen liesse. Ein wichtiger Umstand kommt hinzu: die ernste Arbeit bringt wenig ein, während das Feuilleton wenigstens den Augenblick erfolgreich gestaltet. Die Gefahren dieser Art Produktion sind allen Eingeweihten bekannt. Das rasche, kaleidoskopartige Vorüberziehen der verschiedensten Gegenstände verlangt vom Geist eine fast krankhafte Beweglichkeit, das schnelle Herausschleudern unfertiger Gedanken erzeugt eine schädliche logische Unreinlichkeit. Man vermag sich nach kurzer Zeit nicht mehr zusammenzufassen, eine gediegene wissenschaftliche Untersuchung zu leisten. Das System der Presse trieb diesen Zustand auf einen gefährlichen Höhepunkt. Was insbesondere die Musik anlangt, so vereinigten sich alle Schäden in der Art einer hastigen, leichtfertigen, sich ihrer Verantwortung kaum mehr bewussten Kritik. Wie im Unterricht, so beginnt man auch hier die Spreu vom Weizen zu sondern, und eine anspruchsvollere Zeit lernt den Wert einer gediegenen, auf genaues ästhetisches und historisches Wissen gegründeten Beurteilung schätzen, die Äusserungen eines gereiften Geschmackes von den abgedroschenen Redensarten literarischer Dutzendschreiber unterscheiden. Man stellt an die sogenannte Berichterstattung höhere Ansprüche, welche der jungen Musikwissenschaft neue Gebiete eröffnet, Gebiete, auf welchen sie täglich der breitesten Masse entgentritt und ihre Kenntnisse zu vielseitigem Leben zu erwecken vermag. Um die Aufgaben, welche ihrer hier harren, bestimmen zu können, ist es notwendig, das Wesen der Kritik, wie es die jüngste Zeit erfasst hat, darzulegen.

Die Kritik im üblichen Sinne stellt Werturteile auf. Der Maßstab der Bewertung ist das vollkommene Bild der zu bewertenden Gattung. Das Bild ist vollkommen, wenn es schlechthin ästhetisch gefällt, mit anderen Worten, Denn das Verhältnis von Form und Inhalt befriedigt. wamit ist schon eine Hauptforderung an den Kritisierenden gestellt: er muss ein ästhetisch bewusst empfindender Mensch sein. Jede Kritik ist ein Prüfen des Verstandes und Vergleichen des Gegebenen mit der eigenen Empfindung. Es wird also der Kritiker einen scharfen, klaren Intellekt und einen natürlichen Sinn für schöne Verhältnisse haben müssen, soll er aus eigenem Erlebnis schöpfen und nicht oft Gesagtes nachplappern. Es erhebt sich die Frage nach dem Verhältnis von Subjektivem und Objektivem in dem Werturteil über das musikalische Kunstwerk, welche kürzlich in einem ausgezeichneten Aufsatze „Sub jektive und objektive Kritik“*) von Dr. Leopold Schmidt behandelt worden ist. Mit Recht hebt der Verfasser die subjektive Natur des inneren idealen Wertmessers hervor. „Die Fähigkeit, Kritik, die nicht aus Studium und Erfahrung gewonnen ist, zu üben, muss so gut angeboren sein wie die Begabung zur Kunst selbst.“ Dieser Massstab kann jedoch nicht genügen, um einem Kunstwerk ganz gerecht zu werden. Zu der Tatsache des Gefallens muss das „Warum“ treten; es gilt die Wirkung zu analysieren. Hier vermag allein die Erfahrung, das Wissen zu klären und zu helfen; die allgemeine und wissenschaftliche Bildung des Kritikers ist massgebend, wie hoch sich sein Urteil über die angenommene Meinung der Menge erhebt und wahrhaft subjektive Gültigkeit erringt. Zum subjektiven Idealismus gesellt sich sozusagen ein subjektiver Realismus. Beide durchdringen sich so innig, dass man nicht zu sagen vermag, welcher der frühere gewesen sei; der erstere beruht auf reiner Menschlichkeit, der letztere auf einem gebildeten, scharfen Geiste.

Ein Blick auf die üblichen Beurteilungen genügt, um zu erkennen, wie weit die Mehrzahl aller Kritiken von diesen Forderungen entfernt ist. Hinter der meist ängstlich gewahrten Objektivität des Inhalts verbirgt sich ohne Ausnahme eine Unzulänglichkeit der eigenen Individualität, neue Werke zu verstehen und darzulegen. Schon Richard Wagner schrieb: „Der Künstler wendet sich an das Gefühl und nicht an den Verstand: wird ihm mit dem Verstande geantwortet, so wird hiermit gesagt, dass er eben nicht verstanden worden ist, und unsere Kritik ist in Wahrheit nichts anderes, als das Geständnis des Unverständnisses des Kunstwerkes, das nur mit dem Gefühle verstanden werden kann — allerdings mit dem gebildeten und dabei nicht verbildeten Gefühle.“ Es hat sich bisher nicht viel geändert, da die Kritik meist nach althergebrachten, nicht auszurottenden Meinungen arbeitet, welche in ihrer formelhaften Kälte eine persönliche Wärme nicht aufkommen lassen. Die Forderung Liszts besteht zu Recht, die Kritik müsste den beliebten Kanzelton gegen schaffende Künstler aufgeben, vom hohen Ross herabsteigen und der fatalen Notwendigkeit sich beugen, ein Kunstwerk einmal seinem Wesen nach, anstatt vom Standpunkte der Tradition aus zu kritisieren! Der Schaden, den diese Art zu urteilen anrichtet, ist gross, wenn man bedenkt, mit welchem Glaubensfanatismus die Masse der Leser jene Berichte aufnimmt. Jede schiefe Auffassung verhundertfacht sich unversehens und ist schwer wieder gut zu machen, da selbst der gebildete Laie meist seine ganze Kenntnis der heutigen Tonkunst den Tageszeitungen entnimmt. Es sind in der letzten Zeit verschiedene Vorschläge gemacht worden, diesen lebhaft empfundenen Mißständen zu begegnen. Oskar Schmitz*) möchte die Bestimmung der Richtung des Erfolges einer Kommission aus Zeitungsschreibern, Fachleuten und angesehenen Bürgern einräumen, welche in allen Blättern gleichzeitig zu veröffentlichen ist. Eine rein subjektive Beurteilung soll dann dem Belieben jeder Zeitung vorbehalten bleiben. Ich glaube nicht, dass durch dieses Verfahren eine wesentliche Besserung erzielt würde. Ganz abgesehen davon, dass die Mitglieder jener Kommission sich nur in den seltensten Fällen ganz einigen könnten, — das Publikum würde durch diese verschiedenartigen Urteile in Verwirrung geraten und nach der allgemeinen Erfahrung doch schliesslich der feuilletonistischen Fassung die Autorität einräumen. In einem Aufsatze „Die Kritik in Nöten“**) schlägt Alfred Wolf vor, alle neuen Werke zunächst anonym erscheinen zu lassen. Jede persönlichen Beziehungen und Vorurteile werden hierdurch ausgeschaltet. Dieser Ausweg nimmt sehr für sich ein, er wäre ideal zu nennen, lebten wir nicht in der Zeit der Reklame. Der Name bedeutet alles, man besucht Konzerte selten um innere Erhebung zu suchen, sondern um das Werk eines bestimmten Komponisten zu hören. Der Reiz des Neuen, Unbekannten

*) Konzert-Taschenbuch, herausgegeben vom Konzertbureau Emil Gutmann, München.

*) „Brevier für Weltleute“. München 1911, Georg Müller.

**) Erstes Märzheft der Musik; Berlin, Schuster & Löffler.

wird nach einigen Enttäuschungen bald einer rücksichtslosen und bequemen Gleichgültigkeit weichen. Der Kritik selbst würde dadurch eine selten peinliche Situation geschaffen, sie würde diese Neuerung beizeiten bis zur Vernichtung zu bekämpfen wissen.

Es folgt hieraus, dass eine Gesundung nicht von aussen zu erwarten ist, sondern eine innere Umbildung, eine Hebung des Bildungsniveaus einzutreten hat. Der subjektive Inhalt des musikalischen Urteils fordert neben einer gewissen natürlichen Veranlagung ein warmes Gefühl für das Schöne, die Fähigkeit das Kunstwerk an sich, losgelöst von bestimmten Richtungen und vorgefasster Meinung bewusst aufzunehmen. Die objektive Form verlangt positives Wissen, genaue historische Erfahrung, soll jener Inhalt eine klare, allgemein verständliche Fassung erlangen. Dies sind die Forderungen, welche an eine gute Kritik zu stellen sind. Wie leicht klingen sie, und wie selten werden sie erfüllt! Es ist schwer, die Mitte zwischen Feuilletonismus und strenger Wissenschaft zu wahren, für das Publikum rasch, leicht, flüssig zu schreiben und diesen Vorschuss an Leichterem nicht mit einem Verluste an Ernst zu büssen. Die Musikwissenschaft neigt besonders oft dazu — im Grunde eine durchaus sympathische Neigung, sofern sie nicht einseitig wird — sich in gelehrten Auslassungen nur an einen kleinen Fachkreis zu wenden. Sie will und soll auf die breitesten Kreise aufklärend und veredelnd wirken. Neben dem Unterricht bietet ihren Vertretern die musikalische Kritik eine vortreffliche Gelegenheit, ihre Kenntnisse, ihre vielseitige Bildung zur Hebung des Geschmackes, zur Gesundung eines wichtigen Zweiges öffentlichen Kunstlebens zu verwerten. Diese Zweige verschiedener Tätigkeit geschickt zu vereinigen ist eine der wichtigsten Aufgaben des praktisch und wissenschaftlich Gebildeten. Er lerne sozial einwirken, und man wird seinen Stand höher stellen, als dies heute leider noch vielfach geschieht. Auch das Verhältnis des Publikums und Künstlers zur Kritik wird sich ändern. Leopold Schmidt*) sagt mit Recht: „Es herrscht ein beinahe feindseliges Verhältnis zwischen den Parteien der Beurteilten und der Beurteiler, ein Gemisch von Respekt, schlechtem Gewissen, Groll und Verbitterung, das eine eigentümliche Nuance des Tones ergibt, wie sie sonst nirgend anderswo zu finden. . . . . Die Gegner sind gewöhnlich gleich mit den schlimmsten Verdächtigungen bei der Hand, als ob die Gesinnungslosigkeit, wofern sie nicht widerlegbar, beim Kritiker ohne weiteres anzunehmen sei. Viel peinlicher aber muss uns noch die unwürdige, devote Schmeichelei berühren, die dem Kritiker gegenüber leider gang und gäbe ist, und die uns nicht selten selbst bei Persönlichkeiten, zu denen wir selbst ehrfurchtsvoll aufgeblickt hatten, zum schmerzlichen Erlebnis wird.“ Hier tun Änderungen dringend not, und nur eine edle literarische Vergeistigung der Musik vermag sie anzubahnen. Das Misstrauen auf beiden Seiten muss schwinden und einem offenen, ehrlichen Vertrauen und gerechter Wertschätzung Platz machen. Hier kann die Musikwissenschaft erheblich an der Lösung einer brennenden musikalischen Zeitfrage helfen, zum Segen der Allgemeinheit und zum Vorteile ihres eigenen Wachstums.

*) a. a. O. Seite 91.

Es war nicht der Zweck dieser Betrachtungen, die mannigfaltigen Gegenstände der Kritik, nach allen Seiten hin durchzuführen. Sie wollen nur zu einem kleinen Teile dazu beitragen, Beziehungen der Musikwissenschaft zur Öffentlichkeit zu betonen, welche für beide Parteien gleich wichtig und notwendig sind. Vor allen Dingen aber wollten sie die Fähigkeiten aufzeigen, welche das musikalische akademische Studium von ihren Vertretern verlangen muss, soll es jenen selbst zum Vorteile gereichen, zum andern die reichen und befriedigenden Aussichten eröffnen, die so manche Stunde des Zweifels und Schwankens zu festigen vermögen und einen angenehmen Lohn verheissen. Ich erinnere mich einer Stelle aus Hippolyte Taines „Philosophie de l'Art“, welche in meinen ersten Studienjahren einen entscheidenden Einfluss auf mich ausübte. Vier Forderungen stellt der Kunstphilosoph an den, welcher wahre Kunst geniessen und beurteilen will:

Man muss kultiviert sein.

Die Kunst geniesst man nur, wenn man von groben Beschäftigungen befreit ist.

Ferner muss der Geist von äusserster Feinheit und Schnelligkeit sein.

Endlich ist eine natürliche Leidenschaft für die Schönheit erforderlich.

Sollten diese Zeilen helfen können, jenen Forderungen regeres Leben zu verleihen, so wäre ihre Absicht in schönster Weise erfüllt.

Rundschau.

Oper.

Leipzig.

Rousseaus „Dorfwahrsager“, dieses reizende Singspiel, erlebte am 21. März im Stadttheater eine recht gelungene Wiedererweckung. Es bildet den Vorläufer der französischen komischen Oper und ist vor allem auch textlich in dem späteren Mozarts „Bastien und Bastienne“ enthalten. Auch heute verfehlt es seine Wirkung nicht, die gerade in der szenischen Einfachheit des ländlichen Milieus und der anspruchslosen Musik besteht. H. Marion hatte das Werkchen ganz im Stile der damaligen Zeit an den Hof von Fontainebleau verlegt und dadurch im ganzen ein reizvolles Bild geschaffen. Die Damen Bartsch, Merrem und H. Kase entledigten sich ihrer Aufgabe sowohl gesanglich wie darstellerisch zur vollsten Zufriedenheit. Die Tänze waren von Frl. Grondona vortrefflich arrangiert, Herr Kapellmeister Pollak hatte sicher und straff die musikalische Leitung. Es dürfte sich aber wohl empfehlen, in einem eben erschienenen Textbuch ein andermal den Text dem auf der Bühne anzupassen.

Dem Singspiel folgte als fernere Novität Korngolds „Schneemann“, Pantomime in zwei Bildern, hier schon früher erwähnt. Ich finde, dass das Werkchen in seiner kindlichen Einfachheit durch die höchst effektvolle Instrumentation A. von Zemlinskys sehr verloren hat. Immerhin muss man sich wundern über die Erfindungskraft eines Elfjährigen, der Reger, Strauss und andere Moderne bereits in sich aufgenommen hat. Auch hier konnte Frl. Grondona ihre pantomimischen Inszenierungskünste voll zur Geltung bringen. L. Frankenstein.

Konzerte.

Berlin.

Die Singakademie unter Georg Schumann bot in ihrem dritten Abonnementskonzert (Singakademie — 17. März) die von ihr bereits wiederholt aufgeführte „Missa solemnis“ von Beethoven. Die mit grosser Sorgfalt vorbereitete Wiedergabe des ungemein schwierigen, gewaltigen Werkes hatte Momente von ausserordentlicher Kraft. Wundervoll klang der Chor im „Kyrie“; berauschende Klangfülle, ausserordentliche Wucht und Kraft bei grösster Sauberkeit im Rhythmischen entwickelte er im „Gloria“, und die enormen Schwierigkeiten des „Credo“ überwand er mit bewundernswerter Sicherheit und Ausdauer,

die er auch im weiteren Verlaufe des Werkes zeigte und bewahrte. Und auch der weitere Apparat funktionierte gut. Neben dem Chor war unser Philharmonisches Orchester mit Herrn Konzertmeister Jul. Thornberg an der Spitze, der das Violinsolo im Benedictus mit edlem Tone, einfach und schlicht im Ausdruck spielte, erfolgreich an der Aufführung beteiligt. An der Orgel waltete Herr Bernh. Irrgang zuverlässig seines Amtes, desgleichen bot das Soloquartett, das sich aus den Damen Hedy Iracema-Brügelmann und Emmi Leisner sowie den Herren Paul Reimers und Arthur van Eweyk zusammensetzte, von kleinen Trübungen abgesehen, befriedigende Leistungen.

Der 20. März brachte das zehnte (letzte) Philharmonische Konzert unter Arthur Nikischs Leitung. Eingeleitet mit einer schwungvollen Wiedergabe der „Euryanthe"-Ouvertüre brachte der Abend weiterhin an rein orchestralen Darbietungen Georg Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude" für grosses Orchester (op. 54) und Beethovens herrliche „Dritte" in Es dur. Das Schumannsche Werk wurde hier zum ersten Male gehört; ein frisches, unbefangen dahinmusizierendes Stück, das durch viele, namentlich rhythmische Feinheiten interessiert und vorzüglich in der Instrumentation klingt. Herr Nikisch gab ihm die rechte Stimmung. Unter seiner belebenden Führung in unübertrefflicher Virtuosität von unseren Philharmonikern vorgetragen, fand das Werk beim Auditorium freundlichste Zustimmung. Die solistische Mitwirkung hatte an Stelle der am Auftreten verhinderten Wiener Hofopernsängerin Lucille Marcell Frau Kammersängerin Elsa Hensel-Schweitzer übernommen. Die Künstlerin sang Rezitativ und Arie der Gräfin „Und Susanne kommt nicht" aus „Figaros Hochzeit" und der Leonore „Abscheulicher! wo eilst du hin" aus „Fidelio" schlecht und recht, ohne rechte Wirkung zu erzielen.

Frau Paula Weinbaum, deren Liederabend im Beethovensaal stattfand, ist allmählich zu einer der anregendsten Sängerinnen gediehen. Voll und kräftig klingt ihre Altstimme, technisch gewandt ist sie, geschmeidig für den Ausdruck. Und diesen gestaltet die Künstlerin mit hellem Verständnis, warmer Empfindung und gebildetem Geschmack. Die Sängerin bot Lieder und Gesänge von Beethoven, Brahms, Bruch, Berger, Mendelssohn, Ph. Rüfer und Grieg. Eindringliche Wirkungen erzielte sie mit Brahms' „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete" (4. ernster Gesang) und „In stiller Nacht", auch Bergers „Es war" und „Waldeszauber" waren vollwichtige Leistungen.

Das Rosé-Quartett (Arnold Rosé, Paul Fischer, Ant. Rusitzka und Friedr. Buxbaum) gab seinen vierten (letzten) Kammermusikabend im Bechsteinsaal. Die Quartette in a moll op. 51 No. 2 von Brahms, A dur op. 8 No. 5 von Beethoven und d moll (Das Mädchen und der Tod) von Schubert standen auf dem Programm. Die sehr klare, lebensvolle Wiedergabe dieser ihrem Stimmungsgehalte nach so verschiedenartigen Werke liess die hohe Vollendung des Zusammenspiels deutlich hervortreten. Insbesondere erfuhr Schubert eine ganz aussergewöhnlich liebevolle Darstellung, namentlich der Variationensatz wurde mit weihevoller Hingabe und wunderbarer Klangschönheit zu Gehör gebracht. Wir hoffen, den ausgezeichneten Künstlern im nächsten Winter wieder zu begegnen.

Im Blüthnersaal hörte ich am folgenden Abend einige Vorträge des Herrn Alberto Jonás, der zu unseren hervorragenden Pianisten gerechnet werden muss. Seine trefflichen Fähigkeiten, die sich hauptsächlich in sauberer, gediegener Technik, klarer Phrasierung, modulationsreichem Anschlage und gesunder musikalischer Auffassung dokumentieren, darzutun, hatte der Künstler in der Durchführung seines vornehmen Programms mit Kompositionen von Mendelssohn, Grieg (e moll-Sonate), Schumann (C dur-Fantasie op. 17), P. Ertel (Suite op. 26), Dohnányi, Mac Dowell u. a. hinreichend Gelegenheit. Ganz vortrefflich gelang Mendelssohns g moll-Präludium nebst Fuge und uneingeschränktes Lob verdiente die technisch und musikalisch fein gegliederte Darstellung der Schumannschen Fantasie; ein grosser Zug ging durch die Interpretation.

Adolf Schultze.

Die Schwedische Musikgesellschaft zu Berlin veranstaltete am 16. März im Saal der Königl. Hochschule ihr zweites Konzert mit dem Blüthner-Orchester. Als Dirigenten hatte man Hofkapellmeister Armas Järnefelt verpflichtet, der sich hier als gewandter Orchesterleiter einführte. Das Programm brachte durchweg für uns neue Werke der schwedischen Komponisten Sjöberg, Wiklund und Alfvén. Als den bedeutendsten von diesen dreien möchten wir Alfvén bezeichnen, dessen Tondichtung „Eine Sage in den Schären" ein in Kolorit, Harmonik und Melodik durchaus eigenartiges und interessantes Werk ist. Von einer Sinfonie D dur op. 11 lässt sich das nicht behaupten; sie enthält viel trockene Stellen, wenngleich auch in ihr ein geschickter Orchestertechniker sich ausspricht. In achtbaren Formen bewegt sich Adolf Wiklund in seinem Klavierkonzert e moll op. 10. Das Klavier behauptet eine dominierende Stellung und ist vom Komponisten liebevoll mit brillanten, effektvollen Stellen bedacht worden. Gepackt hat mich der 2. Satz, der eine ausserordentliche Empfindungskraft atmet. Der 3. Satz vermag danach leider keine Steigerung oder Erlösung zu bringen. Der Komponist, der den Klavierpart seines Werkes selbst ausgezeichnet spielte, wurde lebhaft gefeiert.

Der Pianist Ludwig Breitner gab einen Kammermusik-Abend (Choralionsaal — 17. März) unter Mitwirkung des Königl. Konzertmeisters Robert Zeiler und der Königl. Kammermusiker Cavallery, Wagner und Herckenrath. Das Ensemblespiel der an und für sich hervorragenden Künstler war noch zu unausgeglichen, um restlose Genüsse vermitteln zu können. Schumann litt sehr in seinem herrlichen g moll-Trio op. 110 unter dem sich allzusehr vordrängenden Klavier, das die zarten Kantilenen der Streicher fast erdrückte. Ich vermochte danach das A dur-Quartett op. 26 von Brahms und das Quintett f moll von Franck nicht mehr zu hören.

Meisterhaftes bot Emmy Raabe-Burg in ihrem Liederabend (Blüthnersaal — 21. März). Ihre Gesangstechnik ist in jeder Beziehung vollendet; dazu gesellt sich ein seelenvoller, hinreissender Vortrag. Sie bot in Gesängen von Bach, Schubert, Rossini, Schumann usw. herrliche Leistungen.

Die Pianistin Juliette Wihl, die an demselben Abend im Saal der Singakademie konzertierte, ist noch nicht genügend vorbereitet, um das Konzertpodium mit Erfolg betreten zu können. Sie griff mit der linken Hand ständig daneben, sobald sie technische Schwierigkeiten zu überwinden hatte. Musikalische Eigenschaften waren an ihr auch nicht zu entdecken.

Das zweite Konzert von Olga Steeb, das am 18. März am selben Ort stattfand, brachte die Klavierkonzerte von Grieg a moll, Beethoven G dur und X. Scharwenka f moll. Ihre Technik ist sehr bedeutend, der Anschlag fein kultiviert. Beethoven spielte sie zu zart und weichlich, wenn auch mit perlender Geläufigkeit. Nach Beethoven hatte Scharwenkas Klavierkonzert, bei welchem der Komponist selbst das Orchester leitete, wenig zu sagen.

In Jane Tetzel-Highgate (Klindworth-Scharwenkasaal — 22. März) lernte man eine neue, Gutes versprechende Sängerin kennen. Ihr Stimmaterial ist sehr ergiebig und gut gebildet. Die angenehme Weichheit des Organs — auch in der Höhe ist der Ansatz zart — macht die Sängerin namentlich in Liedern träumerischer Art, wie R. Strauss' „Allerseelen" und „Traum durch die Dämmerung" sympathisch. Eine Abwechslung in ihrem Programm waren einige reizende schottische Lieder, die die Künstlerin in ihrer Muttersprache prächtig vortrug. Am Klavier wurde sie von ihrem Gatten, Eugen Tetzel sehr diskret und sicher begleitet.

Walter Dahms.

Eva Katharina Lissmann, die am 17. März im Beethovensaal konzertierte, besässe alles, was sie zu einer guten Liedersängerin qualifizierte, wenn ihr nicht das, was man Temperament nennt, vorläufig noch gänzlich mangelte. Mit schöner Stimme und guter Schulung, aber kühl bis ans Herz hinan, absolvierte sie ihr Programm, und ich glaube nicht, dass ihr Landsmann Brahms mit der Wiedergabe von „Alte Liebe" und „Wehe, so willst du mich wieder" einverstanden gewesen wäre. Erst gegen Ende wurde sie im Vortrag einiger jung-russischer Lieder etwas wärmer. Ihr Begleiter von Gruenewaldt ist ein feinsinniger Musiker, aber im Ausdruck so zurückhaltend, dass er die Kunst der Sängerin zu beflügeln nicht geeignet war.

Als eine starke musikalische Persönlichkeit mit grossem Können präsentierte sich der Pianist Harold Bauer am 20. März im Bechsteinsaal. Sein Ton ist im forte pastos und glänzend, im piano blühend weich, seine Auffassung grosszügig und von Eigenart. Plastisch erwuchs unter seinen Händen die D dur-Toccata von Bach, während ihm in den Kinderszenen von Schumann die differenziertesten Empfindungen und zartesten Nuancen zu Gebote standen. Die Toccata von Schumann erinnere ich mich nicht, so originell empfunden gehört zu haben. Ein internationales Publikum folgte den ausserordentlichen Darbietungen mit seltenem Interesse.

Am 21. März hörte ich die renommierte Sängerin Maria Philippi im Klindworth-Scharwenkasaal, die Bachs Geburtstag durch Wiedergabe dreier Stücke von ihm ehrte, von denen besonders das letzte „So gibst du nun, mein Jesu" meisterhaft gelang. Weniger wollte mir ihr Schubert gefallen, hier legitimierte sie sich allzu sehr als die an den Dirigentenstab gewöhnte

Oratoriensängerin, so dass z. B. die herrliche Steigerung im Ganymed „dass ich dich fassen möcht“ durch Schleppen des Tempo nicht zur Geltung kam. Am Klavier hatte Professor Friedberg aus Cöln Platz genommen, von dem ich leider nur einige Brahms hören konnte, der es aber als Pianist nicht verschmähte, auch die Begleitung zu übernehmen. Daraus mögen sich junge Debutanten, die so etwas unter ihrer Würde halten, ein Beispiel nehmen.

Am selben Abend konzertierte im Theatersaal der Hochschule die Klavierspielerin Sofia Janczewska-Rybaltowska mit unverkennbar pianistischen Anlagen. Sie schien jedoch mit dem Studium ihres Programms nicht ganz fertig geworden zu sein. So verzeihlich es ist, wenn bei neuen grossen Stücken wie die B dur-Sonate von Schytte ausnahmsweise Noten aufgelegt werden, so ist es für die Zuhörer direkt lästig, wenn z. B. Moszkowskis Scherzo Valse durch fortwährendes Umwenden der Seiten, von der Konzertgeberin noch dazu selbst besorgt, sekundenlange Unterbrechungen erlebt. So etwas setzt man einem verwöhnten Publikum nicht vor.

Reine künstlerische Genüsse bot Max Pauers Klavierabend am 22. März im Beethovensaal. Zwar lässt sich über die Lebensfähigkeit der Weberschen Klaviersonaten im Konzertsaal streiten, jedoch konnte man sich die C dur-Sonate in der brillanten Wiedergabe dieses Künstlers schon gefallen lassen. Leider störte ein starkes Klirren des aufgestellten Konzertflügels, dem abzuhelfen zwei Sachverständige durch intensives Hineinstarren sich beeiferten. Da sie jedoch das Geräusch mit blossem Auge absolut nicht wahrnehmen konnten, die Klaviatur zu probieren hielten sie nicht für nötig, musste Professor Pauer auch noch den Faschingsschwank auf demselben Instrument spielen, der schliesslich ein ganzes Orchester von Nebengeräuschen zu entfesseln schien. Erst dann entschloss man sich, einen Bechsteinflügel zu öffnen; es ist unbegreiflich, dass für derartige Zwischenfälle nicht besser Abhilfe vorgesehen ist. Voll und ganz konnte man jetzt Pauers herrliche Kunst geniessen, die in der Es dur-Rhapsodie von Brahms ihren Gipfelpunkt erreichte. K. Schurzmann.

Leipzig.

21. Gewandhauskonzert (23. März.) (Tschaikowsky: Romeo und Julia, Phantasie-Ouvertüre; Klavierkonzert b moll; R. Strauss: Tod und Verklärung; F. Liszt: Totentanz für Klavier und Orchester. Solist: Alexander Siloti.) Das Konzert wies innerlich und äusserlich grosse Einheit auf: innerlich, weil die Namen Tschaikowsky, Strauss und Liszt, so verschieden auch die Mittel sind, deren sie sich zum Ausdruck ihres Vorwurfes bedienen, doch gerade in diesen Werken sich in dem unbedingten schrankenlosen Gehenlassen der Empfindung gleichen, — äusserlich, weil man sich kaum bessere Interpreten als Alexander Siloti und Arthur Nikisch hätte denken können. Ich halte die Ouvertüre Romeo und Julia für ein sehr schwaches Werk, die Erfindung ist bröcklich und oft banal, die Instrumentation sucht diesen Mangel durch unehrliche Effekte zu verdecken, der Hinweis des Titels „nach Shakespeare“ nötigt einem geradezu ein Lächeln ab. Um so mehr ist die Kraft Nikischs anzuerkennen, welcher in dieses Werk alles hineinlegte, dessen ein begeisterter Anhänger des Komponisten nur fähig ist. Weit mehr war seine Hingabe Strauss gegenüber angebracht. Ich habe selten „Tod und Verklärung“ mit einer solchen wehmutsvollen Andacht, inniger Glut und berückender Klangfarbe spielen hören.

Die elegante Spielfreudigkeit Silotis fügte sich ausgezeichnet in diesen Rahmen. Tschaikowskys b moll Konzert und Liszts Totentanzparaphrase über „Dies irae“ kamen seinen Anlagen in jeder Weise entgegen. Seine Technik zeigt jene weichen Klangfarben, jene unnachahmlichen Verve und Selbstverständlichkeit, wie sie nur Allerersten seines Faches zu eigen ist. Sie machte gewisse oberflächliche Wendungen Tschaikowskys erklärlich, welche auf ernster Denkende leicht abstossend wirken, und erhob das Variationenwerk in die Sphäre monumentaler Grösse, welche es meiner Ansicht nach oft stark vermissen lässt. Entgegen der Meinung vieler Verehrer Liszts scheint mir gerade in jenem Werke eine Achtung vor dem Höchsten zu fehlen, welche nun einmal bei den letzten Dingen dieser Welt unerlässlich ist. Dr. Guido Bagier.

William Pitt Chatham sang am 22. März (Zentraltheater) Lieder von Massenet, Schumann (Dichterliebe) und Hugo Wolf, mit sehr forcierter Begleitung von Percy Sherwood. Das Stimmmaterial ist ziemlich spröde, der Ton nicht allzu weittragend, mitunter etwas hart. Aber dafür entschädigt der Künstler durch eine ausgezeichnete Auffassung und Gefühlswärme, mit der er die Kompositionen, besonders Schumann zu ganz vortrefflicher Wiedergabe brachte.

Wenig Erfreuliches lässt sich über Angelica Rummel (24. März — Kaufhaus) sagen. Ihr gaumiger Ton, ihre vollständig unzulängliche Textbehandlung bewirkten teilweise eine totale Unverständlichkeit, Übelstände, die auch durch inneres Erleben, innigen Vortrag nicht ausgeglichen werden konnten. Sie sang Lieder von Beethoven, Schumann, Brahms, Alexander Schwartz, Ed. Behm. Anzuerkennen ist das Bestreben, auch moderne Komponisten zu Worte kommen zu lassen. Deren Kompositionen sind stimmungsvoll und ganz auf moderner Grundlage aufgebaut, doch möchten wir den Werken Behms den Vorzug geben. Die Komponisten begleiteten selbst, Ed. Behm auch die anderen Gesänge in seiner bekannten vornehmen Art.

L. Frankenstein.

Der Männergesangverein Concordia veranstaltete am 20. März im grossen Festsaale des Zoologischen Gartens sein Frühjahrskonzert und leitete dasselbe mit der Hymne an die Musik von V. Lachner stimmungsvoll ein. Der Chor verfügt über ein recht ansehnliches Tonvolumen und bot unter der Führung seines tüchtigen und umsichtigen Leiters Herrn Kantor W. Hänssel, recht anerkennenswerte Leistungen. Besonders gut gelangen ihm die Volkslieder für kleinen Chor: „Innsbruck ich muss dich lassen“, „Braun Meidelein“ und „Schwäbisches Tanzlied“ etc. Die kleinen Weisen wurden mit gutem, stimmlichen Zusammenklang, und sorgfältiger Schattierung zum Vortrage gebracht. Der Ballade „Teja“ von M. Neumann, konnte tieferes Erfassen und grössere Schwungkraft verliehen werden. Um so besser wussten die Sänger die drei letzten Lieder: „Af Matzlbooch bin i g'fahrn“, „Der glückliche Bräutigam“ und „Burschen heraus!“ zu gestalten, daher war auch der reiche Beifall ein wohlverdienter. Fräulein Anna Zinkeisen aus München sang mit sehr weicher und sympathischer Sopranstimme drei altitalienische Arietten, und verschiedene Lieder zur Laute Ihre Vortragsmanieren sind sehr ansprechend, doch fehlt es manchmal an reiner Intonation. Störend wirkte ausserdem auch der grosse Schall in dem grossen, nicht genügend besetzten Saale. Recht wirkungsvoll waren drei Stücke für Violoncello — Cantabile von Davidoff, Serenade von Pierné und Reigen von Popper — welche Max Kiesling vom hiesigen Theater- und Gewandhausorchester vortrug. Er spielte mit seelenvoller Tongebung und zeigte sich auch technisch als tüchtiger Künstler. Herr O. Keller hatte zu den Solostücken die Klavierbegleitung übernommen und führte diese sehr sauber und geschmackvoll aus. Erwähnen wollen wir noch vier ältere und neuere, von G. Winter bearbeitete Volkstänze. Die recht dürftigen Stücklein wurden von Mitgliedern der Curthschen Konzertkapelle gleichwohl sehr wirksam zu Gehör gebracht.

Einen recht mässig besuchten Klavierabend gab Sophie Davidson am 21. März im Feurichsaale. Mit ihren Darbietungen vermochte sie im Hörerkreise kein besonderes Interesse zu erwecken. In der Arie mit Variationen von Georg Friedrich Händel, so auch in der Sonate in D dur Op. 28 von L. van Beethoven versagte öfter die Technik, es fehlte derselben die Klarheit und feine Abrundung. Im thematischen Teile vermisste man wieder den warmblütigen und ausdrucksvollen Klavierton. Daher war es der Konzertgeberin auch nicht möglich, Werk und Darstellungskunst zu einem künstlerischen Ganzen zu vereinigen. In den Fantasiestücken Op. 12 von Rob. Schumann gelang ihr das Getragene zuweilen recht gut, während in den bewegten Sätzen manches zu kraftlos und weichlich herausklang. Mit der effektvollen E dur-Polonaise von Franz Liszt, beschloss Frl. Davidson ihr Konzert. Oscar Köhler.

War das Publikum, der leere Saal oder eine gewisse seelische Indisposition daran schuld, — es lagerte eine eigentümliche Kälte, eine unerträgliche Stimmungslosigkeit über dem Klavierabend, welchen Georg von Lalewicz am 22. März im Kaufhaus gab. Dieser russische und doch oft so norddeutsche Pianist ist bekannt als ein durch und durch solider, in allen Sätteln gerechter Techniker. Diese Eigenschaft überwog in seinem zweiten Konzerte durchaus. Am meisten litt Chopin, besonders die cis moll-Etüde op. 25, No. 9 und die Polonaise-Fantasie As dur, unter einem kühlen, sachlichen Sezieren. Besseren Eindruck erzielten die in diesem Winter oft gehörten vier Rhapsodien Ernst von Dohnányis, rein artistisches Interesse beanspruchten dagegen alte Stücke von Rameau, Dandrieu, Sweilly in einer gesucht stilwidrigen ganz unmöglichen Bearbeitung von Godowsky. Den Anfang bildete Beethovens c moll-Sonate op. 111. Sie allein nötigte mir aufrichtige Anerkennung künstlerischer Fähigkeiten ab.

Boris Stepinsky zeigte in seinem Konzert am 24. März im Zentraltheater-Kammermusiksaale ganz vortreffliche Anlagen. Der junge aus der Schule Julius Klengels hervorgegangene Violoncellist verfügt über eine sorgfältig gebildete Technik, einen grossen, weichen, nuancenreichen Ton und einen minutiös gestaltenden Strich. So konnte er eine zu den schwersten Aufgaben gehörende Suite Cdur für Violoncello-Solo von J. S. Bach durchaus befriedigend lösen. In einer Sonate gmoll von S. Rachmaninoff hatte allerdings Josef Pembaur, welcher den Klavierpart in seiner bekannten delikaten Weise auslegte, als der bei weitem Reifere die musikalische Führung, doch nötigte die Art und Weise, wie sich der Konzertgeber dieser Führung anschloss, vollste Anerkennung ab. In dem amoll-Konzert von Saint-Saëns stand ihm das gediegene Können Max Wünsches zur Seite. Die warme Aufnahme des jungen Künstlers war in jeder Hinsicht zu billigen.

In Paul Kochanski lernte man in seinem Konzert am 25. März im Kaufhaus einen Geiger von ausgesprochen virtuoser Eleganz kennen. Ein Slawe durch und durch fasste er alles von der rein klanglichen Seite an, ja berauschte sich selbst geradezu an seinem weichen Ton, in welchem sich Melancholie und Süsse bezeichnend mischten. Das Programm kam seinen Fähigkeiten durchaus entgegen: Tartinis „Teufelstriller", Saint-Saëns' Rondo Capriccioso habe ich selten so selbstverständlich leicht und klangschön spielen hören. Echt geigenmässige Stücke von Paul Juon, Arensky und Zarzycki konnte man sich trotz ihres zweifelhaften musikalischen Wertes in so brillanter Ausführung wohl einmal gefallen lassen. Was aber hatte Bachs Chaconne in diesem Abend zu suchen? Ich glaube diese Reverenz vor den alten Meistern, die man fast in jedem Konzerte antrifft, entstammt weniger einem inneren Bedürfnis, als vielmehr einer gewissen Koketterie. Die Ausführung dieser alten Stücke bestätigt jene Vermutung, meist werden sie in einer mehr oder weniger virtuosen Bearbeitung vorgeführt oder so aufgeputzt und vortragsmässig zurechtgestutzt, dass ihre Urheber sich über die Veränderung ihrer Kinder aufrichtig verwundern würden. Gebt den Slawen was den Slawen ist, — aber Bach war das meinem Empfinden nach nicht, was Herr Kochanski mit der Chaconne bot. Das zwitscherte, koste und schluchzte in ganz anderen Tönen, man kam aus dem Staunen nicht heraus. Dieser junge Künstler kann sehr viel, auf seinem Gebiete wird ihm niemand aufrichtige Bewunderung versagen können.

Dr. Guido Bagier.

Noten am Rande.

* Auf dem kürzlich stattgefundenen „Bösen Buben-Ball" in Berlin erschien auch eine Ulkzeitung, die folgenden Vertrag zwischen der Generalintendanz des Dresdner Hoftheaters und dem Komponisten Richard Strauss über dessen „Rosenkavalier" brachte:

§ 1. Richard Strauss wird morgens 9 Uhr vom Bürgermeister der Stadt Dresden geweckt. Für jede Minute, die der Bürgermeister zu spät kommt, 1000 Mark Konventionalstrafe.

§ 2. Die Probe hat punkt halb 11 Uhr zu beginnen. Zur ersten und zur Generalprobe hat der König von Sachsen Richard Strauss vor dem Theater zu erwarten; zu den anderen Proben Generalintendant Graf Seebach in grosser Uniform mit sämtlichen Orden; für jeden fehlenden Orden 1000 Mark Konventionalstrafe.

§ 3. Für jede Probe erhält Richard Strauss einen hohen Orden. Sind keine mehr da, muss für diesen Zweck extra ein neuer Orden gestiftet werden.

§ 4. Auf Wunsch Richard Strauss' wird die Stadt Dresden, falls sie ihm nicht gefällt, umgebaut.

§ 5. Wenn Richard Strauss einen Regisseur, einen Sänger, eine Sängerin oder irgend ein Mitglied des Theaters anspricht, hat dieses sich sofort platt auf den Boden zu legen. Sämtliche Mitwirkende stehen ihm überhaupt und immer zur Verfügung; wenn nicht, Konventionalstrafe von 1000 Mark.

§ 6. Richard Strauss wird am Abend vor Beginn der Vorstellung in den Freiherrnstand erhoben. Nach dem ersten Akt wird er Graf, nach dem zweiten Akt Fürst, nach dem dritten Akt Herzog von (nicht zu?) Sachsen.

§ 7. Die Generaldirektion garantiert Herrn Richard Strauss ab 11. Februar die Unsterblichkeit. Für jeden Tag, den Herr Strauss nach dem 11. Februar noch sterblich ist, zahlt die Generaldirektion 1000 Mark Konventionalstrafe.

§ 8. Das Hoftheater veranstaltet jährlich eine Richard Strauss-Woche. Die Woche beginnt am 1. Januar und endet am 31. Dezember.

§ 9. Sollte sich während der Vorstellung vom „Rosenkavalier" nachweislich irgend jemand langweilen, so wird derselbe verhaftet und über die Grenze geschafft.

§ 10. Sämtliche zukünftige Opern Richard Strauss' sind unter gleichen Bedingungen von der Generalintendanz für das Dresdner Hoftheater erworben.

* Anekdoten von Hans v. Bülow erzählt Cabasino Renda im „Giornale d'Italia". Einer berühmten Sängerin, deren Habgier und Taktlosigkeit unter den Eingeweihten bekannt war, gratulierte Bülow eines Tages zu ihrer Verlobung mit einem Rechtsanwalt: „Ihr künftiger Gatte ist ein wenig Kollege von mir, denn auch ich studierte einst Jurisprudenz." „Aber," erwiderte die Primadonna verächtlich, „er hat einen Weinberg und wenn es mit der Advokatur nicht mehr vorwärts geht, so können wir wenigstens anfangen, Wein zu verkaufen." „Doch für Sie" versetzte Bülow kurz, „wäre das eine schwierige Aufgabe: Sie würden anfangen müssen, sich mit Fragen der Etikette zu beschäftigen. — Über Pietro Mascagni äusserte Bülow nach den ersten Triumphen der „Cavalleria" knapp und trocken: „Mascagni hat in seinem Vorläufer Verdi einen Nachfolger, der ihn lange überleben wird." — Bei der Überfahrt von Amerika tritt nach dem Diner an Bord der Dirigent der Schiffskapelle erwartungsvoll an Bülow heran, in der Hoffnung, irgend etwas Schmeichelhaftes zu hören. „Ach, wie ich Sie beneide!" Schon blickt der Kapellmeister in geschmeicheltem Stolz herausfordernd auf die Nachbarn, als Bülow seufzend hinzufügt: „Ja. Sie und Ihre Musikanten beneide ich; denn sie brauchen wenigstens beim Essen solche Musik nicht mit anzuhören."

* Am 13. ds. Mts. war ein halbes Jahrhundert verflossen, seit die denkwürdige erste „Tannhäuser"-Aufführung an der Pariser Grossen Oper stattfand. Aus diesem Anlass hat P. Comert den damaligen Darsteller der Titelrolle, Albert Niemann, den Wagner für diese Aufgabe speziell engagierte, interviewt und veröffentlicht nun die interessanten Erinnerungen des genialen Altmeisters des Gesanges im „Temps". Der Greis, dessen Rüstigkeit man ja erst kürzlich wieder bei der Feier seines 80. Geburtstags bewundern konnte, zeigte dem Besucher zunächst ein Album, das ihm ein Hamburger Bewunderer kürzlich geschenkt hat, und das in einer langen Reihe von Zeitungsausschnitten gedruckte Zeugnisse für die Kette von Triumphen von Niemanns erstem Auftreten 1850 bis zu seinem Abschied von der Bühne 1889 vorüberziehen lässt. Etwa zehn Seiten sind dabei den Kritiken der berühmten ersten Pariser „Tannhäuser"-Aufführung gewidmet. Einer der Kritiker schreibt: „Dieser Haufen wirrer und bizarrer Klangkombinationen hat nur eine lärmende Heiterkeit hervorrufen können." „M. Richard Wagner", versichert ein anderer, „hat es vollbracht, die Grenzen der Langeweile weit über die bisher bei den Alten und den Modernen bekannten Schranken auszudehnen." Während der Besucher in den vergilbten Blättern die Irrungen und Wandlungen der Kritik verfolgt, spendet Niemann aus dem reichen Schatz seiner Erinnerungen. Tannhäuser! Er hat ihn zum ersten Male 1853 gesungen, an Preussens östlicher Grenze, in Insterburg, auf einer Bühne, die in einem Wagenschuppen improvisiert war. Die Rolle erfüllte ihn so völlig, dass er an einen Freund schrieb: „Tannhäuser" scheint für mich geschaffen zu sein." Seit 1858 verbanden ihn enge Beziehungen mit Wagner. Als die Fürstin Metternich 1860 bei Napoleon III. durchsetzte, dass der „Tannhäuser" in der Grossen Oper einstudiert werden sollte, da wollte Wagner Niemann für die Titelrolle haben. Aber der war durch seinen Kontrakt an das Königliche Theater in Hannover gebunden. Der Direktor Scholz wollte ihm keinen Urlaub geben. Es kam zu Streitigkeiten; eines Tages schlug Niemann dem Direktor, der mit dem Hut auf dem Kopfe den Proben beiwohnte, den Hut herunter. Die Affäre erregte grosses Aufsehen; der temperamentvolle Sänger wurde vor Gericht gestellt und zu einem Monat Gefängnis verurteilt. Doch der König erliess ihm in Gnaden nach acht Tagen die Strafe und gab ihm Urlaub nach Paris. Niemann besitzt von Wagner mehr als zweihundert Briefe. Er genoss das Vertrauen des Komponisten in hohem Masse. Als ihm bei den Proben für die Bayreuther Aufführungen Wagner eine wichtige Szene vorspielte, sagte Niemann: „Das passt sehr gut für Sie, Meister, aber ich bin zu gross, um auf der Bühne so fast unbeweglich zu bleiben. Ich muss mich bewegen". „Nun", antwortete Wagner, „machen Sie's, wie Sie meinen; ich weiss, Sie verstehen mich." Als Niemann den Parsifal spielen sollte, meinte Wagner, er werde sich wohl seinen schönen blonden Lohengrin-Bart abschneiden lassen müssen. „Ich lasse ihn mir abschneiden", antwortete der Tenor lustig, „und meine Nase dazu, wenn Sie es wollen." Seitdem Niemann im Jahre 1889 plötzlich der Bühne entsagte,

hat er niemals wieder der Aufführung eines Wagnerschen Werkes beigewohnt. „Was sollte ich dort?“ antwortete er einem Freunde, der darüber verwundert war. „Ich fühle ja in mir alle Helden Wagners leben. Ich könnte nicht sehen, wie andere Tristan oder Tannhäuser sind!“

* Der Kunstwart bringt in seinem 2. Märzheft nachfolgende Auslassung, die wir voll und ganz unterschreiben:

Tenoritis oder wie sonst soll man die Neurose nennen, welche die Welt heute befallen hat? Die Wiener Hofoper hat, so liest man, Caruso 15000 Kronen für den Abend bewilligt. Gewiss, der Mann ist ein grosser Gesangskünstler. Aber die hohe Selbsteinschätzung seiner Leistungen beruht doch auf der Annahme, dass man ihm diese Beträge auch bewilligt. Bewilligt, nicht etwa an Privatbühnen, die um jeden Preis ihre Sensationen haben wollen, sondern an Hoftheatern, wo man jetzt fast überall spart und mit den Autoren um ein halbes Prozent der Tantieme handelt. Je grössere Opfer man bringt, desto höher steigen die Ansprüche der Artisten. Gerade die Hoftheater müssten hier im eigensten Interesse sich Grenzen ziehen und Nein sagen lernen. Dann würden die Tenöre, die der Erfolge an grossen Hoftheatern für ihr Geschäft auch ihrerseits bedürfen, ihre Ansprüche schon ermässigen. Nichts liegt einem ferner, als dem Künstler den Verdienst zu schmälern, aber dieser Verdienst muss doch in einem gewissen Verhältnis stehen zu den Sätzen, womit menschliche Leistungen sonst entlohnt werden. Wenn ein Mensch an vier aufeinanderfolgenden Tagen so viel verdient, dass die Zinsen davon genügen, um einen bürgerlichen Hausstand durch ein Jahr zu bestreiten, so kann die Leistung nicht anders als überbezahlt sein. Überall, wo es die Förderung der nationalen Kunst gilt, mangelt es an Mitteln. Hier vergeudet man sie mit vollen Händen für eine Darbietung, die ohnehin, weil sie in einer fremden Sprache erfolgt, ganz nur von einem kleinen Bruchteil des Publikums konsumiert werden kann. So wird auch der Fall Caruso einmal eine schöne Illustration für ein wichtiges Kapitel der Wirtschaftslehre mit Kunstgütern hergeben. Dabei ist ganz davon abgesehen, wie diese Überentlohnung des Stars auf die künstlerische und moralische Zucht der heimischen Kräfte wirken muss.

* Saint-Saëns, der seit kurzem zur Feder gegriffen hat, um die Erinnerungen seines Lebens schriftstellerisch festzuhalten, veröffentlicht einen interessanten Aufsatz, in dem er seine erste Bewegung mit Rossini schildert. Saint-Saëns war damals kaum zwanzig Jahre alt, während Rossini auf der Höhe seines Ruhmes stand. Er pflegte allabendlich die Schar seiner Getreuen bei sich Revue passieren zu lassen. „Auch mich“, so erzählt Saint-Saëns, „lud Rossini zu diesen Abendempfängen ein. Als ein Monat verstrichen war, und er sah, dass ich keine Anstalten machte, ihm vorspielen zu dürfen, weder als Pianist, noch als Komponist, änderte sich seine gleichgültige Haltung. Eines Tages sagte er mir, ich möge ihm doch am nächsten Vormittag besuchen. Ich beeilte mich, dieser schmeichelhaften Einladung zu folgen, und lernte in der Tat einen ganz anderen Rossini kennen als den der Abendempfänge. Er gab mir gleich einen Beweis von den hohen Ideen und der schönen Gesinnung, die in ihm wohnten, denn er warf sich zum Verteidiger von Liszt auf, der damals fast von allen Leuten abgelehnt wurde. Eines Tages sagte er mir: „Ich weiss, dass Sie ein Duett für Flöte und Klarinette geschrieben haben, für zwei Freunde von Ihnen, die Musiker sind. Wollen Sie die Herren nicht bitten, das Duett einen Abend bei mir zu spielen?“ Die beiden Künstler, mit denen ich sehr befreundet war, liessen sich nicht lange bitten, und an dem betreffenden Abend ereignete sich etwas Ungewöhnliches. Rossini liess die Gäste glauben, dass er selbst das Duett komponiert habe. Man mag sich vorstellen, welchen Erfolg das Stück nun errang, es musste mehrere Male wiederholt werden. Rossini führte mich dann in den Salon, liess mich neben ihm niedersitzen und hielt mich an der Hand fest, damit ich nicht entfliehen könne. Dann kam die Prozession der Bewunderer, die alle das neue Meisterwerk Rossinis in den Himmel hoben. Rossini hörte sich die Lobeserhebungen mit einem ein wenig boshaften Lächeln an und erklärte dann mit der grössten Ruhe: „Auch ich bin Ihrer Ansicht, aber das Duett habe nicht ich geschrieben, sondern mein Freund, der hier neben mir sitzt.“ Saint-Saëns erzählt dann von einer Episode, die sich zwischen Rossini und der Patti ereignete und die für das Verhältnis des Meisters zu der berühmten Sängerin charakteristisch ist. Die Patti stand damals am Beginn ihrer glänzenden Laufbahn. „Ich habe dem Abend nicht beigewohnt“, so berichtet Saint-Saëns, „an dem die Patti zum ersten Male im Hause Rossinis sang. Aber es ist Tatsache, dass nach dem Vortrag der Arie aus dem „Barbier“ Rossini zu ihr sagte: „Aber von wem ist denn die Arie, die sie eben gesungen haben?“ Ich sah Rossini drei Tage später, und er hatte sich noch immer nicht beruhigt. „Ich weiss sehr gut,“ so rief er, „dass meine Arien mit Koloraturschmuck gesungen werden müssen. Gerade dazu schreibe ich sie ja auch. Aber nicht eine Note von dem übrig zu lassen, was ich geschrieben habe, nicht einmal die Rezitative —, das ist doch der Gipfel!“ Die Patti war ihrerseits über die Äusserung Rossinis sehr erbittert, aber schliesslich sagte sie sich doch, dass es für eine junnge Sängerin gefährlich sei, Rossini zum Feinde zu haben. Einige Tage später kehrte sie reumütig zu dem Meister zurück und bat ihn um Rat, und darin tat sie gut, denn bis dahin war ihr Erfolg kein ungeteilter gewesen.“

* Wie kürzlich gemeldet, starb in Biarritz Otto Goldschmidt, der langjährige Freund, Klavierbegleiter und Geschäftsträger Sarasates, der Gatte der bekannten Pianistin Berthe Marx. Wie Sarasate und Goldschmidt sich fanden, das wird in der „Breslauer Morgenztg.“ wie folgt erzählt: Sarasate war immer ein schlechter Sprachenkenner. Ausser seinem heimatlichen Spanisch sprach er nur noch Französisch. Auf einer seiner frühesten Konzertreisen nach Deutschland hatte er an der deutschen Grenze infolge seiner Unkenntnis der deutschen Sprache ein sehr unangenehmes Zollabenteuer, das sein rechtzeitiges Eintreffen zu einem Konzert in Köln in Frage stellte. Zufällig befand sich Goldschmidt, damals noch ein bescheidener Orchestermusiker, in der Zollhalle und vermochte die Sache gütlich zu ordnen. Der dankbare Sarasate kam mit Goldschmidt ins Gespräch und erfuhr, dass dieser so ziemlich alle Kultursprachen beherrschte, überdies Geiger und Pianist sei. Sarasate empfand sofort, dass Goldschmidt für ihn ein unschätzbarer Reisebegleiter sein würde, engagierte ihn auf der Stelle und seither waren die beiden mehr als 30 Jahre lang bis zum Tode Sarasates, der ihn auch zum Testamentsvollstrecker einsetzte, unzertrennliche Freunde. Goldschmidt nahm die Einnahmen des grossen Geigers in Empfang und machte für ihn alle, auch die kleinsten täglichen Ausgaben. Für das unbegrenzte Vertrauen, das ihm Sarasate schenkte, ist die Tatsache bezeichnend, dass er von Goldschmidt nie mehr als 10 Mk. „Taschengeld“ erhielt. Triumphierend pflegte oft der überaus sparsame Künstler das Goldstück zu zeigen, das er vor vier oder mehr Wochen von Goldschmidt bekommen hatte. Die Folge dieser strengen Goldschmidtschen Vormundschaft, in die sich Sarasate freiwillig auf Lebenszeit begeben hatte, war denn auch, dass der spanische Geigenkünstler viele Millionen hinterliess, als ihn vor einigen Jahren in Biarritz der Tod ereilte, in den ihm jetzt der getreue Goldschmidt nachgefolgt ist.

* In den Petersburger Theatern ist, der „Deutschen Bühne“ zufolge, ein neuer Souffleurkasten eingeführt worden, der den Vorteil bieten soll, dass das Publikum auch nicht einen Ton von dem vernimmt, was der Souffleur spricht, während der Schauspieler auf der Bühne das Wort seines Helfers, wenn er auch noch so leise spricht, mit auffallender Klarheit hört. Der neue Bühnen-„Gedächtnisbehalter“, die Erfindung eines Moskauer Schauspielers, stellt eine Art Muschel dar, die in ein grosses Gehäuse eingebaut ist. Die Wände sind aus trockenem Holz, das mit einer besonderen Lackart überzogen und von zwei übereinanderliegenden Schichten Filz und gepresstem Papier bedeckt ist. Der Souffleur, der in diesem Kasten sitzt, befindet sich in einem Versteck von viel beträchtlicherer Tiefe als sonst, er geniert deshalb die Zuschauer nicht im mindesten.

Kreuz und Quer.

Berlin. Im Königl. Opernhaus gelangt „Der Rosenkavalier“ mit Beginn der nächsten Spielzeit zur Aufführung.

— Frl. Olga Zeise und Heinrich Kruse werden mit den Instrumenten Viola da gamba, Viola d'amore, Violoncello Klavier und Cembalo, einen historischen und modernen Sonatenabend im Choralionsaal am 4. April in Berlin veranstalten. Die Kritik sprach sich sehr günstig über die gleiche Veranstaltung in Hamburg-Altona aus.

— In der neuen Kurfürstenoper, die unter Leitung von Max Morris stehen wird, soll „Quo vadis?, die Oper von Nouguès, eine der ersten Novitäten sein.

Catania. Hier plant man den Ankauf des Geburtshauses von Vincenzo Bellini und dessen Umwandlung in ein Bellini-Museum.

Colmar. Im Stadttheater gelangte Saint-Saëns „Die Ahne“ zur deutschen Erstaufführung. Die Oper wurde abgelehnt.

Cöln. Zur Neubesetzung des Theaterdirektorpostens erfährt die „Rhein. Ztg.", dass der bis Schluss der vorigen Spielzeit als Sänger am Cölner Stadttheater tätig gewesene Tenorist Fritz Rémond, der gegenwärtig das Bromberger Stadttheater leitet, als Nachfolger Martersteigs in Aussicht genommen sei. Die früher angeknüpften Unterhandlungen mit einem bewährten leitenden Fachmanne, dem zur Übernahme der Cölner Theaterdirektion bereiten Oberregisseur der Berliner Hofoper Droescher, seien Herrn Rémond zuliebe unter einem nichtigen Vorwande abgebrochen worden. Das Blatt erklärt, falls es zur definitiven Berufung Rémonds kommen sollte, würde eine Gruppe der beliebtesten Kräfte der Cölner Theater Cöln verlassen.

Dessau. Am 1. April findet ein Konzert des Leipziger Lehrergesangvereins mit der Hofkapelle statt.

Dresden. Zur Feier des 100. Geburtstages Richard Wagners im Jahre 1913 werden grosse Festlichkeiten geplant, vorläufig Festvorstellungen in der Hofoper, ein historisches Konzert, ein Chorkonzert mit Orchester in der Frauenkirche, ein volkstümliches Konzert, eine Gedenkfeier mit Festrede und Ausstellung im Stadtmuseum.

Elster, Bad. Hier starb Robert Hilf, ein Mitglied der bekannten Musikerfamilie.

Frankfurt (Main). „Musikalischer Epilog zu Shakespeares Othello" von Dr. Bodo Wolf, Solorepetitor der Münchner Hofoper gelangte in einem Novitätenkonzert unter Leitung des Komponisten zu recht erfolgreicher Erstaufführung.

Freiburg (Breisgau). Durch den Oratorienverein kommt am Karfreitag (14. April) in der Festhalle unter Leitung von Carl Beines Verdis „Requiem" zur Aufführung unter Mitwirkung von Birgitt Engel, Grete Rautenberg, Karl Gentner, Hendrik C. van Oort und dem städt. Orchester.

Graz. Hier wurde ein „deutscher Konzertverein" gegründet. Ehrenpräsident ist Dr. W. Kienzl, Vorsitzender Theaterdirektor Julius Grevenberg und Musikschriftsteller Julius Schuch (unser verehrter Mitarbeiter). Es ist die Aufführung grosser Orchesterwerke und eine Zentralisation des Konzertlebens geplant.

Halle (Saale). Seit Wochen probten die Mitglieder des Stadttheaters bereits am „Rosenkavalier". Jetzt verpflichtete die Direktion das Solopersonal der Dresdner Hofoper für die Erstaufführung, während die einheimischen Kräfte erst in den späteren Aufführungen mitwirken sollen. Infolgedessen reichten Kammersänger Schwarz und Kammersängerin Albine Nägel ihre Entlassung ein.

Königsberg. Die Mozartsche Pantomime „Les petits riens" gelangte zum ersten Male hier seit ihrer Pariser Premiere mit der von Hermann Güttler rekonstruierten Originalhandlung zur Aufführung und erregte als Mozartnovität durch ihre reizenden Bilder berechtigtes Aufsehen.

Leipzig. Der Rosenkavalier gelangt im Laufe dieses Jahres zur Erstaufführung.

— Anstelle des 1912 scheidenden Dr. Hans Löwenfeld tritt von da an Dr. Lert vom Freiburger Stadttheater als Oberrgisseur und Dramaturg der Oper.

— Auch hier wurde, wie in Berlin, ein „Rosenkavalier"-Extrazug nach Dresden arrangiert.

— Bogumil Zeplers komische Oper „Monsieur Bonaparte" gelangt in den ersten Apriltagen zur Uraufführung.

— Am Königl. Konservatorium soll von Ostern ab die rhythmische Gymnastik nach Jaques-Dalcroze eingeführt werden. Den Unterricht wird Oberlehrer M. Böthig erteilen.

— Elgars soeben vollendete 2. Sinfonie in Esdur erscheint auch in einer zwei- und vierhändigen Bearbeitung von S. Karg-Elert.

Liegnitz. Rudnicks neuestes Oratorium „Jesus und die Samariterin" war am 13. März zu erfolgreicher Uraufführung gelangt.

London. Dr. Hans Richter gab am 20. März sein Abschiedskonzert. Wohl nie war die Queen's Hall von so begeistertem Jubel und Beifall durchtönt, wie an diesem Abend. Sowie der Dirigent sich auf dem Podium sehen liess, brach ein nicht endenwollender Applaus aus, der bei Schluss eines jeden Konzertstückes wieder zum Durchbruch kam. Nach der Ouvertüre der „Meistersinger" und überhaupt nach einem jeden Konzertstück musste sich Dr. Hans Richter vor der beifallsfreudigen Menge vielmals verneigen. Die grosse Anzahl der Zuhörer, das Haus war, wie fast immer bei den Richter-Konzerten, bis auf den letzten Platz ausverkauft, bezeugte ihre Dankbarkeit und Anhänglichkeit an den grossen Dirigenten, dessen Name seit langem beliebt war und der nun bald seinen Taktstock zur Ruhe legen will. Inzwischen berichtet die „Frankfurter Zeitung" folgendes: Wie der „Daily Telegraph" heute erklärt. steht es nunmehr fest, dass Hans Richter, wenn er auch in seinem Beschlusse beharrt, sich vom Konzertsaal gänzlich zurückzuziehen, doch vom Covent Garden Opera-Syndikate wieder gewonnen worden ist, der Oper erhalten bleibt und deren deutsche Herbstsaison als erster Dirigent leiten wird. Diese Ankündigung muss alle ernsten Kunstkreise mit Freude erfüllen. Weiter teilt der „Daily Telegraph" mit, dass „Papa Richter" trotz aller früheren Beschlüsse nunmehr doch beabsichtigt, sein Heim dauernd auf englischem Boden aufzuschlagen, und fügt hinzu: „Zweifellos wird er jetzt seinen Bewunderern noch oftmals Gelegenheit geben, seine Aufführungen des „Rings", von „Tristan und Isolde" und ganz besonders der „Meistersinger" zu hören — alle vielleicht in englischer wie auch in deutscher Sprache. Diese Nachricht muss allen hochwillkommen sein, denen das Interesse an der Oper hierzulande am Herzen liegt, denn wahrhaftig, es gibt nur einen Hans Richter."

Lüttich. Im Alter von 76 Jahren starb Théodore Radoux, Direktor des Konservatoriums.

München. Dr. Alexander Dillmann erhielt bei einem Hofkonzert vom Erbprinzen von Reuss das Ehrenkreuz des Hausordens.

— In der Musikfesthalle soll 1913 eine Zentenarfeier für Richard Wagner, verbunden mit Volksvorstellungen, stattfinden.

Nizza. D'Alberts „Tiefland" gelangte hier zu recht erfolgreicher französischen Erstaufführung.

Paris. Das Gastspiel der Frankfurter Oper für sechs Vorstellungen des „Rosenkavalier" ist für Mitte Juni gesichert. Dirigenten sollen Richard Strauss, Arthur Nikisch und Dr. Rottenberg sein.

Schwerin. Die „Ouvertüre zum Prinz von Homburg" von Willibald Kaebler errang bei ihrer Uraufführung in einem Abonnementskonzert der Hofkapelle stürmischen Erfolg.

Stuttgart. Kammersänger Weil erhielt vom Erbprinz von Reuss die silberne Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft.

Weimar. Zu Mitgliedern der Sachverständigenkammer für die Thüringischen Staaten wurden Prof. Waldemar von Baussnern, Prof. Dr. Fritz Stein, Camillo Schumannn und Karl Rorich ernannt.

Wiesbaden. Im 5 Abonnementskonzert der Königl Kapelle gelangte eine sinfonische Fantasie „Hellas" von Gustav Cords zur Erstaufführung und erzielte unter Leitung des Komponisten einen warmen Erfolg.

Zwickau Paul Gerhardt brachte in seinem 41. Orgelkonzert in der Marienkirche Orgelwerke von Friedem. Bach und Rob. Schumann, ferner 2 Bearbeitungen Vivaldischer Violinkonzerte — das amoll-Konzert von Seb. Bach und das dmoll-Konzert von Friedem. Bach — zur Aufführung. Das 42. Orgelkonzert wird die Uraufführung der „Variationen über ein Originalthema" von Jos. Haas, ferner Choralimprovisationen von S. Karg-Elert, Choralvorspiele und die „Romantische Fantasie" von Roderich von Mojsisovics enthalten.

Rezensionen.

Vögely, Fritz. Harmonielehre. Berlin SW., Carl Habel.

„Eine Harmonielehre, in der ‚alles' steht, gibt es wohl nicht; wir können nur lehren, wie man lernt. Der Wahrspruch für den strengen Satz, reinen Stil, sei: Steht es bei Bach und wie steht es dort". Diese Bemerkung, mit der der Verfasser das Schlusswort seines Buches einleitet, ist für ihn und seine Art charakteristisch: bescheiden stellt er sich hinter seinen Stoff, den er nicht, wie manche Verfasser neuerer Harmonielehren, in sein System zwingen will, auch da, wo das nur gewaltsam gehen würde. Vielmehr sucht er aus der Vielheit der Erscheinungen bis auf die allerneueste Zeit das einheitliche Prinzip herauszulösen und zu deuten. Daher die überraschende Fülle von Beispielen, die auf eine ganz ausserordentliche Literaturkenntnis schliessen lässt. Der moderne Standpunkt, den

er trotz des oben angeführten Stichwortes einnimmt, ist aus der Wahl der Beispiele deutlich zu ersehen; auf die Zeit vor Bach greift er nur ganz selten zurück; dagegen nützt er Bach, sowie die anderen Klassiker und die Romantiker reichlich aus. Sogar Richard Strauss, dessen schillernde und zuckende Harmonik einer wissenschaftlichen Prüfung nach alter Weise kaum standzuhalten scheint, wird unter die kritische Lupe genommen, und — seltsam genug — Vögelys Deutungen gewisser ganz verzwickter, harmonischer Vorgänge in Straußschen Partituren haben etwas Überzeugendes. So, wenn er die berühmten, die Dummköpfigkeit der kritischen Gegner Strauss' bezeichnenden Quintenparallelen aus „Ein Heldenleben" oder den ebenso berühmten Schluss des „Zarathustra" (mit dem c in H dur) im Kapitel über den neapolitanischen Sextenklang auf Seite 93 und 94 als Septakkordstellungen erklärt; oder wenn er die selbst ein modernes Ohr immerhin noch peinigenden Dissonanzen, mit denen der Zusammenbruch der Salome nach dem Schleiertanz (Klavierauszug S. 148, k) begleitet wird, erklärt aus seiner Theorie der musikalischen Parenthese heraus. Überhaupt gibt ihm dieser Satz (S. 121): „Der rhetorischen Parenthese verwandte Gebilde finden wir auch in der Musik: Wendungen, die sich erst nachträglich erklären oder bei denen der erklärende Klang verschwiegen ist" Anregung zu einer ganzen Reihe interessanter harmonischer „Verschweigungen", die freilich noch etwas ausführlicher hätten behandelt werden können. Dagegen wird er bei der Besprechung der Modulation (wie die meisten Theoretiker) viel zu spitzfindig und macht dadurch den an sich so einfachen Vorgang unnötig schwer und umständlich. Das Wesen des Modulierens lässt sich doch schliesslich auf den ganz simplen Vorgang: Aufsuchen der Unterdominante der neuen Tonart zurückführen. Hat der Schüler das einmal begriffen — und das wird er leicht begreifen, dann werden ihm auch alle folgenden Komplikationen nicht schwer fallen.

Eine sehr kluge Bemerkung findet sich auf Seite 52: „Musik wird durch Hören wie durch Denken vernommen. Wer über die Zweieinigkeit von Gehör und Gedanke Betrachtungen anstellen will, vertiefe sich in die motivische Arbeit Richard Wagners, namentlich des Nibelungenrings — durch wenige Nuancen ist oft der Sinn geändert".

Im grossen ganzen fusst Vögely auf Riemann und dessen Lehre von der Kadenz. Aber er folgt Riemann nicht unbedingt und nicht blind; dazu ist er zu sehr praktischer Musiker und eine zu starke Persönlichkeit. So weicht er schon in seiner Darstellung des Parallelklanges (die übrigens in ihrem ersten Satz auf Seite 35 zu präzis und darum unverständlich ist!) von Riemann und Schreyer ab; er hält den Parallelklang nicht wie diese für einen Durdreiklang mit Sexte und ausgelassener Quinte, denn dann wäre der Klang ja eine Scheindissonanz. Daraus geht aber gleich die divergierende Haltung hervor, die er zu Riemann und Genossen einnimmt. Auch teilt er Riemanns Ansicht von der polaren und prinzipiellen Gegenüberstellung von Durprim und Mollquinte nicht, sondern hält mit vollem Recht die beiden Tongeschlechter für gleich selbständig und gleich bedeutend. Auch hier zeigt die Bemerkung auf Seite 142: „. . . . . scheint uns mehr Verstandessache, nicht Sache der Empfindung", dass die beiden, wie ich schon oben andeutete, auf ganz verschiedenem Boden stehen.

Wichtig ist es, dass der Verfasser eine Frage berührt, die wohl noch nie angeschnitten worden ist (ich vermute, weil man sie nicht beantworten kann). Es ist das die Erscheinung, dass Konsonanz als Dissonanz und Dissonanz als Konsonanz empfunden werden kann. Er führt (S. 39) als Beispiel an: „Mozart, C dur-Sinfonie, Anfang. Auf 1 und 3 des dritten Taktes fallen Dissonanzen. Die Symmetrie verlangt, dass auf 1 des Taktes 4 ebenso eine Dissonanz fallen solle. Dafür steht aber die schlichte Dominante, g^1. Diese macht den Eindruck einer Dissonanz, so dass der ihr folgende D_7-Akkord als Auflösung der Dominante erscheint". Auch hier urteilt Vögely als praktischer Musiker, der sein Gehör aufs feinste geschult hat; die folgende Bemerkung bestätigt das: „Ich bitte daher von der Erklärung Kenntnis zu nehmen, dass bei mir (in dem Versuch zu zeigen, was man hört, nicht was man sieht) die Beobachtung des Musikers, nicht eine wissenschaftliche Behauptung vorliegt". Ja, ja! Wie oft liegt die Wissenschaft mit der Praxis des Künstlers im Kampf!

Wo viel Licht ist, ist auch viel Schatten! Das gilt von dem vorliegenden Buch ganz besonders. Es wird nur zu gebrauchen sein an der Hand eines Lehrers, der es selbst ganz und gar in sich aufgenommen hat. Was das Studium interessant macht, sind die vielen klugen und geistvollen, zum Teil neuen Bemerkungen; was es erschwert, ist der seltsame, sprunghafte Stil, der oft genug wunderliche Blüten treibt. Ich möchte hier nur ein Beispiel anführen. Seite 39 steht: „Die Dreiklänge sind an sich konsonant, sobald sie aber in Tätigkeit kommen — Dominanten kontra Tonika — ereignet sich die Dissonanz: dadurch entsteht Musik". Solche Sätze, deren sich übergenug in dem Buche finden, sind nur geeignet, den Schüler zu verwirren, dem fertigen Musiker aber den Genuss an dem Buch zu erschweren. Dr. Max Burkhardt.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 1. April 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

F. Hiller: Choralvorspiel „O Gott, du frommer Gott". J. S. Bach: „Seliges Gedenken". Felix Mendelssohn: „Richte mich Gott". Joh. Adam Krygel: „Crucifixus".

Letzte Nachrichten.

Berlin.

In der „Komischen Oper" hat uns nun (am 25. März) endlich eine befreiende Tat wieder Mut und Zuversicht in die Zukunft dieses schicksalreichen Hauses eingeflösst. Der längst geschätzte Regisseur Fritz Witte-Wild hat Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" neu einstudiert und eine durchaus lobenswerte Aufführung des textlich und musikalisch so geistreich den Gluckstil parodierenden und travestierenden Werkes zu Stande gebracht. Wer Offenbachsche Werke im Urtext in Frankreich gesehen und gehört hat, der wird sich ja eines leisen Lächelns nie erwehren können, wenn er die krampfhaften Versuche deutscher Operettenkünstler und Künstlerinnen beobachtet, der frechen Laszivität und Frivolität des französischen Originales nahe zu kommen, und so geschah es denn auch diesmal wieder, dass der an sich durchaus tüchtige Kapellmeister Albert Bing in der klug berechneten Dynamik und Pointierung der Zeitmasse so sorgfältig vorging, dass der rapide Fluss des Ganzen, dass die beflügelten Rhythmen der Partitur nicht ganz offenbachisch prickelnd herauskamen. Man bestrebt sich in Deutschland und vor allem auch in Berlin zu eifrig, die Offenbach-Libretti zu modernisieren, „aktuell" zu machen, so jagte förmlich eine aktuelle Anspielung auf Politik und öffentliches Leben die andere, aus „Orpheus" ward fast eine Metropoltheater-Revue mit Offenbachscher Musik, es liegt dies an der Sucht des Berliners nach Börsenwitzen und Witzchen, die er auch auf der Operettenbühne nicht mehr missen will. Aber nichts desto weniger war auch Sorge dafür getragen worden, dass die Schönheiten der Musik — denn es ruht in der Art wie Offenbach den von ihm aufrichtig hochgeschätzten Grossmeister Gluck nicht etwa einfach nur parodiert sondern popularisiert, eine Schönheit von einer nicht immer nach Verdienst geschätzten Mannigfaltigkeit! — dass diese Feinheiten der Partitur auch vollauf zur Geltung kamen. Man begreift endlich wieder einmal, dass Offenbach im Kern durchaus Opernkomponist war, den nur seine Vielschreiberei, sein aus der Zeit erwachsener Geschäftssinn und die Frivolität seiner Textbücher zu Konzessionen an den damaligen Pariser Zeitgeschmack herausforderte, Konzessionen, die gerade in seinen besten Werken sich nur ganz selten bemerkbar machen. Das Schlimme ist bei diesen Offenbach-Neuinszenierungen an ernsten Opernbühnen nur immer in dem Umstande zu suchen, dass die Kräfte der betreffenden Bühne sich immer erst gewaltsam zu dem gallischen Operettenübermut einstellen müssen, weil sie ja doch am nächsten Abend wieder in „Bohème" opernhaft gestrenge Mienen aufsetzen müssen, ein Beweis dafür, dass im Grunde die geplanten neuen Opern (neuerdings ist ja neben „Kurfürstenoper" und „Deutschem Opernhause" noch eine dritte musikalische Bühne in Berlin geplant, die ein amerikanisches Konsortium begründen will!) — durchaus dem „längst gefühlten Bedürfnis" abhelfen könnten, sofern der rechte Opern-Fachmann dem Geldgenie zur Seite gestellt wird! . . . Stellen wir uns auf den eben beleuchteten Standpunkt und üben wir Milde gegen die Darstellung, so kann man dem „Orpheus"-Ensemble der „Komischen Oper" einen gewissen Elan nicht absprechen. Namentlich der sonst mehr als Komiker hervorgetretene Herr Peter Kreuder fand sich mit der Titelrolle ebenso gut ab, wie die schöne Hertha Stolzenberg mit der verführerischen Gestalt der Eurydike. Nur Herrn Mantlers Jupiter hatte wieder jene starke Maskenkomik an sich, wie sie dieser merkwürdig zurückhaltende, so hochbegabte Künstler neuerdings öfters zeigt. Auch Herrn Wissiaks Hans Styx und Herrn Holzapfels Pluto kamen über die Konvention nicht viel hinaus. Aber im ganzen war es doch eine wohlabgerundete Aufführung.

Dr. Arthur Neisser.

Leipzig.

Auch das Ševčik-Quartett hat sich nun in seinem 5. Kammermusikabend für diesen Winter von Leipzig verabschiedet. Zum Vortrag gelangten Goldmarks B dur-Klavierquartett op. 30, in seinen ersten beiden Sätzen reichlich lang geraten und recht süsslich, weichlich anmutend, im Scherzo in vortrefflicher Weise ein Schubertsches Thema verarbeitend und im letzten Satze — Allegro vivace alla breve — in seinem Aufbau ganz auf allermodernster Kontrapunktik fussend und Schwierigkeiten anhäufend. Das Werk ist nicht besonders reich an guten Einfällen, stellt an die Ausführenden ziemliche Anforderungen und mit Sandor Vas am Klavier ganz ausgezeichnet wiedergegeben. Vas ist eine frische, draufgängerische Natur, ein richtiger Feuerkopf, der mit seiner vorzüglichen Technik, trotz kleiner Patzer, und seinem ausdrucksvollen Spiel das Quartett mit sich fortriss. Sinigaglias op. 33, Serenade D dur, hätten wir lieber gern nicht gehört. Es wiegt doch zu leicht. Glänzend, mit allem Feuer und aller Begeisterung war die Ausführung von Haydns Kaiser-Quartett, das wir selten so schön, besonders in seinen Variationen hörten. Das Ševčik-Quartett ist nun ein so wichtiger Faktor in unserem Musikleben geworden, dass wir diese Genossenschaft künftighin schwer missen möchten und wir sind der Konzertdirektion Reinhold Schubert aufrichtigen Dank für diese ständige Veranstaltung schuldig. L. Frankenstein.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Wie sollen sich Kapellmeister und Orchestermusiker verhalten?

Man weiss, welchen Anforderungen Dirigent und Orchestermusiker heute in unserer Kunst begegnen. Es werden von ihnen mit vollem Recht persönliche, abgerundete und klangschöne Leistungen verlangt. Um diese zu erreichen, muss das Verhalten von beiden ein klares, geläutertes sein. Im Dienst des Kunstwerks müssen sie einig sein und sich zu gemeinsamer Leistung zusammenfinden. Neben der nötigen Bildung allgemeiner und gesellschaftlicher Art muss jeder Kapellmeister selbstverständlich die Technik des Dirigierens, die nötige Routine und die umfassendsten theoretischen, sowie die genauesten Kenntnisse der Orchesterinstrumente besitzen; denn nur dadurch kann ein Dirigent sich Achtung und bei seinen Musikern Disziplin verschaffen. Dass er dabei fern von Selbstüberschätzung sein soll, dass er nur die Aufgaben seiner Stellung vor Augen haben soll, scheint selbstverständlich. Ebenso sollte das dienstliche, künstlerische und private Verhältnis zwischen ihm und seinen Musikern streng getrennt und reinlich geschieden werden.

Im Dienst muss jeder stets pünktlich, gewissenhaft und konsequent sein. Proben und Konzerte sollen auf die Stunde anfangen, denn Verspätungen können oft unliebsame Folgen und Vorwürfe nach sich ziehen. Fünf Minuten vor Beginn sollten die Musiker ihre Instrumente in tadelloser Verfassung haben, denn das Präludieren vor dem Publikum stört und dürfte nicht geduldet werden; ebensowenig ein Verlassen des Orchester-Podiums, ausser in den Pausen. Wenn ein Solist sich betätigt, sollen die Orchestermitglieder Zuhörer sein und Interesse für die Darbietungen zeigen, die ein Teil des allgemeinen Programms sind. Musiker des Orchesters, wie Solisten, die sich oft gegenseitig zu stützen haben, können verlangen, dass einer dem andern auch zuhört. Lesen und lautes Sprechen sind auf dem Podium nicht zu dulden, weil das einen schlechten Eindruck macht. Je vornehmer sich die Musiker eines Orchesters verhalten, desto mehr Achtung können sie in den Augen des Auditoriums beanspruchen. Jeder Musiker soll durch sein Benehmen schon zeigen, dass er ein Künstler ist; es macht einen schlechten Eindruck, wenn man merkt, dass dem Künstler die Erziehung fehlt. Wenn die Kleidung auch vielleicht nicht nach der neuesten Mode ist, so soll sie doch immer sauber, adrett und nicht auffallend sein.

Nun zu den künstlerischen Leistungen und dem Verhalten gegenüber dem, was hierin erreicht werden soll. Der Kapellmeister behandle jeden Musiker gleich, einen wie den andern. Er ziehe keinen vor oder mache Unterschiede zwischen verschiedenen künstlerischen Leistungen. Was andres ist es, wenn er einen oder den andern bei solistischen Leistungen oder Konzerten mit obligaten Instrumenten zur Geltung zu bringen sucht. Doch sehe er zu, dass er hierbei die anderen nicht vergesse und gelegentlich wieder einen Ausgleich erziele. Er urteile nie öffentlich über des einzelnen Leistungen. Im Orchester spreche er sich nur ganz allgemein aus. Bei Einzelfällen rufe er den Musiker in sein Zimmer, wo beide ungestört vor den Ohren oder Blicken der anderen sind. Hier, im stillen Kämmerlein, erreicht er dann das richtige und oft das doppelte. Er belohne mitunter bei Konzerten, auf dem Podium durch einen anerkennenden Blick oder sonstige Beifalls-Andeutung, aber er vermeide es, durch ärgerliches Aufmerken bei einem Versehen die Aufmerksamkeit des Publikums hervorzurufen. Ein erstaunendes Aufschauen zu den Musikern genügt vorerst; später folge dann eine ruhige, private Aussprache. Vor allem bewahre man stets auf dem Podium eine vornehme und künstlerische Ruhe. Kapellmeister und Musiker neigen ja leicht zu impulsiven Handlungen; ihr Beruf ist eben, wie kaum ein anderer, geeignet, die Nerven zu erregen. Es lässt sich wohl denken, dass ein Versehen im Orchester den Dirigenten, der sein Bestes in Auffassung und Vortrag geben will, verstimmt und ärgert. Doch für Korrekturen sind die Proben da, und bei diesen vermeide man jede persönliche Spitze. Der Kapellmeister behandle seine Musiker nie als Untergebene, sondern er betrachte sie als Mitschaffende. Was er an künstlerischem Können zu verlangen hat, das fordere er in der besten Ausführung, denn dafür ist der Musiker engagiert und erhält seine Gage. Sollte ein Musiker einzelne Stellen nicht gleich herausbringen, so lasse man sie zu Hause üben, denn die Proben sind schliesslich nicht für den Elementar-Unterricht da. Der Orchestermusiker verlangt, dass der Dirigent ihn vor dem Publikum nicht blosstelle; dasselbe muss jedoch auch der Dirigent von den Musikern verlangen.

Man probiere nur das Nötigste, das aber gründlich, damit keine Überraschungen vorkommen. Das Erreichen des Kunstwerks muss stets als Ziel vor Augen stehen; sein Dienst ist die dankbare, schöne Aufgabe, die alle Ausführenden gleichmässig zu erfüllen haben. Zu viele Proben stumpfen den Musiker aber ab; man halte daher stets den goldenen Mittelweg inne, besonders achte man darauf, dass nicht jeden Tag 1 Stunde geprobt wird, sondern besser jeden zweiten oder dritten Tag je 2—3 Stunden. Für Opernorchester sind natürlich, der Sänger wegen, häufigere und ausgiebigere Proben notwendig. Es ist eine offene Frage, ob ein Dirigent sich und seine Kraft in einer Probe so ausgeben soll wie bei der Aufführung Wenn gründlich und gewissenhaft probiert wurde, dann wird der Dirigent am Abend sein Orchester schon so mitreissen. Proben sind hauptsächlich für technisches Durcharbeiten da. Bei diesen lasse man keinen Fehler durchgehen. Man sei in Diensterleichterungen jedoch weitdenkend, mit der nötigen Vorsicht, d. h. man bedenke, dass wir alle Menschen sind; je mehr man uns den Dienst erleichtert, desto mehr Erleichterungen will man noch haben. Dem einzelnen gegenüber sei man stets ganz konsequent. Was man nicht allen gegenüber tun kann, soll man auch dem einzelnen nicht gewähren, so gern man es ihm persönlich gönnte. Der Kapellmeister lasse sich nie gehen, denn das rächt sich. Er sei vielmehr in allen Dingen stets ein leuchtendes Beispiel.

In privater Hinsicht schliesslich soll er jedem Orchestermitglied der Vater und Freund sein. Er helfe ihm mit Rat und Tat und sei ihm ein Führer, der aber dabei immer die Distanz der Stellung, die Unterscheidung zwischen Amt und Person festzuhalten hat. Ein jedes Mitglied des Orchesters soll zu ihm Vertrauen haben; doch halte man sich die Schmeichler vom Halse. Der Dirigent fühle sich nie zu sehr in seiner Stellung, denn auch der beste Kapellmeister bedarf der gleichwertigen Musiker. Was nützt das schönste Dirigieren, wenn die Musiker nicht mitfühlen und den Intentionen des Führers entgegenkommen? Die Musiker werden nur dann mit allen Fasern der Seele und des Könnens sich in den Dienst des Dirigenten stellen, wenn sie ihn achten und verehren und wenn sie wissen, dass auch er sie schätzt und ehrt. Die Hauptsache ist aber der Dienst des Kunstwerks. Es kommt auf die zu erzielende Leistung an, die nur durch ein in jeder Hinsicht sicheres, künstlerisch-reifes und verstehendes Zusammengehen aller Faktoren zu erreichen ist. Erst wenn sich alles so „zum Ganzen webt“, wird es um unsere schöne Kunst stets gut bestellt sein.

F. M.-S.

Die nächste Nummer erscheint am 6. April. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 3. April eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 14. 6. April 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Xaver Scharwenkas Amerikafahrt.

Von **Eugen Tetzel.**

Wie einst die kühnen Normannen ihre durch die Sage überlieferten Wickingerfahrten unternahmen, um neue Länder zu entdecken, Abenteuer zu erleben und reiche Beute sowie hohen Ruhm zu erlangen, so ist auch für die Künstler Amerika vielfach das Ziel ihrer kühnsten Hoffnungen. Die Ursache der Wickingerfahrten war zum Teil recht prosaischer Natur, nämlich Übervölkerung des Landes. Auch für die Musiker ist der Boden der alten Welt nicht mehr ertragreich genug, und die Lorbeeren sind nicht mehr so leicht zu pflücken. So richten sich denn die Blicke nach dem Lande des Dollars in der Hoffnung, dort jenseits des grossen Teiches leichter materielle und ideale Güter ernten zu können. Im Lauf der Zeit haben sich aber auch die amerikanischen Musikverhältnisse bedeutend geändert. Besonders in den letzten zehn Jahren hat sich das öffentliche musikalische Leben in den Vereinigten Staaten ganz bedeutend gehoben. Die gute Musik ist tiefer in die Bevölkerungsschichten gedrungen. Die Programme, namentlich in den Hauptzentren, weisen mehr Geschmack und Stil auf. Die grösseren Städte haben gute, zum Teil sogar ausgezeichnete ständige Orchester, besonders Boston, New York und Chicago, wo dieselben geradezu mustergültig sind. Die Oper in New York ist ohne Konkurrenz — allerdings nur für einige Wintermonate. Die Aufführung des „Parsifal" soll dort der in Bayreuth kaum nachstehen.

Unter diesen Umständen ist eine Amerikatournee heutzutage doch ein Unternehmen, zu dessen glücklichem Ausgang ein bedeutendes Können und wenn möglich ein in der alten Welt gefestigter Ruhm Bedingung sind. Beide Vorteile standen Xaver Scharwenka zur Seite, als er Anfang November des vorigen Jahres den fernen Gestaden zusteuerte. Er war in guter Gesellschaft, denn an Bord des Schiffes befanden sich auch Geraldine Farrar und Alexander Heinemann. Die Reihe von Xaver Scharwenkas Konzerten begann am 13. November 1910 in Chicago mit einem Klavierabend, dem am 15. November ein solcher in Appleton (Wisconsin) und am 21. November in Louisville (Kentucky) folgten. Als Standquartier hatte Xaver Scharwenka New York auserwählt, wo er in einer befreundeten Familie gastliche Aufnahme fand. Seine rege Konzerttätigkeit hinderte ihn nicht, seine gesellschaftlichen Vorzüge zur Geltung zu bringen, von denen auch die amerikanischen Blätter allerhand Anekdoten zu berichten wissen. Er fand sogar Zeit, sich um die Küchengeheimnisse zu kümmern, in denen er nicht Laie sein soll.

Am 27. November spielte er in der Philharmonie zu New York mit Mahler als Dirigenten sein viertes Klavierkonzert in f moll, welches in Amerika zwar nicht mehr unbekannt war, aber bei der glänzenden Ausführung seines Schöpfers mit besonderem Interesse bewillkommnet wurde. Am Abend desselben Tages trug der Künstler sein beliebtes b moll-Konzert vor und hatte damit den gewohnten grossen Erfolg. Das vierte Klavierkonzert brachte er auch in Saint-Louis (am 30. und 31. Dezember), in Chicago (am 27. und 28. Januar), in Boston (am 10. und 11. Februar) und in Cincinnati (am 17. und 18. Februar) zum Vortrag. Die „Westliche Post" in Saint-Louis schreibt darüber: „Es ist wirklich schwer zu sagen, welcher Satz der schönste ist; das grossartige, erhabene Allegro patetico mit seiner eines Schumann würdigen Tiefe und Kraft, oder das überaus graziöse, reizende Intermezzo, das dem Publikum am besten zu gefallen schien, oder das Lento mesto, das zum Finale, dem Allegro con fuoco, überleitet und von einer schlichten Reinheit, majestätischen Hoheit und kraftstrotzenden Männlichkeit ist." — Das b moll-Konzert gelangte ausserdem noch am 9. Januar und wieder am 19. Januar in New York zur Aufführung. Ausser den eigenen Klavierkonzerten spielte Scharwenka auch das Es dur-Konzert von Beethoven am 13. und 16. Dezember in der Philharmonie in New York mit Mahler. Seine Klavierabende brachten gewöhnlich einige Stücke von Chopin und Liszt, dann eine Beethoven-Sonate (Apassionata) und endlich eigene Kompositionen. Unter den letzteren durfte der bekannte Polnische Tanz in es moll nicht fehlen, welcher sich in Amerika einer besonderen Beliebtheit bei den breitesten Schichten der Musikfreunde zu erfreuen scheint. Die amerikanischen Zeitungen bringen Betrachtungen über den ungeheuren Massenabsatz desselben, über den die Angaben um nicht weniger als zwei Millionen schwanken, denn ein Chicagoer Blatt gibt 5 000 000 Exemplare an, während der „Star" in Terre Haute sich mit 3 000 000 begnügt. Der Komponist gibt darüber folgende Auskunft: Gelegentlich eines Bankets, welches ihm zu Ehren in New York im Jahre 1890 gegeben wurde, und dem Anton Seidel präsidierte, wurde vom Redakteur Prochazka ein Toast ausgebracht, in dem der Redner angab, bezüglich des Polnischen Tanzes einige statistische Daten mitteilen zu können. Durch Umfragen bei den ver-

schiedenen „Nachdruckern" habe er erfahren, dass bisher — also bis 1890! — 1 500 000 Exemplare gedruckt und abgesetzt seien. Wäre das Werkchen „geschützt" gewesen, so hätte der glückliche „composer" bei den ortsüblichen „roaltys" (zu deutsch Tantiemen) ungefähr 600 000 schöne Reichsmark erhalten. Und das war 1890! Habent sua fata libelli!

Übrigens knüpft sich an den damaligen Besuch Scharwenkas in New York noch eine andere Erinnerung. Der alte Schirmer, Begründer und Inhaber des Musik-Welthauses, führte ihn durch die imposanten Räume seines am Union-Square gelegenen Geschäftshauses. Mit Stolz zeigte er ihm das Lager, die Verkaufsräume, die Stecherei, die Druckerei usw. In die erklärenden Worte Schirmers mischte Scharwenka die „bescheidene" Frage: „Wo befindet sich nun aber die Nachdruckerei?" — Der gute Mann war Amerikaner genug, dem „nachdrücklichen" Fragesteller nicht zu zürnen, im Gegenteil lud er ihn zum lunch zu Delmonico und spendete, wohl im Hinblick auf den guten Erfolg des Polnischen Tanzes, eine Flasche Pommery.

Von einer Tournee kann man bei Xaver Scharwenkas Aufenthalt in Amerika nicht gut sprechen. Nachdem er anfangs weit in das Land hinein bis Appleton im Staate Wisconsin am weitesten nach Nordwesten vorgedrungen war, kehrte er über Louisville nach New York zurück, von wo aus er in unregelmässigster Weise das Land durchquerte. In New York fanden folgende Konzerte statt: am 27. November in der Philharmonie und im „Liederkranz" am 3. Dezember ein Klavierabend, am 10. Dezember ein solcher im Rubinstein-Club, am 13. und 16. Dezember in der Philharmonie, am 19. Dezember im Tonkünstlerverein (Klavierquartett, Lieder und Cellosonate). Am 7. Januar im Philharmonischen Club in der Carnegie-Hall, am 9. Januar im Waldorf-Saal. Am 17. Januar fand zu Ehren Scharwenkas ein Empfangsabend und Konzert im „Institute of musical art" statt, am 19. Januar ein Abend in der „Russischen Musikgesellschaft", wo er das b moll-Konzert spielte. Endlich fand noch am 22. Februar ein Klavierabend in Brooklyn statt.

Die Zeitungen berichten nicht nur über den Erfolg der Konzerte, sondern bringen allerhand nette Anekdoten aus dem Leben des Künstlers, so auch eine solche über die Entstehung des Polnischen Tanzes. Moritz Moszkowski hatte den letzteren in einer Soiree bei Theodor Kullak kennen gelernt und spielte ihn bei einem Besuch in Weimar dem Altmeister Franz Liszt vor. Als Liszt daraufhin den Wunsch äusserte, den jungen genialen Komponisten kennen zu lernen, beeilte sich Xaver Scharwenka, sofort nach Weimar zu fahren, hatte aber vergessen, sich Visitenkarten zuzustecken. Statt seines Namens sandte er nun durch den Diener seinen Hut hinein, auf dessen Innenseite er bei früherer Gelegenheit die Anfangstakte des Polnischen Tanzes gekritzelt hatte. Liszt erinnerte sich beim Anblick der Noten sofort an den Künstler und empfing ihn, sichtlich amüsiert, auf das liebenswürdigste. Auch von Zusammentreffen mit Johannes Brahms und Hans von Bülow wissen die Blätter zu erzählen.

Wie gewaltige Protuberanzen wirken Scharwenkas musikalische Exkursionen von New York aus, wenn man die Lage der Orte und ihre ungeheuren Entfernungen betrachtet. Zwei Tage nach dem Klavierabend in New York vom 3. Dezember gab er ein Konzert in Indianopolis im Staate Indiana, also ungefähr in der Mitte zwischen Louisville und Chicago. Am 7. Dezember folgte er der ehrenvollen Einladung des Präsidenten Taft ins Weisse Haus zu Washington, war also nach weiteren zwei Tagen nicht fern von der Ostküste, der er dann nach Nordosten reisend sich näherte. Denn wir finden ihn am 9. Dezember in Baltimore, am 10. und 13. Dezember in New York, am 14. Dezember im Amherst im Staate Massachusetts und am 16. und 19. Dezember wieder in New York konzertierend. Nach kurzer Unterbrechung zu Weihnachten spielte Xaver Scharwenka am 30. und 31. Dezember in Saint-Louis sein f moll-Konzert, wovon schon die Besprechung mitgeteilt war. Am 6. Januar, dem Geburtstage des Künstlers, gab er einen Klavierabend in Providence im Staate Rhode Island, also wieder an der Ostküste, während er am 10. Januar weit im Innern des Landes, nämlich in Kolumbus im Staate Ohio konzertierte. Diese Reisen scheinen geeignet, die kräftigste Konstitution zu erschöpfen, wenn zu ihnen die Anstrengungen der Konzerte hinzukommen. Die Fahrten auf den Eisenbahnen in den Vereinigten Staaten sind aber, wenn man das nötige Kleingeld dafür hergibt, lange nicht so ermüdend wie hier bei uns zu Lande. Unsere Luxuszüge bieten, zumal zur Reisezeit, recht fragwürdige „Vergnügungsfahrten", so daß man sich aus mehr als einem Grunde der Ankunft am Bestimmungsort freut. Anders in Nord-Amerika. Für einen nicht zu hoch bemessenen Zuschlag erhält man einen sog. drawing-room, d. h. ein Zimmerchen mit allem nötigen Komfort, nämlich Waschgelegenheit mit warmen und kaltem Wasser, hygienischer Seife, Kämmen, Bürsten und wirklich gebrauchsfähigen Handtüchern (ein volles Dutzend). Ein Sopha, ein Stuhl, großer Spiegel, ein Tisch usw. vervollständigen die Ausstattung. Man kann also nach 18—24 stündiger Fahrt vollständig frisch direkt vom Zug aus in den Konzertsaal fahren. Die Konzerttoilette macht man am Schluss der Fahrzeit und kann oft unmittelbar nach dem Konzert wieder die Weiterreise antreten und so die Hotelkosten sparen.

In dieser Weise das Land durchkreuzend spielte der Künstler am 23. Januar in Saint-Louis, am 24. und 28. Januar in Chicago und am 31. Januar in Terre Haute im Staate Indiana zwischen Saint-Louis und Indianopolis. Der Chicago Examiner findet das f moll-Konzert genial und doch melodisch anschmeichelnd. Er prophezeit, dass es andere, besonders die hochmodernen, harmonisch verzwickten Klavierkonzerte überleben und immer seinen Wert behalten wird. Die Kritik hebt auch das vorzügliche brillante Klavierspiel des Komponisten besonders hervor. Die Presse von Terre Haute nimmt zwar auch den Vortrag von Chopin, Liszt und Beethoven beifällig auf, rühmt aber besonders denjenigen der eigenen Kompositionen Scharwenkas. — Nun geht der Triumphzug quer durch das Land in nordöstlicher Richtung, zunächst nach Cleveland am Erie-See, wo man die technische Vollendung, gesunde und temperamentvolle Vortragsweise und die grosszügige Auffassung reifer Jahre hervorhebt. Der Künstler vertrete mehr die ältere Schule konservativer Klassizität und lasse sich durch seine blendende Technik niemals verleiten, diese auf Kosten idealer Musikpflege zu zeigen. So sei sein Spiel durch Beherrschung eines starken Temperaments ein leuchtendes Beispiel künstlerischen Gleichgewichts. Dazu geselle sich bei ihm ein schöpferisches Genie aussergewöhnlicher Art. Man glaubt, die Musik würde schliesslich zu ihrem einfacheren und klaren Stil zurückkehren, da nur solche auf die Dauer befriedigen könne, welche Melodien aufweise, die aus dem Herzen quellen.

Immer wieder ist in den amerikanischen Blättern die Persönlichkeit Xaver Scharwenkas Gegenstand der Betrachtung. Man rühmt sein launiges Unterhaltungstalent, seinen männlichen Charakter und seine anspruchslose und

doch würdige Erscheinung. Einen liebenswürdigen Zug weiss auch der Plain Dealer zu Cleveland zu berichten: Mrs. Cerri, die Gemahlin des italienischen Konsuls in Cleveland, eine frühere Schülerin und begeisterte Verehrerin Scharwenkas, war infolge vorangegangener Krankheit verhindert, sein Konzert zu besuchen. Da sie aber den Künstler nicht scheiden lassen wollte, ohne ihn wenigstens gesehen zu haben, lud ihn Dr. Cerri zum Frühstück am nächsten Tage ein. Darauf spielte Scharwenka sein ganzes Programm vom vorigen Konzertabend der beglückten Musikfreundin vor. Dies ist um so anerkennenswerter, als die Konzerte oft dicht aufeinander folgten. So spielte der Unermüdliche am 10. Februar sein fmoll-Konzert in Boston mit dem Sinfonieorchester unter Fiedler, am nächsten Tage gab er um 1 Uhr eine Klaviermatinee in Norfolk im Staate Connecticut und am Abend desselben Tages wurde das Konzert in Boston wiederholt. Zwischen Boston und Norfolk liegen sechs Stunden Eisenbahnfahrt! Auch am 17. und 18. Februar folgten in Cincinnati wieder drei Konzerte aufeinander: in der Sinfonischen Gesellschaft, im College of music und im Musicians Club. Dazu kommen noch zahlreiche Receptions und ähnliche „Ehrungen" privaten Charakters. Das ist alles in allem eine Leistung, zu welcher ausser bedeutender Künstlerschaft eine Frische des Geistes und des Körpers Vorbedingung ist, welche man selten antrifft und am wenigsten in den Jahren vermutet, in denen sich Xaver Scharwenka trotz seiner rüstigen Erscheinung immerhin schon befindet. Zu den privaten „Ehrungen" gehören schliesslich auch die Besuche der Reporter, die gewöhnlich ausser Notizbuch und Bleistift noch einen Photographen-Apparat mit sich führen. Auch hatte der Künstler bei seiner Ankunft gewöhnlich eine Reihe der sonderbarsten Fragen zu beantworten, wie folgende: „Ist der deutsche Kaiser bei den Künstlern beliebt?" — „Wie denken Sie über den Reichskanzler?" — „Wie ist Ihre Meinung über unsere musikalischen Verhältnisse?" — „Wie spricht man jetzt über Roosevelt in Europa?" — „Halten Sie die Steinways oder die Bechsteins für die besten Instrumente?"

Schon in den Jahren 1891—1898 hatte Xaver Scharwenka in dem Lande des Dollars geweilt und sich dort die Sympathien erworben, welche seine Wiederkehr erwünscht machten. Die Aufnahme während seines diesmaligen fast viermonatlichen Aufenthalts war daher eine sehr herzliche, und sein Erfolg übertraf in jeder Hinsicht seine Erwartungen. Es wäre daher kein Wunder, wenn dies nicht sein letzter Besuch drüben gewesen wäre!



Aus Franz Dingelstedts Weimarer Intendantenzeit.

(Zur Erstaufführung von Berlioz' „Beatrice und Benedikt".)

Nach unveröffentlichten Briefen aus dem Staatsarchive zu Weimar, mitgeteilt von

Dr. Paul Alfred Merbach.

„Nebenbei gesagt werde ich eine sehr lustige italienische Oper schreiben über Shakespeares Schauspiel „Viel Lärm um Nichts". (Berlioz an Joseph d' Ortigue, 19. 1. 1833.)

Aber erst 28 Jahre später ward der Plan von Berlioz ausgeführt.

„Ich mache allmählich eine komische Oper in einem Akte für das neue Theater von Baden fertig . . ich habe diesen Akt aus der Tragikomödie von Shakespeare „Viel Lärm um nichts" herausgeschnitten . . . die Oper vorsichtigerweise „Beatrice und Benedikt" genannt." (Berlioz an seinen Freund Humbert Ferrand, 6. Juli 1861.)

„Ich habe nur die Grundidee dem Stücke entnommen, alles übrige ist meine Erfindung." (Berlioz an seinen Sohn Louis, 21. 11. 1860.)

Es war die letzte Komposition Berlioz'; am 9. August 1862 fand zur Einweihung des Theaters in Baden-Baden die Uraufführung statt. Der Komponist hatte die Leitung des Ganzen; während der Vorbereitungen starb seine zweite Gattin; französische Sänger standen auf der Szene; es war ein grosser Erfolg, den der Komponist beglückt seinen Freunden meldete. Die Presse stimmte vollkommen überein mit ihren Lobsprüchen; doch zögerten die Pariser Theater mit der Annahme der Oper, da ihnen eine Vertreterin der Titelrolle fehlte. So konnte Weimar als zweite Bühne das Werk bringen — darauf beziehen sich die folgenden Briefe; der erste an Franz Dingelstedt, der seit 1857 das Hoftheater leitete, der zweite ein Schreiben an denselben von Richard Pohl, den Übersetzer des Textes.

I.

„Hochverehrter Herr General-Intendant, Serenissimus[1]) befehligen mich, Ihnen zu melden, daß I. K. H. die Frau Großherzogin zur Festvorstellung an Höchst Ihrem Geburtstage[2]) die neue Berlioz'sche Oper „Viel Lärm um nichts" ausgewählt haben, desgleichen, daß I. H. die Prinzessin Marie[3]) S. K. H. um die Aufführung des „Lohengrin" am 21. d. M.[4]) gebeten haben und daß Höchstdieselben diesen Wunsch zu erfüllen versprochen haben.

Die Auffüllung des gestrigen Lustspieles[5]) hat S. K. H. sehr gefallen und bin ich befehligt Ihnen namentlich über das scenische Arrangement,[6]) welches der gnädige Herr von der Bühne aus in Augenschein genommen haben, die vollste Anerkennung S. K. H. auszudrücken.

Mit der Versicherung u. s. w.

Weimar, 12. Januar 1863 Graf v. Wedel.

II.

Ew. Hochwohlgeboren mögen mir gestatten, Ihnen die Antwort von Berlioz mitzuteilen, welche ich diesen Morgen auf meinen letzten Brief erhielt, den ich in voriger Woche in Ihrem Auftrage an ihn richtete. Berlioz ist sehr erfreut, daß man seine Oper in Weimar zur Aufführung auserwählt hat und bittet mich vorläufig, Ew. Hochwohlgeboren in seinem Namen zu danken, bis er es selbst thun wird. Er wird sicher das Mögliche thun, um die Aufführung zu erleichtern.

Er hat zunächst an Benazet[7]) geschrieben, um von ihm die Partitur und sämtliche Stimmen zu leihen und Ihnen hierdurch alle unnöthigen Kosten oder Verzögerungen, welche durch die Kopisten entstehen könnten, zu ersparen. Er zweifelt nicht, daß Benazet baldigst alles sendet und Ihnen von jetzt an bis Ende Juni sämt-

1) Karl Alexander.
2) 8. April.
3) Tochter des Grossherzogs Karl Alexander.
4) Fand nicht statt; Minna von Barnhelm ward gegeben mit Genast als Paul Werner.
5) Sonntag, 11. 1. 1863 z. 1. M. wiederholt: Zu ebner Erde und erster Stock oder die Launen des Glückes. Posse von Nestroy.
6) Die Bühne ist in diesem Stücke in halber Höhe quer geteilt, um Erdgeschoss und erste Etage zur Darstellung zu bringen.
7) Leiter des Theaters in Baden-Baden.

liche Musikalien zur Verfügung stellt. Da das französische Theater in Baden immer während der Monate Juli bis September spielt, so würden Sie auch für nächste Wintersaison diese Stimmen und Partitur haben können, im Fall Sie Repetitionen der Oper intentionirten.

Sollten Ew. Hochwohlgeboren jedoch vorziehen, blos die Orchesterstimmen von Baden zu leihen, aber eine Original-Partitur selbst zu besitzen und die Singstimmen hier copiren zu lassen — wie Sie neulich bereits aussprachen — so bitte ich, dies Berlioz in Ihrem Schreiben mitzutheilen oder mich zu beauftragen, dies ihm nochmals zu schreiben, obgleich dies schon im letzten Briefe geschah.

Der Klavierauszug ist Ende dieser Woche in Paris fertig, wird also Anfang nächster Woche in Ihren Händen sein, worauf auch ich sofort die Uebersetzung beginnen könnte. In Betreff der letzteren ersuche ich Ew. Hochwohlgeboren, in dem Briefe, den Sie an Berlioz richten wollen, meiner gedenken zu wollen. Ich habe von Bedingungen und Honorar in meinem Briefe an Berlioz noch nicht gesprochen — nach Ihrem Wunsche — ersuche Sie daher bei dieser Verhandlung über den pekuniären Theil der Frage Berlioz genau präzisiren zu wollen, ob Sie bei dem, Berlioz zu offerierendem Honorar das für meine Uebersetzung mit inbegriffen ansehen, so daß er mich dafür honorirt — oder ob Sie vorziehen, ihn für das Aufführungsrecht, mich für die Uebersetzung selbst zu honoriren. Ich überlasse das Ihrem Ermessen, ebenso die Höhe des Honorares, glaube, daß Berlioz davon zu unterrichten sein dürfte, um Mißverständnisse vorzubeugen. Ich selbst möchte diesen Punkt gegen ihn nicht erwähnen. Im Uebrigen ist Berlioz davon unterrichtet, daß Sie selbst ihm das Offizielle in dieser Angelegenheit mittheilen werden. Seine Adresse in Paris ist: 4 rue de Calais.

Hochachtungsvoll u. s. w. Richard Pohl.
Weimar, 19. Januar 1863

Schon am 22. Januar übersandte der Direktor des Kurorchesters in Baden-Baden, Miloslav Koennemann, Partitur und Orchesterstimmen zu „Beatrice und Benedikt“ an das Hoftheater zu Weimar: „in einem Schreiben vom 17. Januar wurde Herr Benazet“ — der König von Baden heisst er einmal in einem Briefe von Berlioz — „von Herrn Berlioz ersucht, das Material zu schicken, was in B.'s Auftrage geschieht“.

Ehe aber dieses Material angelangt sein konnte, wandte sich Dingelstedt direkt nach Paris an Berlioz mit folgenden Zeilen:

Weimar, 23. Januar 1863.

Monsieur, Après les communications échangées entre nous par l'intermédiaire de Mr. Pohl il ne reste qu' un seule question à toucher. Il est vrai, que c'est la plus brûlante: l'honnoraire. Je la tranche roiquement en vous offrant cinq cents francs comme prix de la partition y compris la traduction, dont M. Pohl veut bien se changer. La copiature des parties de chant et d'orchestre sera à vos frais, si nous ne l'épargnons pas, avec le tems par le complaisant emprunt de M. Benazet. Notre honoraire vous paraitera peu en harmonie, Monsieur, avec l'oeuvre et l'auteur, même insuffisant en comparaison avec celui de Benevenuto Cellini. Mais le bon vieux temps, ou Madame la grande duchesse payait de sa chatoulle les dépenses extraordinaires du theâtre — ce temps est passé comme tant d'autres. J'ai maintenant mon budget bien solidement fixé et bien péniblement restraint. Peut-être leurs Altesse Royales Regnantes feront-elles quelque chose de Leur part pour contribuer à mes pauvres efforts de vous satisfaire: j'aime à l'espérer sans oser l'assurer d'avance. Ce qui est certain et que vous savez d'ancienne date, Monsieur, c'est que votre visite fera du plaisir à la cour, au theatre, aux artistes de Weimar, et à moi. . . . .

Fr. Dingelstedt.

Es ist nicht mehr festzustellen, ob des Intendanten Hoffnung wegen der Erhöhung des Honorares in Erfüllung ging; am 8. April 1863 ging „Beatrice und Benedikt“ unter des Komponisten Leitung mit Rosa von Milde als Beatrice in Szene. (Wiederholungen 10. — unter Berlioz — und 30. April 1863; 13. Oktober 1864 und 11. Juni 1873). Er konnte wirklich „gute Nachrichten von der deutschen Beatrice melden“. . . „Beatrice hat einen grossen Erfolg gehabt“ schreibt er am 11. April an Freunde nach Paris und erzählt von Empfängen durch die Fürstlichkeiten und vom Beifall des Publikums. —

So bieten diese Briefe einen flüchtigen Blick hinter die Kulissen; es war die letzte Freude, die Berlioz in seinem Leben gehabt hat.



Liszt als Kritiker.

Von Professor **Eduard Reuss** †.
(Fortsetzung.)

Eine nähere Untersuchung wird ergeben, wie weit Liszt in seiner Eigenschaft als Kritiker alle die von ihm aufgestellten Forderungen erfüllt hat, und wird zeigen, wie es ihm ebenso wenig an Phantasie, Bildung und Geschicklichkeit wie an Mut und Unerschrockenheit gefehlt hat. Nur wer selbst eine phantastische Ader besitzt, wer in den Dingen und Gegenständen mehr schauen und aus ihnen herauslesen kann, als uns die Wissenschaft darüber lehrt, nur der vermag sich auch in die Phantasiegebilde eines anderen Künstlers zu versenken, nur der vermag mit ihm in die Fernen zu blicken, in denen das nüchterne Auge nichts zu erkennen vermag. Die Phantasie ist das Fernglas der Sehnsucht, der Sehnsucht nach den Gefilden der Schönheit und der Wahrheit. Da steht in Weimar*) vor dem alten Hoftheater, über dessen architektonische Einfachheit eine spätere, an das Prunkvolle gewöhnte Zeit häufig gelächelt hat, ein Denkmal zur Erinnerung an einen jener Marksteine im Geistesleben, von denen jedesmal einer einem ganzen Jahrhundert den Namen gibt: wie Dante, Luther, Shakespeare, Beethoven — so auch Goethe und Schiller. Sie beide sind vom Künstler in einem Bilde dargestellt, auf dem die seltene Zweieinigkeit zusammengedrängt worden ist. Wie in der Phantasie des schaffenden Bildners die Vergangenheit lebendig geworden ist, so hat Liszt mit ihm in diese hineingeblickt und das hier Erschaute in einer Weise geschildert, die an den von Goethe in den ebenso inhaltvollen wie unbekannten Aufsätzen „Ruysdael als Dichter“ und „Rembrandt der Denker“ angeschlagenen Ton erinnert.

*) Die obigen Zeilen wurden noch vor der am 11. Januar 1908 erfolgten Eröffnung des neuen Hoftheaters in Weimar geschrieben. Ohne auf dessen Schönheit näher eingehen zu wollen, mag doch erwähnt werden, dass der ihm aufgeprägte Stil, wie er besonders in der Fassade zum Ausdruck gelangt, auf den Zuschauer sehr wohl den Eindruck machen kann: so habe sich Goethe schon vor bald hundert Jahren ein neues Theater an dieser Stelle gedacht. Dadurch, dass das Rietschelsche Denkmal hat zurückgesetzt werden müssen, hebt es sich viel vorteilhafter von dem wundervollen Hintergrunde ab.

Ich kann hier nur einige Sätze aus jener kritischen Studie anführen. Von Goethe sagt Liszt, dass in dessen ernst schweigender Miene eine Art uneingestandener Melancholie herrsche, „deren starres Siegel von der flüchtigen Menge vielleicht als das der Unempfindlichkeit gedeutet wird, während es im Gegenteil nur die bergende Hülle des Gleichgewichts zwischen den reichsten und verschiedensten Empfindungen ist. Seine Hand. deren feste Umrisse die Kraft verraten, lehnt sich auf die rechte Schulter Schillers . . . . , als triebe ein innerer Zug geheimer Verbrüderung ihn an, sich mit demjenigen zu verbinden, der, leidenschaftlicher, glühender im Drange der Jugend, schmerzlicher von den Enttäuschungen der Wirklichkeit versehrt, zum Teil auch herber verkannt, dessen ungeachtet nur Schmerzen litt, die auch ihm vertraut waren, nur Ideale träumte, die auch sein Blick erschaut hatte, nur an Wunden krankte, an denen auch er geblutet, wenngleich er sie zu heilen verstand, nur Thränen weinte, deren Quelle auch ihm geflossen, nur dass er sie zu stillen vermocht.“ Bei Schiller liest er aus der Wölbung der halbverschlossenen Lippe das Aufzucken verhaltenen Unwillens gegenüber der Heuchelei und — lautloser Verachtung gegenüber feiger Berechnung heraus. „Die Falten der Stirne enthüllen den ganzen edlen Ehrgeiz der stets so erhaben fühlenden Seele, des stets so tief forschenden Geistes. . . . Mit der einen Hand umfasst er eine Schriftenrolle, mit der anderen macht er eine Bewegung, die, innerem Selbstgespräche entsprossen, eine unbewusste Annäherung zu Goethe hin zu erstreben scheint.“ Ob wohl die Kunstrichter auf dem Gebiete der Bildnerei, die doch berufen sein wollen, den Sinn, die Bedeutung, den Wert eines Kunstwerkes zu enthüllen und darzulegen, bei der Betrachtung dieses Denkmals zu gleichen oder ähnlichen Äusserungen ihrer Anschauungen gelangt sein werden? Nur aus einer schöpferischen Phantasie heraus lässt sich das Wesen eines phantasievollen Gebildes ergründen und nachschaffen. Dass es daher einem Liszt gelungen ist, auch andere als nur musikalische Erzeugnisse des künstlerischen Geistes in ihren innersten Verzweigungen zu zergliedern und diese zu einem verständnisvollen Abbild vermittelst der Ausdrucksfähigkeit der Sprache zusammenzusetzen, das braucht niemanden Wunder zu nehmen, dessen Erkenntnisfähigkeit über den gewöhnlichen Bildungsgrad hinausgewachsen ist, und der darum sich auch zu der Einsicht durchgekämpft hat, dass der Name Liszt nicht nur eine künstlerische Erscheinung bezeichnet, sondern auf einen einflussreichen Kulturträger hinweist.

Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen findet er in der Gruppierung des Rietschelschen Meisterwerkes, „dass die beiden Dichterfelsen sich gerade einer durch den anderen zu solcher Höhe emporstreben, dass jeder nur an dem andern den Maßstab des eigenen Wertes findet, dass beide sich wohl bewusst sind, nur einer von dem anderen in seinem wahrsten und höchsten Wesen erfasst, gewürdigt und beurteilt werden zu können, und dass jener geistige Zusammenhang, der über die Ergiessungen alltäglicher Reizbarkeit und kleinlicher Eifersüchtelei erhaben ist, sie durch ein intensiveres, festeres und zugleich elastischeres Band als das einer sogenanten Freundschaft miteinander verknüpfte.“ Die gegen das Motiv des Lorbeerkranzes erhobenen Vorwürfe vermag er sachlich zurückzuweisen. „Der Künstler“, sagt er, „welcher die Aufgabe der Gruppierung zu lösen hatte, musste vor allem die Klippe eines möglicherweise verletzenden Vergleiches zwischen dem verdienten Lebensglück des einen und den niederdrückenden Kümmernissen im Leben des anderen zu umgehen suchen. Die Gefahr eines so störenden Missklanges ist hier eben durch eines jener konventionellen Momente der Kunst glücklich vermieden worden, zu deren Anwendung sie jederzeit berechtigt war und die sie stets ergreifen wird und muss, wenn sie in anschaulicher und verständnisvoller Weise Ideen und Situationen zur Darstellung zu bringen hat, welche sie ohne solche Hülfsmittel nicht immer in jede ihrer Formen giessen kann“. Nun verbreitet er sich weiter über die Verschiedenheit in den äusseren Lebensverhältnissen der beiden Dichter mit Beziehung auf ihre innere Entwicklung, wie dies klarer, bestimmter und überzeugender kaum an irgend einer anderen Stelle geschildert worden ist.

Um seine Bildung in ihrem ganzen Umfange ermessen zu können, so brauchen nur einige seiner Schriften gelesen zu werden, und es wird sich leicht die Überzeugung gewinnen lassen, dass ihr Verfasser auf jenen Höhen einherwandelte, die nur von den durch die strengste Schulung des Geistes Geschrittenen zu erklimmen sind. In früher Jugend, im Alter von 17 oder 18 Jahren, bezauberte er mit seinem Spiel die Mitglieder der Pariser Salons, diesen Heimstätten des zu jener Zeit in der Welt herrschenden Geistes. Unter dessen Vertretern wollte Liszt nicht als stummer Zuhörer beiseite stehen, nicht warten, bis ihm gestattet werden würde, sich ans Klavier zu setzen und nun seine Sprache zu reden, während jene sich von den ihm unverständlich gebliebenen geistigen Schwelgereien erholten und sich die minder schweren Genüsse der Kunst von ihm vorsetzen liessen — nein, er wollte sich die Berechtigung erkämpfen, auch mitreden zu dürfen und zu ihnen gezählt zu werden. Er wollte zunächst nach seiner eigenen leidenschaftlichen Äusserung „in die ganze französische Literatur eingeweiht“ werden, und er hat sich nicht bloss in sie, sondern in die ganze Welt-Literatur einweihen lassen. Dadurch wurde es ihm möglich, als er den heftigen Kampf gegen die Gegner der dichterischen Ausdrucksfähigkeit der Musik aufnahm, mit Waffen vordringen zu können, die sie nicht hatten gebrauchen lernen, und gegen die sie sich daher auch nicht zu schützen verstanden. Alle seine Schriften legen beredtes Zeugnis von den umfassenden Kenntnissen ab, nicht bloss in der Literatur, sondern auch in der Geschichte und in der Philosophie, in deren Geheimnisse er auf der Universität in Genf eingedrungen war, und deren weitere Entwicklung im Laufe des vorigen Jahrhunderts er eifrigst verfolgte, wie dies die zahlreichen Andeutungen in den Briefen an die Fürstin Wittgenstein bekunden. Aus dieser Bildung hatte er auch den weiten Blick gewonnen, mit dem er alle alten und neuen Erscheinungen auf dem Gebiete seiner Kunst betrachtete. Ganz abgesehen davon, dass er sich eine so gründliche und umfassende Bildung in allen Zweigen der Musik erworben hatte, wie sie kaum ein anderer Musiker jemals besessen hat, und dass er durch diese allein schon vor der so verbreiteten Einseitigkeit des Urteils in allen auf die Kunst bezüglichen Fragen geschützt wurde, so gelangte er durch diese wunderbare Verbindung beider Bildungsgrade, dieses künstlerischen mit dem allgemeinen, zu einer Freiheit und Überlegenheit der Anschauung, die jedem seiner Urteile von vornherein schon den Stempel einer weitreichenden Gültigkeit aufdrückte. Als seine völlig vorurteilsfreien Auslassungen über die neuen und fast durchweg falsch verstandenen Kunstgebilde seiner Zeit auf den heftigsten Widerspruch stiessen, und er in jenen wilden Kampf zur Verteidigung der von ihm geschützten Kostbarkeiten hineingezogen wurde, da konnte er einem glücklichen Ausgange ruhig entgegensehen; denn er kannte alle die Güter, um die gekämpft

werden sollte, während die Gegner die seinigen nicht oder nur sehr oberflächlich kannten, ja, sie kannten nicht einmal diejenigen genau, um deren Bestand sie glaubten kämpfen zu müssen, weil sie ihn durch das Erscheinen neuer Werte gefährdet glaubten. Die Kurzsichtigen! Als ob Kunstwerke, die einmal den Besitz einer ewigen Lebensdauer aufgewiesen haben, noch irgend eines anderen Schutzes, als den sie in sich selbst tragen, bedürfen! Nur so lange sie als unvergänglich noch nicht erkannt worden sind, erwächst denen, die diese Erkenntnis gewonnen haben, daraus die Pflicht, sie nun auch weiter zu verbreiten. Das ist aber ganz etwas anderes, als Altes gegen Neues ausspielen zu wollen, einerlei, welches von beiden das wertvollere ist!

Wenn Schumann für Berlioz von einem rein musikalischen Standpunkt aus eingetreten war, so behandelte Liszt die Frage mehr von einem allgemeinen, kunstgeschichtlichen aus, ohne dabei den ersteren aus dem Auge zu verlieren. Zwischen beiden Artikeln lagen zwanzig Jahre, in denen sich die Zustände sehr verändert hatten. Schumann wollte einen in Deutschland noch unbekannten Künstler der Beachtung empfehlen — Liszt musste lächerliche Vorurteile, die sich inzwischen über diesen gebildet hatten, und grobe nur auf Unkenntnis und Einseitigkeit aufgebaute Behauptungen aus dem Wege räumen. Er verlangte zunächst, dass die Werke des französischen Meisters, da sie „von so gewaltiger Kraft der Konzeption und des Gedankens“ zeugten, wenigstens einem eingehenden Studium unterzogen werden sollten. Dann würde das in ihnen enthaltene Prinzip entdeckt und erörtert werden können, das er mit den Worten bezeichnet: Der Künstler kann das Schöne ausserhalb der Regeln der Schule verfolgen, ohne befürchten zu müssen, es dadurch zu verfehlen. Nun weist er nach, wie Berlioz das Prinzip der Schönheit verfolgt und festgehalten hat, wie er aber, um stets die Wahrheit des Ausdrucks zu erreichen, vermöge eines anderen Gedankenganges von den bisher verfolgten Regeln hat abweichen müssen. „Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und die thematische Entwicklung der Themen durch formelle Regeln bestimmt, die man als unumstösslich betrachtet, trotzdem ihre Komponisten keine andere Vorschrift für sie besassen als ihre eigene Phantasie, und sie selbst die formellen Anordnungen trafen, die man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programm-Musik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor, hier sind die Motive nicht die Folge stereotyper Annäherungen oder Gegensätze von Klangfarben, und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppierung der Ideen. Alle exklusiv musikalischen Rücksichten sind, obwohl keineswegs ausser Acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet.“ Damit sind in verständlichen Worten die Grundsätze für beide Richtungen und ihre bedeutsamen Unterschiede ausgesprochen. Von einem oberflächlichen Für oder Wider ist dabei nicht die Rede, da es sich auch nur darum gehandelt hat, ihr Vorhandensein und ihre — Gültigkeit festzustellen, diese letztere unter der Voraussetzung, dass eine jede von ihnen lebensfähige Erzeugnisse hervorzubringen imstande ist und sein wird. Ein Blick auf ein anderes Gebiet der Kunst müsste dem ganzen Streit über Sein oder Nichtsein einer Kunstrichtung sofort eine andere Wendung geben: Shakespeare hatte sich in seinen Werken nicht an eine äussere Form gebunden, hatte die ganze aristotelische Verknöcherung über den Haufen geworfen und war nur der inneren Gesetzmässigkeit in der fortschreitenden Handlung und der unerbittlichen Notwendigkeit in der Entwicklung der Charaktere gefolgt, während mehr als ein halbes Jahrhundert später Molière wieder dem Zwang der drei Einheiten sich unterwerfen musste. Trotzdem haben beide lebensvolle Gestalten geschaffen und uns hinterlassen, die über alle Freiheit und allen Zwang der Form hinaus noch heute wirken wie zur Zeit ihrer Entstehung. In der Musik soll es anders sein? in ihr, die in ihren Ausdrucksmitteln genau so reich und vielleicht reicher wie jede andere Kunst ist, soll es bis in alle Ewigkeiten hinein immer nur ein und dieselbe Form geben, nach der ihr Inhalt auf den Leisten geschlagen werden muss? Nimmermehr! Es ist ganz überflüssig und völlig nutzlos, darüber zu streiten oder darüber zu einer „zuverlässigen“ Kenntnis gelangen zu wollen, auf welchem Wege es weiter gehen wird. So wenig man sagen kann, dass dieser oder jener Stil überwunden sei, sobald einmal durch ihn einem grossen künstlerischen Gedanken der erschöpfende Ausdruck verliehen worden ist, so wenig kann man behaupten, dass er darum nun einem jeden Gedanken zu dessen richtigem Ausdruck verhelfen wird. Nur das Genie, der schöpferische Genius entscheidet über den Stil, der ihm dienen muss, über die Form, in welcher seine Werke die harmonische Gestalt gewinnen können. Diejenigen, die über die Berechtigung der verschiedenen Formen gestritten haben und noch immer darüber streiten, haben nie geahnt und können nicht ahnen, was unter dieser Form verborgen liegt, was von ihr umschlossen wird, und dass das gerade das eigentlich Künstlerische bildet.

(Schluss folgt.)



Londoner Spaziergänge.

Ich komme heute auf einem Umwege nach London. Für den Moment verweile ich in Manchester. Das ist die Stadt in Lancashire, deren Ruhm durch die grössten Baumwollspinnereien begründet wurde. Dann kam Hans Richter dahin und Manchester wurde aufs neue berühmt, doch dermalen durch den Besitz des grösst lebenden Dirigenten — Hans Richter. Da, eines Tages steckten sie die Köpfe zusammen, jene erbärmlich geistesarmen Geschöpfe, die den grossen Rat ausmachen, und fanden, dass Richter eigentlich nicht mehr seinem Posten als Dirigent des sogenannten Hallé-Orchesters entspreche. Man fing an, Fehler zu finden und hauptsächlich dort wo es keine gab. Man fing an, zu nörgeln und zu bekritteln, als würde es sich um einen Hauptschullehrer handeln, dessen Klasse die Prüfung schlecht bestand. Leute, die von einem klassischen Repertoire so viel verstehen, wie etwa ein Ochs vom Gurkensalat; Leute, die Tonkünstlernamen wie Beethoven oder Tschaikowsky weder aussprechen noch orthographisch richtig niederzuschreiben im stande sind, fanden die Leistungen Richters nicht mehr auf der Höhe der Zeit. Vor allem, sagten die „Sachverständigen“, ist es heutzutage kaum zu verzeihen, dass Richter noch immer zu sehr an seinem Brahms, Beethoven, Bach, Haydn und Mozart hänge und der neuen Richtung, den modernen Meistern nicht seine gehörige Aufmerksamkeit schenke. Was man sich zuerst beim grünen Tisch zugelispelt und zugeflüstert hatte, das machte sich dann später allenthalben mehr und mehr mit der „Aussenwelt“ bekannt, bis endlich die Lokalpresse dazu herangezogen wurde, um Richter klar zu machen, dass er aufgehört habe, ein Moderner zu sein. Musikalische Tagelöhner, Sozialisten, die um des lieben Sportes willen auch Musik betreiben, Leute, die nicht wert sind, mit Richter in einem Atem genannt zu werden, fingen an Front zu machen gegen jenen Mann, dem sie seit so vielen Jahren ihre musikalische Erziehung verdanken. Das waren denn die erbärmlichen „Sachverständigen“, die über Hans Richter zu Gericht gesessen haben! Wenn die Sache nicht gar zu ernst wäre, würde man sich veranlasst fühlen hellauf zu lachen! Gibt es denn wirklich kein musikalisches Schamgefühl! — Nachdem diese schmutzige Wäsche innerhalb der Mauern Manchesters teilweise gewaschen wurde, sandte man

sie nach London, damit auch die Metropole erfahre, was und wie es sich in bezug auf die Musikverhältnisse in Manchester verhält. Doch London bleibt wie in so vielen andern Dingen auch diesfällig einzig. Die gesamte grosse Tagespresse und ebensosehr auch die Fachpresse hat „den Fall Richter" mit grosser und ebenso genialer Einmütigkeit aufgenommen und diskutiert. London wusste stets seinen Dr. Richter zu würdigen, es erkannte in ihm den grossen Erzieher der Massen, den gewaltigen Bahnbrecher für die edle Kunst der Interpretation, ob diese alten oder modernen Meistern galt. London erkannte mit nicht zu unterschätzender Spontanität das grosse Verdienst, das sich Richter hauptsächlich auch dadurch erwarb, dass er die Massen die grossen Klassiker lieben lehrte und endlich dass Richter es war, der den Wagnerkultus in London grossgezogen. Allerdings bedauerte man hier die fabelhafte Verstocktheit einer gewissen Koterie, die zwischen Baumwolle und klassischer Musik keinen Unterschied zu kennen schien, und das Ergebnis dieser Betrachtungen bleibt am Ende doch noch immer ein Hocherfreuliches. Richter der in England bleibt, verändert seinen Wohnsitz und rückt mehr gegen London zu. Hier wird er im Herbste eine längere deutsche Opernsaison dirigieren, die auch den „Ring" umfassen wird. So hat sich denn doch London infolge unberechenbarer baumwollener Stupidität seinen Hans Richter erobert, der auch fernerhin England erhalten bleibt. —

Die erste Sinfonie und das erste Geigenkonzert von Sir Edward Elgar sind den Londonern schon ziemlich geläufig geworden. Es ist immer gefährlich in einer gewissen Beziehung, wenn Kompositionen gefallen. Man führt sie dann so oft auf, dass man ihrer bald überdrüssig wird. Die populären Erfolge des englischen Komponisten, haben ihn bewogen, eine zweite Sinfonie zu schreiben (die Neue ist in Fis dur), die gelegentlich des Londoner Musikfestes im Mai zur Aufführung gelangt. In demselben Konzert werden wir das Brahmssche Doppelkonzert für Geige und Violoncello durch Fritz Kreisler und Pablo Casals zu Gehör bekommen, eine Besetzung, die etwa auch in Manchester Anklang fände.

Vor kurzem kamen zwei neue zweiaktige Opern von dem ungarischen Komponisten Emanuel Moor im Savoy Theater zur Aufführung: „Wedding Bells" und „La Pompadour". Die Texte sind von L. von Ferro und in der letzteren hat auch der Komponist hilfreiche Hand als Textdichter geboten. Emanuel Moor hat entschiedenes Talent, doch fehlt ihm die Sicherheit beim Ausmalen. Bei den „Hochzeitsglocken" ist der Grundgedanke nicht übel, allein als Operntext furchtbar dünn und ungeschickt verarbeitet. Die in Ehren ergraute „Pompadour" war selbst in ihrer Jugendzeit eine etwas abgebrauchte Bühnenfigur, doch hier ist der graziöse Grundton der Musik besser getroffen. Madame Marie Brema, die in beiden Opern die Titelrolle sang, gab sich unendlich viel Mühe, die beiden Werke stilgerecht auf die Bühne zu bringen. Das Publikum zeigte sich dankbar, allein zum Schluss der beiden Opern gab es jenen grausamen Erfolg, den die Franzosen mit succès d'estime bezeichnen.

Pianisten erregen heutzutage selten Aufsehen, doch Herr Thalberg, der zum ersten Male in London in der Aeolian Hall spielte, verdient das Epithet „gross". Seine Leistung, speziell in Schumanns „Etudes Symphoniques" op. 13, erregte gerechtes Aufsehen und ebenso zeigte er sich in Liszts Fantasie „Après une lecture de Dante" als Spieler allerersten Ranges.

Nachdem Konzerte mit einem Sänger in London nicht mehr recht „ziehen" wollen, haben sich jetzt zwei Sänger zusammengetan, deren Nationalität ebensosehr wie ihre Stilweise differieren. Der englische Franzose Maurice Farkoa kultiviert eine merkwürdige Spezialität von Gesängen, deren Pikanterie nicht so sehr in der Musik als vielmehr im Texte und dem Vortrage liegt. Mit der reizenden Bagatelle „Pour Elle" von Justin Clerice hat er den Vogel abgeschossen. Mr. Hayden Coffin sang mit schönem, wenn auch manchmal etwas verkünsteltem Vortrag Gesänge, von denen drei Neuheiten: „Cabbage Roses", „The secret of the tide" und „Barbette" am besten gefielen. Der Anblick der akkompagnierenden Komponistin, Miss Daisy McGeoch, macht in einem Londoner Konzertsaal immer einen gewissen populären Erfolg, zumal die Komponistin und die Kompositionen reizend sind! —

Der Geiger Zacharewitsch gab das erste seiner sogenannten „Concert Intime" an der Stätte wo er sonst Unterricht erteilt: 46 Berners Street. Die Londoner lieben neue Namen für Konzerte an Samstagen und die Folge davon war ein ausverkauftes Studio. Zacharewitsch spielte mit der deutschen Pianistin Marie Fromm César Francks Sonate in echt modern klassischer Weise, während die Pianistin hauptsächlich in einem Impromptu von Chopin glänzte. Diese „Concert Intime" dürften mit der Zeit ziemlich intim werden. Ein guter neuer Name hat in London noch immer etwas Anziehendes. Am Ende ist ja nicht in jedem Konzerte in London Musik die Hauptsache, die man ja mitunter bis zum Überdruss geniesst. Der eigentliche Reiz dieser Veranstaltungen liegt in dem kleinen Rahmen in welchem das Bild geboten wird. Und das erste Bild war reizend! —

S. K. Kordy.

Rundschau.

Oper.

Weimar.

Es war dankenswert, dass wir mit Tschaikowskys „Eugen Onegin" bekannt gemacht wurden, wenngleich die Oper infolge des wunderlichen Librettos und der wenig charakteristischen Musik nicht zum Beifall hinreissen konnte. Auch schwächte das wenig eindringliche Spiel der beiden Hauptdarsteller den Eindruck ab. (Fräulein Gjertsen als Tatjana, Fräulein Jung als Olga, Herr Bergmann als Onegin, Herr Haberl als Lenski). — „Der Bärenhäuter", von Siegfried Wagner selbst dirigiert, ist längst abgetan; das unfreiwillig, naive Werk wurde den Opern von Schillings, Pfitzner, H. Wolf, Klose u. a. hier vorgezogen. Es fehlte nicht am üblichen Beifall für den Komponisten. Die Aufführung war gut; besonders Herr Zeller als Hans Kraft und Mang als Bürgermeister boten treffliche Leistungen. — Ganz entzückend ist Adams harmlos heitere Oper „König für einen Tag", von P. Wolff sehr geschickt bearbeitet. Die Darstellung war selten erfreulich; von den Hauptdarstellern seien Fräulein Musil und Runge, die Herren Haberl und Bergmann erwähnt. — Unter Peter Raabes tüchtiger Leitung nahm der „Ring des Nibelungen" einen im ganzen würdigen Verlauf. Nur hätte „Siegfried" noch feiner musikalisch abgetönt sein können. Für den unpässlichen Herrn Zeller sprang Herr Goltz aus Gotha als Siegmund ein und führte seine Rolle angemessen durch. Als Siegfried gastierte Herr Lähnemann aus Halle, der über einen angenehmen, baritonal gefärbten Tenor verfügt. Sehr gut war Stauffert als Mime, während Herr Schultz als Alberich um sich schlug, statt das dämonisch Starre zu betonen, und Nasenquetschtöne bevorzugte. Fräulein Ucko als Brünnhilde bot eine ausgezeichnete Leistung. — Sehr lebhaft ist die Neueinstudierung von Lortzings entzückendem „Wildschütz" zu begrüssen, der noch immer unveraltet die empfänglichen Hörer hinzureissen vermag. Die Aufführung war ausgezeichnet. Gmür als Baculus war wieder vorzüglich; sonst sind rühmend zu erwähnen die Herren Bergmann und Haberl, die Damen Tolli, Runge und Musil, nur muss letztere sich hüten, ins Operettenhafte zu fallen. Fräulein Runge ist eins der tüchtigsten Mitglieder unserer Oper. — Neueinstudiert wird der „Don Juan", und so kommt auch Mozart zu seinem Recht, das ihm lange vorenthalten war.

E. L. Schellenberg.

Zürich.

Wie immer, so verstand es auch diesen Winter Herr Kapellmeister Kempter ein schönes Repertoire für die im Stadttheater stattfindende Oper zusammenzustellen, und die unter seiner meisterhaften Leitung und der ebenfalls rühmlichst anerkannten der Subdirektoren Conrad und Feszler stattfindenden Aufführungen erzielten manchen schönen Erfolg. Während in früheren Jahren die Operette etwas als Stiefkind behandelt worden war, trat sie diese Saison etwas mehr in den Vordergrund, ohne jedoch die Oper zu verdrängen. Gleich mit einer splendiden Aufführung von Mozarts „Zauberflöte" mit schöner, neuer Ausstattung begann die Saison. Da ich hier nur von Erst- und Uraufführungen zu sprechen habe, so will ich als solche hervorheben Adams komische Oper: „König für einen Tag" und die unverwüstlichen Humor sprühende alte Operette „Fledermaus" von J. Strauss mit vollkommen neuer Ausstattung und der oft und mit grosser Zugkraft aufgeführte zügige „Opernball" von Richard Heuberger. Uraufführungen erlebten „Der verlorne Sohn", lyrische Szene von Debussy und „Die Sennen" dramat. Legende von Doret. An der letzteren

Komposition wird hervorgehoben, dass die Musik zwar mehr französisch als spezifisch schweizerisch sei, dagegen die heimatlich schweizerische Szenerie gerühmt. Am meisten Beifall aber wurde dem gediegenen Werke von Debussy gespendet, und bei beiden Kompositionen war das Ensemble ein sehr gutes.

Dr. Spöndly.

Konzerte.

Berlin.

Am 25. März gab es im Beethovensaal einen Komponistenabend. Herr Felix Mandelstam, ein Schüler von E. Humperdinck, war dessen Veranstalter. Er brachte mit dem Philharmonischen Orchester eine Suite, ein Poème symphonique (Romanza) und eine viersätzige Sinfonie in G dur, ausserdem fünf Lieder mit Klavierbegleitung (Gertrud Fischer-Maretzki) zur Aufführung. Der Eindruck, den die Werke erweckten, war mehr oder weniger erfreulicher Natur, bezüglich der Lieder ein entschieden vorteilhafterer. Den Instrumentalwerken sind musikalischer Fluss, Klarheit und Durchsichtigkeit der Form nachzurühmen. Schwächer erscheinen sie hinsichtlich der Erfindung, die noch stark die Abhängigkeit von Vorbildern zeigt. Auch in der Instrumentation wird sich der junge Komponist noch mehr Erfahrung sammeln müssen, sie ist zu gleichmässig. Dick und massig im Satz, persönlicher sind die Lieder, von denen das ernste „Fromm“ (Gust. Falke) und das „Wiegenlied“ (S. Mandelstam) in der Stimmung wohlgetroffen erschienen. Frau Fischer-Maretzki trug die Lieder mit der ihr eigenen Innerlichkeit der Auffassung und Schönheit der Tongebung vor und erntete damit reichen Beifall.

Marie Luise Nössler-Betke (Gesang) und Mabel Seyton (Klavier) gaben ein gemeinschaftliches Konzert im Bechsteinsaal. Erstere besitzt einen nicht sonderlich ausgiebigen, jedoch wohllautenden und in allen Lagen gut gebildeten Mezzosopran. Ihr Empfinden zeigt kein sprühendes Temperament, ist aber durchaus natürlich. Sie brachte einige Schumannsche Lieder mit dem Zyklus „Dichterliebe“ recht hübsch zur Geltung. Die Pianistin spielte W. Bergers h moll-Sonate (op. 76) technisch gewandt und sicher und bot damit auch nach der Seite des musikalischen Verständnisses hin eine recht achtbare Leistung.

Die Sopranistin Hanna Bostroem, deren Liederabend im Klindworth-Scharwenkasaal stattfand, zeigte sich mit ihren Vorträgen, von denen ich eine Reihe Schubertscher und Rob. Franzscher Gesänge hörte, zwar stimmbegabt, aber noch unvollkommen ausgebildet in der edlen Gesangskunst und uninteressant in der Art des Vortrags; die Aussprache klang vielfach ganz verschwommen.

Im gleichen Saale debütierte am 28. März Frl. Emily Gresser als talentierte Geigerin. Sie spielte die D dur-Sonate von Corelli und Bruchs g moll-Konzert mit sauberer Technik und schönem, klangvollen Ton. Im Vortrag offenbarte die junge Konzertgeberin Temperament und Geschmack.

Weniger glücklich fiel das Debut der Pianistin Celène Loveland am folgenden Abend im Klindworth-Scharwenkasaal aus. Kompositionen von Mozart (c moll-Fantasie), Beethoven (Sonate Es dur op. 31 No. 3), Schumann und Chopin, die ich hörte, wurden mit einer kaum das übliche Mittelmass überragenden Technik wiedergegeben; auch waren im Hinblick auf die Auffassung und klare Zergliederung irgendwie hervorragende Qualitäten nicht nachzuweisen.

Eine von der Natur mit schönen stimmlichen Mitteln begabte Sängerin lernte man in der Mezzosopranistin Kathleen Howard kennen, die tags darauf im Bechsteinsaal konzertierte. Ihr fast Altklang besitzendes, umfangreiches und sonores Organ erwies sich zudem gut geschult, so dass die Wiedergabe einer Anzahl Lieder und Gesänge von Chadwick, Mac Dowell und Brahms (Mainacht, Sapphische Ode, Der Schmied) einen sehr günstigen Eindruck hinterliess, um so mehr, als auch der Vortrag der Sicherheit und des musikalischen Empfindens nicht ermangelte. In Herrn Coenrad V. Bos hatte Frl. Howard einen ausgezeichneten Begleiter zur Seite.

Adolf Schultze.

Eine vortreffliche Cellistin ist May Mukle. In ihrem Konzert am 23. März im Klindworth-Scharwenkasaal hörte ich Stücke von Fauré, Dunhill, Mac Dowell und Harty, die sie mit schönem, quellenden Ton, sicherer Beherrschung des Technischen und mit feinem Ausdruck vortrug. Leider führte Frl. Anne Mukle die Klavierbegleitung sehr trocken aus.

Am gleichen Abend konzertierte im Bechsteinsaal die Sängerin Julia Hostater. Ihr gesangliches Können befriedigte in hohem Masse. Überflüssige Körperbewegungen sollte sie vermeiden. Sie sang in vier verschiedenen Sprachen, Italienisch, Alt-Englisch, Deutsch und Französisch. Schumann schien ihr besonders gut zu liegen. In Eduard Behm stand ihr ein erstklassiger Begleiter zur Seite.

Der Komponist Rich. Wetz, der schon als Schöpfer grösserer, ernst zu nehmender Werke („Kleist-Ouvertüre“, Oper „Das ewige Feuer“) die Öffentlichkeit beschäftigt hat, veranstaltete am 24. März im Bechsteinsaal ein Konzert mit eigenen Liedern. Zur Interpretation hatte er die Mezzosopranistin Alma Brunotte und den Baritonisten Robert Spörry gewonnen, die sich beide ihrer Aufgabe mit mehr Eifer als Glück annahmen. Beiden ist weitere Ausbildung ihrer an und für sich guten Stimmmittel dringend zu empfehlen. Die Lieder von Wetz machten einen ernsten, etwas spröden Eindruck. Manches kann bei vollendeterer Wiedergabe im Konzertsaal gut wirken, so das pompöse „Prooemium“ oder „Menschenbeifall“. Vor allem hat Wetz fast durchweg wertvolle Texte vertont und die Stimmung der Gedichte mit sicherer Hand getroffen. Hervorgehoben seien noch: „Die Muschel“, „Wiegenlied im Frühling“, „Der Tod“, „Der Eremit“ und besonders „Säerspruch“. Die Klavierbegleitung führte der Komponist selbst aus.

Am 25. März gab die Sängerin July Rössler in der Singakademie einen Brahms-Abend unter Mitwirkung des Königl. Konzertmeisters Zeiler (Violine), des Kgl. Kammervirtuosen Espenhahn (Cello) und des Pianisten Wilibald Bergau. Ihre Stimme ist nur klein, der Ton noch nicht schlackenfrei. In der Atemtechnik und in der Aussprache finden sich mancherlei Mängel. Im Vortrag machte sie manches recht nett. Zwischen den Liedern wurden zwei Kammermusikwerke, die Sonate d moll op. 108 für Violine und Klavier und das C dur-Trio op. 87 gespielt. Die Wiedergabe dieser beiden Werke stand auf achtbarer, teils sogar virtuoser Höhe.

Zwei holländische Sängerinnen, Hilly Tibo (Sopran) und Jacoba Repelaer (Alt) veranstalteten einen Lieder- und Duettabend (Bechsteinsaal — 27. März). Beide sind mit guter Stimme begabt und tragen natürlich und musikalisch vor. Interessant zu hören waren vor allem einige altniederländische Lieder. Am Klavier begleitete C. V. Bos mit gewohnter Meisterschaft.

Am selben Abend fand im Beethovensaal das II. Konzert von Julius Röntgen (Klavier) und Engelbert Röntgen (Cello) statt. Das Programm verzeichnete nur Kompositionen von Beethoven und zwar die Cellosonaten op. 69 und op. 102 No. 2, die Klaviersonate op. 53 (Waldstein) und die Variationen aus der Zauberflöte für Cello und Klavier. Ein solches gesundes, innerliches Musizieren wirkt packend; es war ein weihevoller Beethoven-Kultus, der ungetrübten Genuss bereitete.

Hella Rentsch-Sauer sang an ihrem zweiten Liederabend (Bechsteinsaal — 28. März) Lieder von Brahms, Erich J. Wolff und Rich. Strauss. Ihr hoher Sopran spricht etwas schwer an, und ihr Vortrag lässt kalt. Hin und wieder nur z. B. mit Brahms' „Lerchengesang“ vermochte sie tiefere Wirkungen zu erzielen. Die Lieder ihres Begleiters Erich J. Wolff sind von einer gewissen Glätte und Äusserlichkeit, die aber dem Konzertpublikum sehr gefällt.

In einem Sinfoniekonzert mit dem Blüthner-Orchester (Blüthnersaal — 29. März) brachte der tüchtige Kapellmeister von der Komischen Oper, Ignatz Waghalter, eine Sinfonie für grosses Orchester von Paderewski zur Erstaufführung in Deutschland. Die Sinfonie dauert 1 Stunde 20 Minuten und ist, nach ihrem Inhalt gemessen, um 60 Minuten zu lang. Es ist traurig, wenn ein so gross angelegtes Werk, in dem so viel technisches Können, so viel Arbeit und so viel Wollen steckt, schlankweg abgelehnt werden muss. Aber die Erfindungslosigkeit in dieser Sinfonie wirkt geradezu lähmend auf den Zuhörer; sie ist ein erschreckendes Konglomerat von lauter Ansätzen. Die thematische Erfindung ist belanglos, Polyphonie wird nur vorgespiegelt, die Instrumentation ist lärmend, im letzten Satz oft unerträglich. Einige Lichtblicke gewährt der langsame Satz; aber bei näherem Betrachten sieht uns aus ihm das vertraute Antlitz Tschaikowskys entgegen. Die Aufnahme des Werkes im Publikum war geteilt. Vor der Novität spielte der hervorragende Pianist Alfred Hoehn das d moll-Konzert von Brahms; nachher verhiess das Programm noch das b moll-Konzert von Tschaikowsky. Das war des Guten zu viel.

Walter Dahms.

Am 23. März gab Olga Steeb ihr drittes und letztes Konzert in der Sing-Akademie. Zwar war sie dem d moll-Konzert von Brahms weder physisch noch an Kraft des Ausdrucks gewachsen, in Rücksicht auf ihre Jugend aber war die

Leistung trotzdem eine aussergewöhnliche, die für die Zukunft viel Schönes erhoffen lässt. Viel näher lag ihrer musikalischen Entwicklung das Mozart-Konzert D dur (K. V. 537), welches sie mit Lebhaftigkeit und Charme vortrug. Leider liess die Begleitung an Präzision manches zu wünschen übrig.

Am folgenden Abend vereinigte ein recht buntes Programm drei höchst ungleiche Konzertgeber im Blüthner-Saal, Fery und Roszi Weltmann, ein geigenbeflissenes Geschwisterpaar, dessen männlicher Teil der bemerkenswertere ist und eine Opernsängerin aus Wien Olga Deutschland, die mit hübscher aber ungeschulter Sopranstimme, nicht ganz einwandfreier Intonation und ohne jeden Vortrag der Elisabeth-Arie und Isoldes Liebestod in keiner Weise gewachsen schien. Zudem litten die musikalischen Vorträge unter der mangelhaften Begleitung der Berliner Orchestervereinigung.

James Simon, der am 25. März im Klindworth-Scharwenka-Saal konzertierte, ist ein Klavierspieler von solidem Können, Intelligenz und Geschmack, wenn auch ohne besondere persönliche Eigenart. besonders bleibt ein Vertiefen in das lyrische Element zu wünschen übrig. Als Komponist eines Streichquartetts in D dur, vom Heermann-van Lier-Quartett angemessen vorgetragen, fand er freundlichen Beifall. Zwar sind seine Themen blässlich und wenig plastisch, seiner tüchtigen Arbeit aber ist Anerkennung nicht zu versagen.

Aus ganz anderem Schrot und Korn ist der Pianist Severin Eisenberger, der am 28. März einen Beethoven-Abend gab. Hier spricht eine starke musikalische Persönlichkeit, und man kann wohl über seine Auffassung anderer Meinung sein, man wird sich aber nicht leicht seiner originellen Eigenart verschliessen können. In seinem Spiel ist etwas Bizarres, Eigenwilliges, aber Ursprünglichkeit steckt darin und Kraft. Der mitwirkende Geiger Wladislaw Waghalter spielte recht ordentlich, freilich ohne besondere innerliche Anteilnahme.

Am 29. März hörte ich im Theater-Saal der Hochschule den Violinisten Harry Weisbach, der mit Rudolph Ganz zusammen, die d moll-Sonate von Brahms stilvoll und tonschön vortrug. Leider zog sich nach diesem vielversprechenden Entree die gütige Mitwirkung zurück, und man musste nun mit der etwas hölzernen Begleitung Edward Collins vorlieb nehmen. Die Symphonie Espagnole von Lalo mag ein sehr effektvolles Geiger-Bravour-Stück sein, ohne einen gewissen „Avec", aber nach meinen Begriffen unerträglich und der fehlt Weisbach offenbar. Viel näher lag seinem musikalischen Empfinden Gernsheims Introduktion und Allegro appassionato, mit dem er sich und dem leider nicht anwesenden Komponisten einen schönen Erfolg errang.

K. Schurzmann.

Leipzig.

22. Gewandhauskonzert (30. März.) (Jos. Haydn, Sinfonie G dur, Nr. 13 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe; L. von Beethoven, Sinfonie Nr. 9 d moll op. 125, mit Schlusschor über Schillers Ode „An die Freude". Solisten: Frl. Gertrud Bartsch, Kammersängerin Berta Grimm-Mittelmann, Kammersänger Jacques Urlus, Alfred Kase). Neben der üblichen „Neunten" von Beethoven der einzige Haydn dieses Winters! Es ist ja erfreulich, dass wir, nachdem wir früher auf das gänzliche Fehlen Haydnscher Werke in den Programmen bereits hingewiesen, den alten Herrn doch noch zu Gehör bekamen, doch müssen wir andererseits unsere Genugtuung darüber einschränken, denn das war nicht der Haydn, den wir gewünscht hatten. Warum versteht man sich nicht dazu, ein den Forderungen der damaligen Zeit entsprechenderes, kleineres Orchester hierzu aufzustellen? der Eindruck wäre dann noch ein zierlicherer und weit einfacherer gewesen. Abgesehen davon schien mir das Largo doch zu langsam, zu gedehnt im Tempo, konnte aber auch zarter, weicher angefasst werden. In gleicher Weise fand ich das Finale zu hart, es konnte wohl leichter zum Ausdruck kommen. Der I. und III. Satz hingegen wurden ausgezeichnet interpretiert und liessen wohl kaum einen Wunsch offen. Auch die Wiedergabe der „Neunten" gestaltete sich unter Nikisch plastisch feinst herausgearbeitet und grosszügig und steigerte sich in dem Schlußsatz zu glänzendem Eindruck. Der Gewandhauschor war durch Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkt und brachte die Chorsätze zu schönster Wirkung. Die Herren Kammersänger Jaques Urlus, Alfred Kase, die Damen Gertrud Bartsch und Kammersängerin Berta Grimm-Mittelmann konnten in dem Soloquartett mit ihren ausgezeichneten Stimmen glänzen.

Kammersänger Hermann Gura wiederholte am 27. März im Zentraltheater-Saale seinen letzten Loewe-Abend, mit dem er erneut das Publikum durch seine lebendige, teilweise drastische Gestaltung zu fesseln verstand. Sonst lässt sich über ihn nichts neues sagen. Der Begleiter Kapellmeister Alfred Hirte hätte sich stellenweise etwas Mässigung im Spiel auferlegen können.

Auch an seinem populären Beethoven-Abend konnte mich Frederic Lamond nicht davon überzeugen, dass er der berufenste und grösste Beethovenspieler sei. Ich kann nur wiederholen, was ich über ihn in No. 5 S. 70 gesagt habe, und heute hinzufügen, dass sich in „Variationen und Fuge über ein Thema aus dem Ballette die Geschöpfe des Prometheus" verschiedentlich ziemlich unklares Spiel, stellenweise auch Tempoverschleppungen bemerkbar machten; dass in der c moll Sonate op. 111 sich zum grossen Teil keine klare Struktur des Werkes abgesehen von recht viel Pedalgebrauch, ziemlich hartem und ff-Spiel im allgemeinen, sowie zeitweise allzulangem und gedehntem Spiel einzelner Akkorde erkennen liess; dass die 6 Bagatellen aus op. 119 gleichfalls unter Überhastung des Spiels und unter das Instrument gefallenen Noten litten, und dass ich mir schliesslich die ganze Sonate pathétique op. 13 (auf dem Programm mit 113 bezeichnet) viel weicher, besonders aber das Adagio contabile viel gesangsreicher, seelenvoller gewünscht hätte. Von diesen Eindrücken hatte ich genug und schenkte mir den 3. Teil, im Hinausgehen an Hans von Bülow denkend. Es gab doch nur Einen! Wann wird man aber in diesem Falle endlich zur Einsicht kommen?

Walter Hansmann (Violine) und Sándor Vas (Klavier), den ich im letzten Kammermusikkonzert des Ševčik-Quartetts schon recht günstig beurteilen konnte, brachten an dem von ihnen veranstalteten Sonaten-Abend (29. März — Feurich-Saal) Griegs op. 13 G dur und Brzezinskis op. 6 D dur zur Aufführung, sich hierbei als recht tüchtige, gut eingespielte Kammermusikspieler erweisend, aber doch den ganzen Inhalt des Griegschen Werkes in seiner nordischen Herbheit nicht voll erschöpfend, aus dem zweiten Werk (der Komponist lebt in Leipzig) zwar herausholend, was möglich war, aber doch hierbei keinen anderen Eindruck von dieser Komposition hinterlassend, als den einer recht tüchtigen Arbeit. Zwischenhin sang Frl. Grete Merrem vom Stadttheater Lieder von Schumann, Schubert, Goldmark und Strauss, mit frischer, heller Stimme, umfangreichem Ton und guter Gestaltungskraft. Herr Max Wünsche begleitete in gewohnter Weise.

In Myrtle Elvyn (31. März — Feurich-Saal) lernten wir eine ganz hervorragende Pianistin mit schönem, vollen Ton, durchsichtig klarem Anschlag, scharf rhythmisiertem Spiel kennen, die über eine geradezu wunderbare, kaum noch zu überbietende Technik (Schule Godowsky) verfügt und ausserdem über einen schier männlichen Überschuss an Kraft, Eigenschaften, die die Wiedergabe der sinfonischen Etuden von Schumann, Werke von Brahms und Chopin, äusserst anziehend und genussreich gestalteten. Der 3. und 4. Teil spielte zu sehr ins Virtuosenhafte hinüber: ein etwas weniger würde auch noch viel gewesen sein. Ich wüsste nicht, was ich besonders hervorheben soll, nur möchte ich bemerken, dass ich mir das Spiel von „Ständchen und „Erlkönig" von Schubert-Liszt doch etwas zarter, duftiger gedacht hätte. Wir hoffen diese Künstlerin in unseren Konzertsälen noch recht oft wiederzufinden.

Die Ortsgruppen Leipzig der Internationalen Musikgesellschaft und der Salzburger Mozartgemeinde veranstalteten am 1. April eine Aufführung zum besten des „Mozarteums" in Salzburg. Es war wirklich eine Freude, diese alten Herren wieder einmal zu hören, die trotz ihrer Ehrwürdigkeit noch nichts von ihrer Frische eingebüsst haben, im Gegenteil durch die Einfachheit des Stils, des Fehlens übertriebener Schwierigkeitsanhäufungen heutzutage noch recht wohl als Vorbilder dienen könnten. Wir nennen nur Joh. Herm. Schein mit Chorliedern (von Prof. Dr. Prüfer herausgegeben), Joh. Simon Mayr, Rathgeber, Görner, C. H. Graun, Chr. G. Krauss, Phil. Em. Bach, Georg Benda mit Einzelliedern, ein Oboe- und ein Fagottkonzert von Mozart, sowie von ebendiesem Klavier-Trio G dur No. 5. Um die Aufführung machten sich ein unter Leitung von von Frl. Adelheid Bauermeister stehender kleiner Frauenchor, die Damen Catharina Bosch (Violine), Anna Hartung (Sopran), Hertha Meiner (Alt), ferner die Herren Alfred Gleisberg (Oboe), Carl Schäfer (Fagott), Otto Wittenbecher (Cello), Oscar Wolff (Cello) und Max Wünsche (Klavier) verdient und machten den Wunsch nach Wiederkehr derartiger Veranstaltungen rege.

L. Frankenstein.

Artur Reinhold sicherte sich mit seinem II. Klavierabend im Kaufhause (27. März) nochmals Erfolg. In der Darstellung der Schumann-Kompositionen offenbarte er reiches, poetisches Empfinden und künstlerische Gestaltungsfähigkeit. Desgleichen

wusste er auch den musikalisch feinen und graziösen Inhalt der Chopinstücke — Polonaise cismoll, Nocturno fismoll, Valse emoll u. a. — in fesselndster Weise wieder zu geben. Allerdings verrät Reinholds Spiel manchmal eine merkliche nervöse Unruhe, die Tempi sind nicht selten so vehement, dass seine sonst so bedeutend entwickelte Technik zu Schaden kommt; ausserdem verliert naturgemäss auch die Komposition an Schönheit und innerem Gehalt. Das zu reichlich bedachte Programm wies noch verschiedene Werke von Franz Liszt auf, in deren Vorführung Herr Reinhold sein vielseitiges Können ganz besonders zu erkennen gab.

Die 10. Prüfung des Königl. Konservatoriums eröffnete Herr Emanuel Gatscher mit einer Fantasie und Fuge für Orgel von Heinrich Bennewitz. Die Komposition ist geschickt konzipiert, namentlich die Fuge zeigt gute Gliederung und flüssige, wenn auch schlichte Kontrapunktik. Aus Herrn Gatschers Orgelspiel hörte man Fleiss und sorgfältiges Studium heraus, seine Darstellungsart verriet Intelligenz und guten musikalischen Geschmack, auch ist er technisch schon recht vorgeschritten. Ferner bot Fräulein Sophie Hermann eine hübsche und solide Leistung mit dem Konzert für Klavier (amoll, I. Satz) von Rob. Schumann. Wenn es ihr auch noch nicht gelang, den vornehmen und poetischen Inhalt dieses Satzes völlig wiederzugeben, so war doch ihr Spiel ungemein sauber und klar; auch die Phrasierung zeigte grosse Genauigkeit. Fräulein Anne Liese von Normann sang Rezitativ und Arie aus „Samson und Delila“ von Saint-Saëns; ihre Stimme ist ziemlich gross und wohlklingend, den oberen Tönen fehlt jedoch der Glanz, auch wäre ein besserer Ausgleich in den Stimmlagen sehr zu wünschen. Im allgemeinen hinterliessen aber ihr Gesang und ihre Vortragsart sympathischen Eindruck. Einen recht tüchtigen Interpreten hatte das Konzert für Violoncell (C dur) von E. d'Albert in Herrn Karl Roser gefunden; gewandte, energische Bogenführung, bemerkenswerte Sicherheit im Passagenspiel und frisches Erfassen, gaben seinem Vortrage ein wirkungsvolles Relief. Auch Fräulein Fanny Weiland zeigte in der Wiedergabe der Lisztschen Solostücke für Klavier — Consolation und Rhapsodie No. 12 — tüchtiges Können, und fesselte besonders durch ihre kräftig entwickelte Technik und durch gesunde Natürlichkeit, mit der sie spielte. Weniger Glück hatte Fräulein Hanni Boehm mit dem Konzert für Violine (op. 77, D dur, I. Satz) von J. Brahms. Die getragenen Stellen erklangen zwar mit tieferem Empfinden, doch bemerkte man in der Intonation leichte Trübungen; auch den technischen Künsten zeigte sie sich nicht gewachsen, namentlich war es ihrer augenscheinlich sehr kleinen Hand fast unmöglich, die vorkommenden Decimengriffe zu treffen. Sehr effektvoll führte Fräulein E. Germani die Schlussnummer: Oukraïnesche Rhapsodie für Pianoforte von S. Liapounow aus, sie spielte schwungvoll und feurig; auch verlieh sie den schwierigen Passagen die erforderliche Klarheit. Die Soli begleitete das Schülerorchester unter der trefflichen Leitung des Herrn Prof. Sitt mit bemerkenswerter Akkuratesse, leider liess die Stimmung in den Holzbläsern zu wünschen übrig. Oscar Köhler.

Abschieds-Liederabend von Helene Staegemann-Sigwart (1. April — Alberthalle). Die Geschichte des Liedes wird von dem starken und fruchtbaren Streben durchwaltet, auf den jeweilig höheren Stufen der Entwicklung immer wieder die leichtübersichtlichen knappen Formen des Volksliedes aufzusuchen, seinen Reichtum an gesunder Anschauung und natürlichem Empfinden, seine Einfachheit, Gemeinverständlichkeit, Klarheit, seine biedere warmherzige Innigkeit. Träger dieses Strebens waren im vorigen Jahrhundert vornehmlich die letzten grossen Liedermeister der Berliner Schule: Karl Löwe, Felix Mendelssohn und Robert Franz. Ausserdem halfen die Volksliedersammlungen von Männern wie L. Erk und die historischen Arbeiten von F. M. Böhme, R. v. Liliencron u. a. den Sinn für die schlichte Schönheit unserer Volksweisen verbreiten und vertiefen. Wie warm sich ihrer Joh. Brahms von Jugend auf angenommen hat, ist allbekannt. In den Konzertsaal freilich drangen diese schüchternen Kinder des Volks nur langsam und erwarben dort eigentliches Heimatsrecht erst mit dem Beginn unseres Jahrhunderts. Denn noch als der Schwede Scholander zum ersten Male vor deutschem Konzertpublikum alte Volkslieder sang — vollreife Kunst — wurde ihm dieser schöne Versuch nur kühl gedankt. Unter den Sangesgewaltigen, die seinem Beispiel folgten und den Zusammenhang zwischen Volks- und Kunstlied praktisch vorführten steht Helene Staegemann-Sigwart, die sich am Sonnabend in der Alberthalle vom Leipziger Konzertpodium verabschiedete, in allererster Reihe. Ihr Programm stellte diesmal das Volkslied neben das moderne heitere Lied. Die anmutige, liebliche, lebendige, aber nicht grosse Stimme der vielgefeierten Sängerin, ihr liebenswürdiges Temperament, und ihr überlegener künstlerischer Geschmack begeisterte die Zuhörer zu aufrichtig herzlichen Beifallsbezeugungen und reichen Blumenspenden, für die ihnen mit vielen Zugaben gedankt wurde. Ausser dem böhmischen „Klagelied“ und dem munteren Studentenlied „Die Lore“ musste auch das reizend charakteristische Lied „Kurze Antwort“ von Dr. Botho Sigwart, dem Gatten und feinfühligen Begleiter der Sängerin auf stürmischen Wunsch hin wiederholt werden. —

Wir scheiden von der Künstlerin und den erlesenen, lang und stark nachwirkenden künstlerischen Erlebnissen, die uns so mancher ihrer vornehmen Liederabende geschenkt hat, an denen sie volksmässig Naturfrisches wie künstlerisch Individuelles gleich köstlich und lebensvoll stets zu gestalten wusste, mit dem tiefen Wunsche: auch fernerhin möge im Konzertsaal die Fülle, Wärme und Natürlichkeit echtmusikalischen Fühlens, die in den wundersamen Liedweisen unseres Volkes — ach! so verborgen — schlummert, lieben gelehrt und damit zugleich der grossen sozialen Aufgabe der Zeit der inneren Einheit der Nation gedient werden! Niemand möge das schöne Mahnwort Rob. Schumanns vergessen: „Höre fleissig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen!“

Wilibald Gurlitt.

Fräulein Marie Heilmann sang am Freitag, den 31. März, unter Paul Arons Begleitung im Kaufhaus Schumann, Brahms, Wolf und Reger. Durch die Auswahl der Lieder erfreute die Sängerin von Anfang an: wenig Saisonlieder, so dass der Konzertbesucher am Ende eines Winters in Leipzig merkwürdig interessiert war. Neben dieser geschickten Auswahl legte Fräulein Heilmann im ganzen recht erfreuliche musikalische Festigkeit und eine entschieden geschmackvolle Auffassung an den Tag. Der Geist war willig. Aber manches nebenher war schwach. Eine Sopranstimme von nur mässigem Umfang, unfestem Ton, vorwiegend — sehr zum Schaden der Aussprache — im Gaumen gebildet: obendrein Gedächtnisfehler in Text und Intonation — so konnte die Sängerin mit knapper Not bis zu dem Grade fesseln, wie sie es bei ihren entschiedenen aussertechnischen Vorzügen berechtigtermassen erwarten dürfte. Fräulein Heilmann kann interpretieren, die feineren und feinsten Nüancen aber wurden nicht immer vermittelt, wozu wiederum die Unvollkommenheit der Technik den ersten Anlass gab. Am glücklichsten gelangen die ausgeprägten Stimmungen: bei Brahms das leichte Genre und dann die rot glühende Lyrik Wolfs in den italienischen Heyse-Liedern. Max Regers subtile Schwierigkeiten erschienen nur in der „Süssen Ruh“ als völlig bewältigt, wenn auch oft genug das feine Wetterleuchten in der Musik dieses Komponisten von der Sängerin merklich nachgefühlt war. In Schumanns Traumländern gleich zu Anfang eines Konzerts ganz heimisch zu sein, ist an sich schon eine Aufgabe, die entschuldbarerweise ungelöst blieb. Herr Paul Aron begleitete, optimistisch lächelnd, durchweg mit feinem Verständnis und rettete an Schumann, was zu retten war.

Hans Plewka.

Prag.

Der 60. Geburtstag Zdenko Fibichs (21. Dez. 1850) bot Veranlassung zu mehreren Konzerten, die seinen Kompositionen gewidmet wurden. Von diesen sind zu erwähnen: das Konzert der Orchester-Vereinigung, in welchem u. a. fast unbekannte Werke des Meisters: eine Orchesterfantasie (1871) und drei Gelegenheitskompositionen zu lebenden Bildern aus der Zeit der Eröffnung des Nationaltheaters zu Gehör gelangten. Das sehr gute Dilettantenorchester mit seinem Dirigenten Herrn Otokar Ostrčil, der die Werke seines Lehrers ganz einwandfrei vorführte, verdienen für ihre Leistungen alle Anerkennung. Der Fibich-Abend der Umělecká Beseda („Künstler-Verein“) hat das Publikum u. a. mit einigen Liedern aus Fibichs Jugendzeit bekannt gemacht. Durch die starke Indisposition des Opernsängers Herrn Huml haben diese Lieder leider viel an ihrer Wirkung verloren. Die Böhm. Philharmonie bringt in ihren Sonntagskonzerten nur gut gewählte Programme. Die unter Dr. Zemáneks Leitung stattgefundenen Konzerte, in denen Smetanas „Mein Vaterland“, sämtliche „Slavische Tänze“ von Dvořák gespielt wurden, fanden bei dem stets zahlreichen Publikum viel Beifall. Auch die übrigen Konzerte, speziell das französische und russische boten interessante örtliche Neuheiten, darunter besonders die zweite Sinfonie in Bdur von Vincent d'Indy und die Sinfonie in emoll

von Rachmaninoff. Das Konzert des Böhm. Journalistenvereins widmete den grössten Teil seines Programms heimischen Novitäten. Der Komponist E. Polák dirigierte seine impressionistische sinfonische Dichtung „Belisanta", die sehr mit der französischen Moderne, besonders Debussy, kokettiert, und ein Fragment aus seiner Oper „Psyche" (gesungen von Frl. V. Ambrožova), das vom Konzertpodium keinen besonderen Eindruck ausüben konnte. Die andere Novität, die sinfonische Epopöe „Die Ideale" von Rudolf Karel gelangte dort unter Leitung des Komponisten Jaroslav Křička zur Erstaufführung. Das breit angelegte Werk des jungen Komponisten, eines Absolventen der Kompositionsschule Anton Dvořáks, welcher selbständig und zielbewusst vorwärts schreiten will, erzählt uns von den Freuden und Leiden eines schaffenden Künstlers, meditiert über das Schöne in der Kunst und im Leben, träumt über das Ideal der Schönheit und endet mit einer resignierten Frage, ob sich seine Träume erfüllen. Der Journalistenverein hat sich nach dem Erfolg des Werkes entschlossen, dieses in einem populären Konzert wiederholen zu lassen, was für das Verständnis eines derartig komplizierten Werkes nicht nur vorteilhaft, sondern auch erforderlich ist.

Der Verein für die Pflege des Liedes beschloss seine diesjährige Tätigkeit mit den Aufführungen der mährischen Duette von Anton Dvořák (Frau Magda Dvořáková und Frau B. Tumová), der Lieder von Liszt und Cornelius (Emil Burian) und der polnischen Lieder aus älterer und jüngerer Zeit (Frau Marja Bogucká).

Die Umělecká Beseda veranstaltete zur Feier des 40. Geburtstages des Komponisten Vítězslav Novák zwei Konzerte, und zwar einen Lieder- und einen Klavierabend, deren Programm besonders Kompositionen seiner letzten Lebensperiode enthielt, und deren Ausführung der Konzertsängerin Frau Musilová und den Pianisten R. Veselý und V. Štěpán anvertraut wurde. Der Böhm. Kammermusikverein begrüsste in seinem 8. Abonnementskonzert einen seltenen Gast, den Komponisten Max Reger, der gemeinschaftlich mit dem Böhmischen Streichquartett das ausschliesslich seine Werke enthaltende Programm besorgte. Ausser dem hier bereits bekannten Streichquartett op. 109 haben wir als örtliche Neuheit das Klavierquartett in d moll op. 113 gehört. Der Beifall schien mehr der Person des Komponisten, dessen pianistische Leistungen ganz hervorragend sind, als seinen Werken, die noch immer fürs Publikum eine zu schwere Kost sind, zu gelten. Im nächsten Vereinskonzert haben wir die Pariser Koloratursängerin Mlle. Yvonne de Tréville mit einer Auswahl französischer Lieder aller Zeiten gehört. Ausserdem führte das Böhm. Streichquartett die Streichquartette von Dvořák (in C dur, op. 61) und Borodin (A dur) in vorzüglichster Weise vor. Im zweiten Konzert der zweiten Serie haben die hier wohlbekannten Künstler Eugene Ysaye und Raoul Pugno durch eine meisterhafte Wiedergabe der Violinsonaten von J. S. Bach (G dur No. 6), Beethoven (op. 30/2 in c moll) und Saint-Saëns (in b moll op. 75) einen grossen Genuss bereitet.

L. Boháček.

Wien.

Auch im 8. der heurigen philharmonischen Konzerte (5. März) hat Felix von Weingartner bezüglich virtuosen Zug im ganzen und schärfster rhythmischer Bestimmtheit im einzelnen glänzend seinen Mann gestellt und darob die ihm — besonders von einer kompakten „Weingartner"-Partei, die sich bei uns herausgebildet — bereiteten überschwenglichen Ovationen wohl verdient. In der Zusammenstellung des Programmes vermisste man allerdings diesmal die rechte Klangsteigerung. Nach dem faszinierenden, nationalen Farbenrausch der Lisztschen „Hungaria" (eine brillante, aber etwas äusserliche „Erstaufführung" der Philharmoniker!) nahm sich Schumanns „Manfred"-Ouvertüre, um soviel innerlicher empfunden, auch diese ergreifende Tondichtung erscheint koloristisch etwas „grau in grau". Zum Schluss Beethovens „Siebente", bei der man allmählich wieder in die rechte Stimmung geriet und mit deren welterobernden Finale sich der Dirigent den dankbarsten „Abgang" gesichert hatte. Das himmlische Andante aber haben wir zwar nie klangschöner und dynamisch feiner abgestuft, dagegen schon beseelter, poetischer gehört, als eben dieses Mal.

Eine glänzende Aufführung erfuhr Bruckners 7. Sinfonie — ein erklärter Liebling des Wiener Konzertpublikums! — am siebenten Bruckner-Abend des Konzertvereines (3. März) interpretiert von dem für diese Art Musik „Berufensten der Berufenen" — Ferdinand Löwe! Er schien sich an diesem Abend in edelstem Feuereifer als Bruckner-Interpret selbst übertreffen zu wollen. Gewiss ist, dass er der „Siebenten" seines Lieblingsmeisters eine so stürmisch enthusiastische Aufnahme verschaffte, wie sie ihr kaum jemals früher in Wien beschieden war.

Nun zur Abwechslung noch rasch etwas über einige interessante Solo-Konzerte, die kürzlich bei Ehrbar stattgefunden haben. Da lernten wir in dem jungen Bassbariton Hans Vaterhaus aus Zürich (gewesener Schüler Stockhausens) einen durch Stimme, Tonbildung, Auffassung geradezu prädestinierten Sänger Löwescher Balladen und diesen ähnlicher Vokalwerke kennen. In einem Herrn Niggli hatte er einen technisch wohl geübten und feinfühligen Begleiter mitgebracht, der aber als Solist im Vortrage die Zwischennummern am Klavier weniger befriedigte. Ein recht gelungenes Konzert veranstaltete auch die gewesene grossherzogliche badische Hofopernsängerin Frau Luise Köhler. Sie sang die erste Arie des Orpheus aus Glucks Oper und eine aus M. Bruchs, in Wien bisher unbekannt gebliebenen „Achilleus", sodann die zugegebene „Bettlerin"-Arie aus Meyerbeers „Propheten" (die allerdings im Konzertsaal schrecklich affektiert erscheint) mit noch immer wohl erhaltenen ausgiebigen Mitteln und aller Routine einer bühnenkundigen, erfahrenen Künstlerin. Merkwürdig, dass aber an diesem Abend nicht die Konzertgeberin, sondern eine andere Opernsängerin, Frl. Annemaria Lischke (vielleicht Schülerin der Frau Köhler?) den Vogel abschoss. Man hatte eben einen so prachtvoll melodischen, jugendfrischen Mezzosopran lange nicht gehört. Da sich diesem noch die richtige Stimmbildung und temperamentvoller, echt dramatischer Vortrag gesellten, rief Frl. Lischke mit der Adriano-Arie aus „Rienzi" einen Sturm von Entzücken hervor. Auch ihre Schwester Hermine gefiel — als denkende, technisch fertige Pianistin. Allerdings ohne hervorstechende Individualität. Etwas verfrüht erschien uns das Auftreten eines dritten in diesem Konzerte Mitwirkenden und zwar wieder eines Opernsängers — des jungen Baritonisten Adolf Schulz.

Bei Ehrbar veranstaltet auch der Akademische Verband für Literatur und Musik am 20. Februar einen Kompositions-Abend Josef Reiter, wobei einem das reiche, vielseitige Talent und wahrhaft deutsche Empfinden des gemütvollen Autors — zuletzt Mozarteums-Direktor in Salzburg — in von Frl. Rheinfeld (aus München) und dem hiesigen Konzertsänger R. Wyss vorgetragenen Liedern, und — einigen zum Schluss gesungenen — Chören wieder so recht zum Bewusstsein kam. Letztere dirigierte Josef Reiter selbst, wie er auch alle Lieder persönlich begleitet. Natürlich da und dort der berufenste Vertreter der eigenen Sache. Unter den vorgeführten Neuheiten mussten einige (darunter das poetische „Wiegenlied" nach Hoffmann v. Fallersleben) wiederholt werden.

Einen Höhepunkt des Abends bildete aber die schon von früher bekannte, besonders ausdrucksvoll vertonte „Hymne" über einen ganz merkwürdig mystischen, gleichsam „exotisch-klerikalen" Text von Novalis.

Das (letzte) ordentliche Gesellschaftskonzert der Saison brachte am 8. März des Wiener Komponisten Karl Prohaska „Aus dem Buch Hiob", Motette für 8stimmigen Chor, Orchester und Orgel, sodann Richard Strauss „Sinfonia domestica", zuletzt zwei jener höchst merkwürdigen (4) „Pezzi sacri" Giuseppe Verdis, in welchen der über 85 Jahre zählende greise „maëstro" mit den alten Niederländern in spitzfindiger Kontrapunktik (cantus firmus mit darüber aufgebauten nachahmenden Nummern usw.) zu wetteifern wusste. Übrigens sämtlich in Wien schon bekannte Stücke. Prohaskas grosszügige, imposant aufgebaute Motette, eine der gelungensten Epigonenarbeiten nach Bach und Brahms verschaffte dem geschätzten Autor, wie bei der hiesigen Uraufführung des Werkes (am 5. Januar 1910), trotz des gar zu selbstquälerisch pessimisten Textes, verdiente Ehrungen. Freilich noch unmittelbarer, ja wahrhaft erfrischend wirkte die unter Kapellmeister Schalks Leitung vom Konzertvereinsorchester ganz prachtvoll gespielte „Domestica". Am 23. Februar im siebenten Abonnementskonzert des Wiener Tonkünstlerorchesters (O. Nedbal) folgten Dvořáks Violoncell-Konzert, von P. Casals glänzend gespielt, unmittelbar auf eins der gewaltigsten sinfonischen Meisterwerke, Bruckners „Achte", die überdies vom Dirigenten feurigst interpretiert wurde. Übrigens war es für die intimeren Bruckner-Verehrer von Interesse diese kolossale Achte bald nachher — am 12. März — in Fortsetzung des Bruckner-Zyklus des Konzertvereins durch F. Löwe wieder zu hören. Nun Löwes im edelsten Sinne kongeniale Interpretation erschien in den beiden letzten Sätzen (worunter das wohl grossartigste Adagio der gesamten neueren sinfonischen Literatur!) der Nedbalschen wohl noch entschieden überlegen. Aber letztere konnte doch neben der

anderen mit allen Ehren bestehen, ja das prächtig zugvolle Scherzo, der „Deutsche Michel“, wie Bruckner den Satz nannte, brachte der Vollblut-Slawe Nedbal mit seinem überschäumenden Temperament noch rhythmisch schneidiger heraus! Übrigens boten in letzter Zeit veranstaltete Sinfonieabende des Konzertvereins und des Tonkünstler-Orchesters noch Anlass zu interessanten Vergleichungen. Am 21. Februar führte ein junger ungarischer Tastenheld Theodor Szanto unter Löwe, am 9. März Wilhelm Backhaus unter Nedbal solistisch das grosse Esdur-Konzert von Liszt aus. Nun in diesem musikalischen Wettringen war wohl dem berühmten deutschen Künstler die Palme zu reichen. Manche vermissten zwar in seiner technisch unübertrefflichen, dabei zauberhaft klaren Leistung das individuelle Gepräge. Ich fand diesmal an Backhaus' Meisterspiel schlechterdings nichts auszustellen. Wie leicht geht „individuelles Gepräge“ in Manieriertheit über — dafür konnte Herrn Leonid Kreutzers solistische Wiedergabe des Beethovenschen Gdur-Konzertes am 3. März unter Löwe ein Beispiel bieten. Da ist mir Backhaus' grossartige, vornehme Objektivität des Vortrages — vielleicht nur mitunter etwas zu verstandesmässig-kühl — doch unendlich lieber. In dem von Nedbal dirigierten (8.) Abonnementskonzert des Tonkünstler-Orchesters (9. März) lies sich einmal wieder die rühmlich bekannte schwedische Koloratursängerin Valborg Swärdström hören. Und zwar zuerst mit einer von ihr schon wiederholt beifällig gesungenen (nachkomponierten) Arie aus Mozarts „Idomeneo“, sodann mit einer anspruchslosen, stimmungsvollen Neuheit „Vom kranken Kinde“, eine Legende für Sopran und Orchester von Felix Günther, welche dem erst 24 Jahre zählenden, in Trautenau gebürtigen Komponisten die Ehre des Hervorrufes verschaffte. Frl. Swärdström bewährte sich hier ebenso sehr als feinsinnige Vortragskünstlerin wie bei Mozart als einwandfrei tastenfertige Virtuosin. Ein paar Tage später gab es in demselben Musikvereinssaal eine kleine Sensation, indem da die beliebte Cabarettsängerin Yvette Guilbert zum ersten Mal eine Art ernsten historischen Konzertes im grössten Stile veranstaltete. Chansons und ähnliche Stücke aus dem 16. und 17. Jahrhundert vorführend. (Diese wurden in einem Leipziger Konzertbericht bereits ausführlich besprochen.) Während Orchestervorträge des Konzertvereins (Gluck, Rameau. Bizet), mit einem wohl gar zu absichtsvollen Trio von Herrn Alex. Z. Birnbaum aus Berlin dirigiert, die Zwischennummern bildeten. Die Vorträge der geistvollen Konzertgeberin selbst übten trotz offenbar nicht mehr ganz frisch erhaltener Stimmmittel den alten, eigens pikanten und exotischen Reiz.

Prof. Dr. Th. Helm.

„Eine Stunde moderner Musik“ betitelte sich ein von Frl. Karoline Peczenik veranstalteter Klavierabend, der wenig genussreiches bot, da Frl. Peczenik wohl über eine ganz gute Technik verfügt, ihr Anschlag aber hart und das Spiel seelenlos ist. Eine Geschmacklosigkeit bedeutete die dritte Programmnummer: Variationen über ein russisches Thema. Die Variationen waren, je eine, von Rimsky-Korssakow, Winkler, Blumenfeld, Sokolow, Wihtol Liadow und Liapounow. Dass ein musikalisches Werk, welches eine solche Anzahl von Bearbeitern hat, nicht einheitlich sein kann, ist wohl selbstverständlich. Als Mitwirkung in diesem Konzerte fungierte Frl. Edith Richter, eine Sängerin, deren Name hier in Wien guten Klang hat. Zu bedauern war nur, dass sie, um dem Motto des Abends zu entsprechen, Komponisten wählte, deren Lieder sich durch besondere Inhaltslosigkeit auszeichneten. Als zweite Nummer brachte sie Rich. Strauss und Hugo Wolf und wetzte somit die Scharte wieder aus. Die Begleitungen der Lieder hatte Dr. Ludwig Kaiser übernommen, welcher schon längst als äusserst feinsinniger Begleiter bekannt ist. Dass Dr. Kaiser aber auch komponiert, ist neu. In einem Konzerte des Frl. Irma Puchberger brachte diese unter anderen Liedern auch vier von Kaiser. Diese Lieder sind nicht, wie so viele andere moderne, gesuchte Stimmungsmacherei, sondern ehrlich empfundene Musik. Ganz besonders gefielen „Sie singt“ und „Kranke im Garten“ die beide stürmisch zur Wiederholung verlangt wurden. Es muss noch hinzugefügt werden, dass Frl. Puchberger nicht nur die Lieder von Kaiser sondern auch jene von Klara Schumann, Rob. Schumann, Brahms, Strauss usw. ausgezeichnet interpretierte. — Das dritte Konzert des Orchestervereins der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde bot manche Überraschung insofern, als das Programm, das im Saale verteilt wurde, mit den vorhergegangenen Ankündigungen nicht übereinstimmte. Statt eines Orgelkonzertes von Rheinberger wurde die Militärsinfonie von Haydn gespielt und statt des Frl. A. Mannheimer und Herrn Landow wirkten Herr v. Iwanowich und Herr Dr. Nik. Schwarz mit. Die Darbietungen des Orchesters, unter der Leitung des Herrn Jul. Lehnert, Kapellmeister am k. k. Hofoperntheater, waren im gewohnten, guten Geleise. Herr v. Iwanowich brachte das cmoll Klavierkonzert v. Beethoven mit guter Technik und Auffassung. Herr Dr. Schwarz verfügt weder über eine Höhe noch eine Tiefe in seiner Stimme. Die Wiedergabe der „Gruppe aus dem Tartarus“ und der Arie „In diesen heilgen Hallen“ war ganz unzulänglich.

Gustav Grube.

Noten am Rande.

* Hebbels „Judith“ wird nun auch als Operntext auf der Bühne erscheinen. Der italienische Dichter Giovanni Drovetti, der erst kürzlich mit einem Libretto „Das Märchen der Prinzessin“ bei einem italienischen Wettbewerb für Operntexte den ersten Preis errang, hat Hebbels Tragödie zu einem Libretto umgearbeitet, das in zwei Akte gegliedert ist und trotz der erheblichen Kürzungen angeblich alle dramatischen und geistigen Schönheiten des Werkes für die Opernbühne retten soll. Das Manuskript befindet sich bereits in den Händen des Komponisten Pagella, der mit der Vertonung schon begonnen hat. In Italien verspricht man sich von dieser musikalischen Bearbeitung des Hebbelschen Werkes einen grossen Erfolg. Voraussichtlich wird die Oper „Judith“ in der kommenden Saison vollendet sein und dann auch wohl ohne Zeitverlust in Italien zur Aufführung kommen.

* In einem Artikel über italienische Komponisten erzählt ein Mitarbeiter des „Bacio“ von Alberto Franchetti, dem Komponisten der Opern „Columbus“, „Germania“ usw., der gegenwärtig in Settignano an einer neuen Oper arbeitet und, um in der Arbeit nicht gestört zu werden, sich ängstlich von dem Verkehr mit der Aussenwelt fernhält. Wenn Franchetti, der bekanntlich Millionär und ein Verwandter des Hauses Rothschild ist, an die Komposition eines neuen Werkes geht, wird er ungeniessbar: er meidet die Berührung mit den Menschen und zieht sich ganz in sich selbst zurück; in allem, was nicht wenigstens lose mit seinen musikalischen Gespinnsten zusammenhängt, handelt er wie ein willenloser, unvernünftiger Automat. Einmal hatte er in Mailand in einem auf dem Corso Vittorio Emanuele gelegenen Hotel die Kleider vor die Zimmertür gelegt, damit der Hausdiener sie reinige. Am Morgen ging er dann, nachdem er sich von seinem Lager erhoben hatte, in den Korridor hinaus, nahm von einem Nagel die Kleider, die dort hingen, zog sie an und verliess in grösster Eile das Hotel. Auf dem Domplatze trat ihm ein Kellner des Hotels, der ihm keuchend nachgelaufen war, in den Weg und sagte: „Herr Baron, Sie haben falsche Kleider angezogen. Bitte, sehen Sie sich selbst an!“ Es stimmte: Franchetti trug statt seines schwarzen „Salonanzugs“ den grosskarierten Reiseanzug eines Amerikaners, der im Hotel neben ihm wohnte. Einen Gegensatz zu diesem zerstreuten Komponisten bildet Arrigo Boito, der Komponist des „Mefistofele“, der in allen Lebenslagen Herr seiner selbst bleibt und in seines Wesens Rauheit den Kampf selbst mit den tückischesten Objekten und Subjekten dieser Welt aufnimmt. Wenn ihm jemand lästig fällt und ihn „totzufragen“ sucht, hat Boito sofort eine Antwort bereit, die dem Frager den Mund schliesst. Einmal trat in der Wandelhalle des Mailänder Manzoni-Theaters auf den Komponisten ein junger Mann zu, der sich schon seit langer Zeit Mühe gab, von Boito ein Autogramm zu erlangen. „Endlich habe ich das Glück, Sie zu treffen, Meister,“ sagte der Jüngling. „Seit einem Monat schon suche ich Sie in Ihrem Hause zu sprechen, aber die Pförtnerin hat mich bis heute, bald unter diesem, bald unter jenem Vorwand, daran gehindert.“ — „Es ist schön von Ihnen, dass Sie mir das gesagt haben,“ erwiderte Boito trocken. „Ich will der Pförtnerin morgen ein Trinkgeld geben.“ Ein andermal erschien bei Boito ein Journalist, der nach einer ziemlich gewundenen Einleitung zu verstehen gab, dass er den Meister gern über dieses und jenes ausfragen möchte. Boito brach aber das Gespräch kurz ab, indem er sagte: „Hören Sie, wenn Sie mein Freund sind, dann kommen Sie mir nicht mit Interviews; sind Sie mir aber feindlich gesinnt, dann machen Sie, dass Sie hinauskommen!“

* Der vor einigen Jahren verstorbene russische Komponist Rimsky-Korsakow hat einen Band Erinnerungen geschrieben, die u. a. charakteristische Schlaglichter auf die Petersburger Zensur und das russische Theaterwesen werfen. In einigen von der „Revue Bleue“ veröffentlichten Kapiteln schildert Rimsky-Korsakow die Schwierigkeiten, die sich zu

Beginn der 70er Jahre der Aufführung seiner bekanntesten Oper entgegenstellten. Die „Pskowitjanka", das Mädchen von Pskow, die unter dem Titel „Iwan der Schreckliche" vor kurzem noch in Monte Carlo und in Paris Triumphe feierte, sollte seiner Zeit in Petersburg im Kaiserlichen Theater ihre Uraufführung erleben. Die Zensur aber erhob immer wieder neue Einwendungen. Die Versammlung der Volksvertreter von Pskow, die in der Oper eine Rolle spielt, war ein schweres Hindernis; aber nicht genug damit, verlangte die Zensur auch noch die Beseitigung aller Erwähnungen, die das republikanische Regime von Pskow streiften. Um die Aufführung zu retten, gab der Komponist schliesslich nach und die Volksversammlung musste durch eine plötzlich ausbrechende Meuterei ersetzt werden. Die Tatsache bleibt merkwürdig: Eine regelrechte Meuterei, ein blutiger Volksaufstand erregten bei der Zensur weniger Anstoss als eine organisierte Demokratie. Kaum war aber diese Schwierigkeit beseitigt, als neue auftauchten: die Rolle Iwans des Schrecklichen. Ein Erlass des Zaren Nikolaus hatte die Dramaturgen ermächtigt, auf der Bühne russische Fürsten und Zaren auftreten zu lassen, vorausgesetzt, dass die Werke in der Zeit vor der Thronbesteigung der Romanows spielten. Doch diese kaiserliche Erlaubnis sprach nur von Dramen und Tragödien, nicht aber von Opern. Umsonst versuchte Rimsky-Korsakow den Herren der Zensur klar zu machen, dass dies letzten Endes ja auf eins hinaus käme. Man antwortete ihm mit einem energischen Nein und fügte hinzu: „Es würde sich doch nicht schicken, einen Zaren auf der Bühne ein Liedchen singen zu lassen!" Die Aufführung „Iwans des Schrecklichen" wäre daran auch gescheitert, wenn der Komponist nicht unerwartet in dem Marineminister einen Gönner gefunden hätte. Der stellte ihn dem Grossfürsten Konstantin vor und der kaiserliche Erlass wurde dann auch auf die Opern ausgedehnt. Die Verhandlungen, das Harren und Bangen hatten fast ein Jahr verschlungen; am 1. Januar 1873 ging die Oper in Szene. Sie wurde vom Publikum mit Enthusiasmus aufgenommen.

* Die „Frankfurter Zeitung" brachte kürzlich aus der „Deutschen Medizinischen Wochenschrift" den Demonstrationsvortrag eines Herrn Sokolowsky im Königsberger Verein für wissenschaftliche Heilkunde über eine 24jährige junge Dame, die imstande ist, sowohl mit weiblichem Stimmtimbre, der in diesem Falle etwa einem Mezzosopran entsprechen dürfte, zu singen, als auch vor allen Dingen mit männlichem Stimmtimbre, anscheinend mit Tenorstimme. Wie berichtet wird, trug die Dame zuerst eine Tenorarie vor und dann ein Duett zwischen Alt und Tenor, worin sie beide Stimmen abwechselnd sang. Dann machte der Vortragende folgende Ausführungen: „Der Physiologe unterscheidet im allgemeinen zwei Register, das Brustregister und das Falsett. Wir können nun ohne Schwierigkeit hören, ob ein Ton im Brust- oder Falsettregister gesungen wird, und auch der Sänger selbst kann leicht auf Wunsch einmal in dem einen und einmal in dem anderen Register intonieren. Desto schwieriger ist aber die Erklärung, wodurch diese Klangwirkung im Stimmorgan hervorgerufen wird. Auch an einer präzisen, akustischen Definition der Register fehlt es noch. Wir wissen nur, dass die Falsettöne ärmer an Obertönen sind als die Brusttöne. Soweit es wenigstens die Frauenstimme angeht, kommen wir mit diesen beiden Registern nicht aus; denn wie man sich bei der Prüfung des Tonumfanges jeder Frauenstimme überzeugen kann, und bei der unausgebildeten besser als bei der ausgebildeten, existieren bei der Frau drei Register, die Bruststimme, die Mittelstimme und das Falsett oder die Kopfstimme. Auf diese Dreiteilung der Register wird sowohl in gesangspädagogischen als auch in stimmphysiologischen Kreisen, wie ich meine, noch nicht genügend Nachdruck gelegt. Vor allem finde ich es nirgends betont, dass dieses dritte Register — die Mittelstimme — nur bei der Frau festzustellen ist, während bei dem Mann immer an der Zweiteilung der Register festzuhalten ist. Und doch ist bei der Frauenstimme eine ganz präzise Trennung der drei gleichberechtigten Register für ein nur einigermassen geübtes Ohr als ganz markanter Bruch ohne weiteres wahrnehmbar. Als ich das Fräulein zum ersten Male singen hörte, da war ich eigentlich überzeugt, dass es sich um ein Unikum handelte, d. h. um einen Fall von echter Tenorstimme bei einer Frau. In diesem Falle wäre dann die zweite weniger ausgebildete — Frauenstimme — identisch gewesen mit der zu der Tenorstimme gehörigen Falsettstimme. Durch diese Zweiteilung der Register wäre auch der männliche Typ der Stimme erwiesen gewesen. Nun stellte sich aber bei genauer mehrfach vorgenommener Stimmprüfung folgendes heraus: Das sogenannte Falsettregister hat wiederum an einer Stelle noch einen deutlichen Bruch, zerfällt also auch seinerseits in zwei Register (die Stelle ist hier zwischen a und h der eingestrichenen Oktave). Damit ist die Dreiteilung der Register und damit unweigerlich der weibliche Typ der Stimme gegeben. Es ist also die sogenannte Tenorstimme nichts anderes als ein überaus kräftig und umfangreich entwickeltes Brustregister (sie reicht über zwei Oktaven, c bis c²); es folgen darauf das ganz schwach entwickelte Mittel- und das Falsettregister. Es muss also der merkwürdige Fall eintreten, dass das Fräulein imstande ist, einige Töne in drei Registern zu singen. Das hat sich nun auch tatsächlich bei genauerer Prüfung als richtig herausgestellt. Mit dieser Auffassung deckt sich auch der Befund am Kehlkopf. Es ist kein ausgesprochener männlicher Typ, wie wir ihn bei der echten Tenorstimme erwarten würden, aber auch kein ausgesprochener weiblicher Typ, wie wir ihn bei gewöhnlichen Frauenstimmen zu finden pflegen, d. h. äusserlich ist der Schildknorpel nicht so kräftig entwickelt wie beim Mann, aber doch ist der sogenannte Adamsapfel gerade eben angedeutet und laryngoskopisch sind die Stimmbänder von einer Breiten- und Längenausdehnung, die eigentlich schon mehr dem männlichen als dem weiblichen Typ entsprechen. Also ein Zwischenstadium, ein Übergangskehlkopf. Die junge Dame ist sehr musikalisch und hat den lebhaften Wunsch, sich gesanglich zu betätigen. Sie stellt nun an den Arzt die präzise Frage: Ist das überhaupt möglich und wenn ja, dann in welcher Weise? — Für einen richtigen Kunstgesang ist die Stimme wohl nicht geschaffen, denn wenn es auch gelänge, die Mittel- und die Kopfstimme, die ja beim Kunstgesang der Frauen hauptsächlich in Frage kommen, bei längerem Studium mehr auszubilden, so würden sie doch wohl nicht die nötige Kraft und Rundung erhalten, die wir beim Kunstgesang beanspruchen müssen; es bliebe also nur übrig, die sogenannte Tenorstimme (die ja in Wirklichkeit keine solche ist) nutzbar zu machen. Dafür käme aber nur das Variété in Betracht und dazu der jungen Dame ernstlich zuzureden, halte ich mich nicht für kompetent."

* Die Stuttgarter Synagogengemeinde kann seit 50 Jahren ein wertvolles Besitztum ihr eigen nennen. Es sind dies die von Immanuel Faisst komponierten Synagogengesänge. Tausende haben sich an diesen in würdevollem Stile geschriebenen Gesängen schon erbaut, Fachleute sprachen ihre Bewunderung über die Arbeit des Kirchenmusikers aus, die genaue Kenntnis der liturgischen Anforderungen verrät. Um diese, auf hebräische Texte geschriebenen Soli und Chöre (im Ganzen 62) der Allgemeinheit zugänglich zu machen, hat sich Kantor I. Tennenbaum in Stuttgart entschlossen, an die Drucklegung zu gehen. Sicher darf man auf reges Interesse von Seiten der in Betracht kommenden Gemeinden und Privatleute rechnen. Soll das Vorhaben ausgeführt werden, so ist es aber nötig, sich auf eine Zahl von hundert Subskribenten stützen zu können. Es gilt die Bekanntmachung eines Werkes von bleibendem Wert. Wo die Faisstschen Tonsätze schon eingeführt sind, wird man sich freuen, statt der abgegriffenen Handschriften ein schönes Druckwerk zu erhalten; wo Faisst noch nicht gesungen wurde, werden sich die schwungvollen Kompositionen bald einbürgern. Die Herausgabe der Sammlung entspricht nicht nur dem praktischen Bedürfnis, sie ist zugleich und vor allem eine Ehrung für den schwäbischen Tonsetzer.

Kreuz und Quer.

Berlin. Generalmusikdirektor Richard Strauss wurde vom Prinz-Regenten von Bayern auf einstimmigen Antrag des Ordenskapitels zum Ritter des bayrischen Maximiliansorden ernannt.

— Auf dem 5. Musikpädagogischen Kongress, der in den Tagen vom 9.—12. April im Reichstagsgebäude stattfindet, kommen u. a. zwei, die Musiklehrerkreise und die Eltern, denen die musikalische Erziehung ihrer Kinder am Herzen liegt, lebhaft bewegende instruktive Fragen zur Erörterung: Herr Musikdirektor Karl Zuschneid, Mannheim, spricht über „Alte und moderne Klaviertechnik und die Reformbestrebungen im grundlegenden Unterricht", Herr Heinrich Davidsohn, Danzig, über „Versuch einer Methodik des Violinspiels mit besonderer Berücksichtigung des Elementarunterrichts; im Anschluss an die physiologischen Untersuchungen Dr. Steinhausens, mit Demonstrationen. Zu beiden Vorträgen haben sich schon eine ganze Reihe von Diskussionsrednern gemeldet. In den, neben den Hauptsitzungen stattfindenden Kommissionssitzungen steht u. a. „Die Phrasierungsfrage" zu Erörterung, es soll der Versuch zur Anbahnung eines einheitlichen Systems

gemacht werden. Ausserdem eine Reihe interner Angelegenheiten, die sich speziell auf die Reformarbeiten des Musikpädagogischen Verbandes beziehen: der weitere Ausbau seiner Seminare, eine Prüfungsordnung für die Oberstufe des Verbandsexamens usw.

Bückeburg. Am 24. und 24. März fand hier ein Reger-Fest unter Hofkapellmeister Prof. Richard Sahla bestehend aus einem Orchesterkonzert und einem Kammermusikabend statt.

— Nach einem Hofkonzert erhielten Frieda Kwast-Hodapp und Max Reger vom Fürsten den Orden I. Klasse für Kunst und Wissenschaft.

Cöln. Im Heyerschen musikhistorischen Museum fand ein Konzert auf alten Klavieren mit Wanda Landowska als Spielerin statt. Der Konservator des Museums Dr. Kinsky hielt einen gehaltreichen Vortrag über die Entwicklung des Klaviers.

— Die im Verlage Tischer & Jagenberg erschienene Sinfonie von Ewald Strässer, erlebte in der Saison 1910/11 16 Aufführungen, darunter in Frankfurt a. M., München, Stuttgart und Berlin. Für die nächste Saison haben sich bereits die Herren Panzner-Düsseldorf und Weingartner-Wien die Erstaufführungen in den betreffenden Städten gesichert. Im gleichen Verlage erschien ein neues reizendes Orchesterwerk, eine „Tanzfantasie" von Julius Weismann, die bereits in Leipzig und Nürnberg bei Manuskriptaufführungen sehr grossen Erfolg hatte.

Crefeld. Saint-Saëns' „Samson und Dalila" gelangte im Stadttheater zu recht erfolgreicher Aufführung.

Dessau. Im Hoftheater ging Rossinis „Barbier von Sevilla" zum erstenmal mit den Original-Rezitativen in der Übersetzung bezw. Bearbeitung von Otto Neitzel erfolgreich in Szene. Die Begleitung der Secco-Rezitative spielte Hofkapellmeister Franz Mikorey auf einem von Paul de Wit in Leipzig gebauten Cembalo.

Eisleben. Erika von Binzer wurde wie im vergangenen Jahre so auch jetzt eingeladen, einen Sonderkurs im Klavierspiel abzuhalten, den sie am 28. März für die Dauer von 6 Wochen eröffnete.

Elberfeld. Humperdincks „Königskinder" hatten bei der Erstaufführung einen vollen Erfolg.

Halle. „Zufall" ist der Titel eines einaktigen musikalischen Lustspiels, das Bruno Heydrich, der Direktor des Konservatoriums, der Schöpfer der Opern „Amen" und „Frieden", soeben vollendet hat. Das Libretto ist nach einer italienischen Novelle von Barili. Das Werk wird in der nächsten Saison in Berlin seine Uraufführung erleben.

Hamburg. Der Vorstand der Philharmonischen Gesellschaft hat für die Leitung der Konzerte Siegmund von Hausegger auf eine weitere Reihe von Jahren gewonnen.

Husum. „Die Heimkehr", weltliches Oratorium von Arnold Ebels, einem 28jährigen Schüler Max Regers, erlebte hier ihre Uraufführung.

Paris. Das „Rosenkavalier"-Gastspiel der Frankfurter Oper kommt nicht zustande, da der Verleger Fürstner im letzten Augenblick die Aufführungsbewilligung versagt hat. Sämtliche Einzelheiten des Vertrages waren bereits festgelegt und von beiden Seiten akzeptiert. Es hätten in den Hauptrollen mit den Frankfurter Kräften Solisten aus Dresden und München alternieren sollen, die bereits zugesagt hatten, ebenso hatte sich Generalmusikdirektor Schuch prinzipiell bereit erklärt, in der Leitung der Aufführungen mit Dr. Rottenberg abzuwechseln. Obwohl also auch alle künstlerischen Vorbedingungen, die Richard Strauss für Paris als unerlässlich gestellt hatte, erfüllt worden waren und das Gastspiel bereits als gesichert angesehen wurde, verweigerte Fürstner seine Einwilligung, augenscheinlich wegen anderer Verhandlungen, die auf spätere französische Aufführungen im Repertoire der grossen Oper abzielen dürften und dem Verleger grössere finanzielle Vorteile bieten.

— Albert Guilmant, einer der bedeutendsten Orgelvirtuosen Frankreichs, starb im Alter von 73 Jahren.

St. Petersburg. Der berühmte Bassist Schaljapin will sich dauernd in Frankreich niederlassen.

Prag. Im Kgl. böhmischen Nationaltheater fand am 4. März die Erstaufführung des „Rosenkavalier" unter Kovařovic statt, hatte jedoch beim Publikum geringeren Erfolg als anderswo.

Rom. Bereits beginnen die grossen Musikfeste, die das Jubiläum der Einheit Italiens verherrlichen sollen. Eines der ersten grossen Konzerte wird am 9. April im Augusteum stattfinden und fast völlig im Zeichen deutscher Musik stehen, denn Werke von Händel, Schubert, Brahms, Schumann und Wagner kommen zur Aufführung. Die Chormusik wird von der Basler „Liedertafel" ausgeführt, die demnächst die Fahrt nach Rom antreten wird.

Schwerin. Der Grossherzog von Mecklenburg ernannte den Hofkapellmeister Willibald Kähler in besonderer Anerkennung seiner Verdienste um das Musikleben Schwerins zum Professor.

Siegen. Die Altistin Frl. Clara Funke aus Frankfurt (Main) wirkte in dem Oratorium „Das Licht" von C. A. Lorenz recht erfolgreich mit. Die Kritik lobt ihr wohlklingendes Organ.

Sondershausen. Hugo Sočnik, ein Schüler Riemanns, wurde vom 1. Oktober d. Js. ab als Klavierlehrer an das Fürstl. Konservatorium engagiert.

Stuttgart. Das Kgl. Konservatorium für Musik erhielt von dem verstorbenen Privatier Otto Staib 3000 M. zu Stipendien für Studierende.

Tübingen. Die von dem vorletzten Tonkünstlerfest in bester Erinnerung stehende Sinfonie in hmoll von Professor Dr. Fritz Volbach ist in der jetzt zu Ende gehenden Saison mit gleich gutem Erfolg in Darmstadt, Magdeburg, Münster, Innsbruck und Karlsbad zur Aufführung gekommen. Für die kommende Wintersaison sind bereits einige weitere Aufführungen des wertvollen und klangschönen Werkes gesichert.

Wien. Am 29. März fand in der Volksoper die deutsche Uraufführung der Oper „Cassandra" von Vittorio Gnechi statt. Das Werk erzielte einen durch die Landsleute des Komponisten diesem künstlich bereiteten Erfolg.

Würzburg. Die dreiaktige Oper „Sigurd Ring" von Max Josef Kunkel" hatte bei der Uraufführung im Stadttheater einen recht herzlichen Erfolg.

Rezensionen.

Reger, Max. Op. 24. Six Morceaux pour le Piano. (No. 1. Valse-Impromptu. No. 2. Menuet. No. 3. Rêverie fantastique. No. 4. Un moment musical. No. 5. Chant de la nuit. No. 6. Rhapsodie. à M. 1.—). Leipzig, Rob. Forberg.

— Op. 26. Sieben Fantasiestücke für Pianoforte. (No. 1. Elegie. No. 2. Scherzo. No. 3. Barcarole. No. 4. Humoreske. No. 5. Resignation. No. 6. Impromptu. No. 7. Capriccio. à M. 1.—). Ebendort.

Es gewährt kein kleines Vergnügen, den künstlerischen Werdegang eines bedeutenden Musikers einmal an Werken seiner verschiedenen Schaffensperioden zu verfolgen, einmal seine Werke zu fragen, woher ihr Meister kommt, wo hinaus er will. Man sollte das häufiger tun, als es wirklich geschieht, sollte lieber so viel Unbedeutendes, was des Aufhebens nicht wert ist, am Wege liegen lassen, sollte aber vielleicht, sofern es an der nötigen Zeit mangelt, auch so aufrichtig gegen sich selbst und andere sein, sich zugunsten solcher Streifzüge besonders in frühere, unbekanntere Lebensabschnitte überragender Schaffender lieber einmal ein neueres Werk entgehen zu lassen und einmal eine „Sensation" nicht mit zu machen — selbst auf das Risiko hin, nicht für „modern" erachtet zu werden.

Die Schlussnummer des Regerschen op. 24, die „Rhapsodie", ist den Manen J. Brahms' geweiht, des Meisters, dessen sinnigmannhafter Schaffensart der jüngere so viel verdankt. Gibt sich Reger durch Anwendung des weitgespannten Bogens der melodischen Linie, einer massiven harmonischen Struktur und oktavengriffigen Satzweise Brahmsschen Gepflogenheiten mit voller Absicht hin, so vermag er zwar auch in anderen Stücken der beiden Opera den einen Hauptquell seiner Inspiration nicht ganz zu verleugnen, lässt aber bereits in jedem der andern Nummern — abgesehen von der „Resignation", dem 5. Stück aus op. 26, welches ebenfalls unter dem Eindruck von jenes Meisters Tod komponiert ist — seinen Einfluss zugunsten der „eigenen Note" zurücktreten und den Kommenden durchblicken, was mir besonders in den kapriziösen Stücken des hier angeführten zweiten Werkes (No. 2, 4, 6 und 7) ins Auge springt, die schon ab und zu von den mehr oder weniger chromatisch

und diatonisch so eigentümlich dahinrollenden, für den jetzigen Reger in seinen Scherzi so charakteristischen lustigen Motiven Gebrauch machen. Vorwiegend als Stimmungskünstler tritt einem der Komponist, abgesehen von den beiden Brahms-erinnerungen, in der improvisierenden, mit Lisztschem Brillantfeuer durchsetzten „Rêverie fantastique", dem dunkelgetönten „Chant de nuit", der innerlichste Saiten anschlagenden „Elegie" und der aparten „Barcarole" entgegen, während in den „Valse-Impromptu", „Menuet" und „Un moment musical" dem vornehmen Salonstil sein Tribut gezahlt wurde. Wem an wirklich erlebter Musik gelegen ist, der greife zu obigen Werken. Sie sind zudem im Verhältnis zu vielen seiner anderen, besonders späteren, von relativ „zahmer" Natur, wenn auch nicht gerade durchgängig leicht gesetzt.

Karg-Elert, Sigfrid. Op. 38. Aus meiner Schwabenheimat. Ein Zyklus von 8 Klavierstücken. (1. Reigen, M. —.80. 2. Tanzweise, M. 1.20. 3. Im Balladenton, M. 1.20. 4. Auf den Bergen, M. 1.20. 5. Aus dem Dorfe, M. 1.20. 6. Ländliche Tanzburleske, M. 1.—. 7. Sinnig und minnig, M. 1.—. 8. Nachtklang, M. 1.—). Serienpreis (No. 1—8) M. 4.—. Berlin, Carl Simon.

— Op. 67. Drei Sonatinen für Klavier. (Daraus: No. II. Sonatine mignonne, amoll, M. 1.50 und No. III. Sonatine exotique, emoll, M. 2.—). Ebendort.

Dieser Zyklus weist wesentlich andere Spuren auf, als der vorige Meister betreten hat. Karg-Elert ist über Schumann und Grieg zu einem persönlichen Stil gelangt; dieser Komponist macht seinen Einfluss vor allem in der 3. bis 6. Nummer, jener in den folgenden letzten Stücken bemerkbar. Doch sieht man schon hier und da den heutigen Karg-Elert hervorgucken, der sich von jenen Vorbildern, besonders von Grieg, bis auf das „Sinnige und minnige", das er von Schumanns Art glücklicherweise nicht preisgegeben hat, fast ganz losgesagt hat. Das ihm Eigene finde ich vornehmlich in seinem Streben nach modernerer harmonischer Ausdrucksweise, die nicht ohne Kühnheit ist, ich finde sie weiterhin in einer gewissen Keckheit der Stimmenführung, die sich z. B. an bestimmten Stellen an nicht übel klingenden Quintenparallelen ein Gutes tut. Das vorliegende Opus ist, scheint es mir, mit besonderer Liebe von seinem Komponisten gesetzt, im Ganzen auch ohrenfälliger, als man es immerhin nicht so sehr von Karg-Elert gewöhnt ist. Ich möchte keines der Stücke hinter den anderen zurücksetzen, nenne aber als besonders wohlgelungene Nummern die 1., den „Reigen", die 5., „Aus dem Dorfe" und die 7., „Sinnig und minnig". Der Schwierigkeitsgrad ist mässig.

Die beiden der hier schon besprochenen I. „Sonatine facile" (G dur) sich anreihenden a moll- und e moll-Sonatinen setzen noch mehr als jene einen geistig schon weit gediehenen Spieler voraus; der Durchschnitt unserer Jugend wird damit nicht viel anzufangen wissen und das besonders mit der letzten, der „exotischen", die mit dem reichlichen Ausweichen in andere Tonsysteme als unser Dur und Moll dem kindlichen Verständnis um so weniger eingänglich sein werden, als der Streit um ihre Einführungsberechtigung in die moderne Komposition noch gegenwärtig die Köpfe der Grossen erhitzt. Ich stehe aber nicht an, besonders gerade diese letztere mit ihrem innigen $^5/_8$-Mittelsatz („Quasi Sarabanda") und mit dem sonderbaren Schlußsatz im $^1/_4$-Takt als äusserst interessante Musik eines mit reichlichen Gefühlsabstufungen begabten Komponisten zu preisen.

Max Unger.

Bantock, Gr., Dramatische Tänze für Klavier 2hdg. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3 Hefte à M. 1.50.

Der Komponist unternimmt hier die musikalische Schilderung dramatischer, textlich gegebener Vorgänge in der Form von freien tanzartigen Gebilden. So schildert er einen Schlangen- und Cymbeltanz der Kleopatra, einen sapphischen Tanz, einen persischen Schleier- und Dolchtanz. Die künstlerische Einbildungskraft hat sich einer einfachen Betonung des Milieus und der Szene unterzuordnen, sie wirkt gesucht archaisierend und eintönig. Wir müssen diese Stücke nur als immerhin interessante Experimente ansehen und vermögen ihnen keinen höheren Kunstwert zuzuerkennen.

Enna, August, Kleine Novellen für Piano Solo. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 2.—.

— Poetische Tonbilder für Piano Solo. Ebenda. Pr. M. 2.—.

Der dänische Tonsetzer, welcher sich bisher hauptsächlich durch dramatische Werke bekannt gemacht hat, zeigt sich auch in diesen kleinen Formen als der gute Musiker von Geschmack und liebenswürdiger Erfindung. Ohne tiefer zu schürfen wollen jene Stücke eine angenehme Abwechslung in den Unterricht bringen, wozu sie sich in Anbetracht ihrer geringen Schwierigkeit vorzüglich eignen. Allerdings fällt eine nicht geringe melodische Gleichförmigkeit auf, doch weiss des Komponisten hohe Satzkunst immer neues Interesse zu erringen. Spieler, welche mittlere Anforderungen stellen, werden ihm manche angenehme Eindrücke verdanken.

Grelinger, Chr., Trianon, Petite Suite dans le style ancien pour Piano. Leipzig, D. Rahter. Pr. M. 1.50.

Was sich doch heutzutage nicht alles im „alten Stile" geben möchte! Ein neuer ist nicht vorhanden, versuchen wir es mit Vergangenem. Der Historiker kann sich eines Lächelns nicht erwehren, unsere Vorfahren nicht minder, sähen sie diese imitierten Louis Seize, Rokoko und Barock Salons. Herr Grelinger komponierte sehr hübsche, kleine Sachen mit einem allerliebsten altväterischen Einschlag. Bedarf der eines solchen Deckmantels, welcher so sauber und zierlich zu setzen weiss? Es klingt fast wie eine Entschuldigung, dass er es gewagt habe, einfach zu sein. Wir möchten ihm eher diese weise Begrenzung seiner Fähigkeiten zum Lobe anrechnen.

Dr. Guido Bagier.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 8. April 1911, Nachmittag $^1/_2$2 Uhr.

J. S. Bach: „So gehst du nun mein Jesus hin." Becker: „Als Jesus von seiner Mutter ging." Rheinberger: „Sanctus und Benedictus aus dem Requiem." Prehl: „Tenebrae factae sunt."

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Zu dem in Frankfurt a. M. am 13. Februar d. J. von den Vertretern des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes und Deutschen Orchesterbundes, festgesetzten Normalvertrage hat der Vorstand seine Einwilligung gegeben.

Der Allgemeine Deutsche Musikerverband, sowie der Deutsche Orchesterbund haben bereits ihre Einwilligung dem Vorsitzenden übermittelt.

Der nachstehende Normalvertrag wird hiermit den Mitgliedern mitgeteilt und bitten wir bei Neuengagements denselben zu benutzen.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister.

Normalvertrag.

Vereinbart zwischen dem „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter" dem „Allgemeiner Deutscher Musikerverband" und dem „Deutscher Orchesterbund".

(Weitgehende Änderungen dieses Vertrages sind von den Kontrahenten ihren jeweiligen Verbänden mitzuteilen.)

Zwischen d Direktion
Herrn Kapellmeister
nachstehend als Kontrahent I bezeichnet und
Herrn
nachstehend als Kontrahent II bezeichnet, wurde heute folgender Vertrag abgeschlossen:

§ 1.

Kontrahent II wird für die Zeit vom
bis engagiert als
Nebeninstrument
gegen eine Gage von M. in Buchstaben Mark
zahlbar postnumerando am eines jeden Monats, in Raten von je M. in Buchstaben:

§ 2.

Die Vergütung in § 1 umfasst die regelmässige Mitwirkung im Orchester und bei den von Kontrahenten I oder dessen Vertreter als erforderlich bezeichneten Proben, ferner die Mitwirkung bei folgenden Gelegenheiten:

§ 3.

Bei ausserordentlichen Aufführungen, als welche nur gelten:

zahlt Kontrahent I an Kontrahenten II sofern letzterer auch bei diesen ausserordentlichen Aufführungen mitzuwirken hat, mindestens die halbe Tagesgage, jedoch nicht unter M. , wenn nicht der in § 2 angesetzte Dienst ensprechend gekürzt wird.

Bei Reisen:

§ 4.

Kontrahent II verpflichtet sich am
bereits einzutreffen und gegen eine tägliche Vergütung von M. für die Zeit vom bis an den von Kontrahenten I oder dessen Vertreter bezeichneten Vorproben teilzunehmen.

§ 5.

Kontrahent II hat seine Kraft ausschliesslich dem Orchester zu widmen einschliesslich aller Veranstaltungen, die im Interesse des Orchesters (Wohlfahrtsveranstaltungen usw.) sich als notwendig erweisen.

Eine weitere musikalische Tätigkeit, abgesehen von Erteilung von Unterricht, ist nur nach vorgängiger schriftlicher Genehmigung von Kontrahenten I zulässig.

§ 6.

Den Anordnungen des Kontrahenten I oder dessen rechtmässigen Vertreters ist Folge zu leisten, soweit sie diesem Vertrage und der beigefügten Dienstordnung nicht widersprechen.

§ 7.

In Krankheitsfällen ist auf Verlangen des Kontrahenten I von einem beamteten Arzt (Kreisphysikus u. dergl.) ein ärztliches Attest beizubringen. Die Kosten hierfür zahlt Kontrahent I. Ist Kontrahent II inhaltlich eines solchen Attestes durch Krankheit an der Leistung seiner Dienste verhindert, so erhält er in den ersten vier Wochen der Krankheit die volle Gage. In den folgenden vier Wochen der Krankheit die halbe Gage.

Eine unbefristete Kündigung wegen Krankheit ist erst nach Ablauf von acht Wochen zulässig.

§ 8.

Jeder Kontrahent kann vom Vertrage zurücktreten, wenn der andere die übernommenen Verpflichtungen nicht ordnungsgemäss zu erfüllen vermag und zwar:

a) bei Verträgen, die auf ein Jahr abgeschlossen sind, auf den Schluss des ersten Monats unter Einhaltung einer 14tägigen Kündigungsfrist;
b) bei Saisonverträgen auf den Schluss der ersten zwei Wochen mit 8tägiger Kündigungsfrist;

Es ist unstatthaft, den Kontrahenten II wegen ungenügender Leistungen zu entlassen, wenn dieselben dem Kontrahenten I bereits durch Probespiel bekannt sind.

Die Gage ist für die Zeit bis zum Rücktritte zu zahlen.

§ 9.

Verträge, die auf die Dauer eines Jahres geschlossen sind, setzen sich auf ein weiteres Jahr fort, wenn nicht spätestens $^1/_4$ Jahr vor Ablauf eine Kündigung erfolgt ist.

Saisonverträge sind ausser der in § 8 vorgesehenen Frist und den Bestimmungen des § 10 unkündbar.

§ 10.

Kontrahent I ist zur unbefristeten Kündigung berechtigt, wenn ein wichtiger Grund im Sinne des § 626 des B.G.B. vorliegt, als solcher soll insbesondere gelten:

1. wiederholte Trunkenheit im Dienste;
2. wiederholte grobe Pflichtverletzungen, und ehrloses Verhalten;
3. Ereignisse, die als höhere Gewalt anzusehen sind, wie Krieg, Brand, polizeiliche Schliessung des Lokals;
4. wiederholte unentschuldigte Versäumnis von Dienstleistungen.

§ 11.

Falls dieser Vertrag seitens des Kontrahenten II durch Nichteintreffen, oder durch vertragswidriges Verlassen des Engagements gebrochen wird, so hat Kontrahent II an den Kontrahenten I eine Konventionalstrafe in der Höhe einer Monatsgage zu zahlen. Nach Abzug der dem Kontrahenten I daraus erwachsenen Kosten ist die Strafe nach Massgabe des § 6 der Dienstordnung zu verwenden.

§ 12.

Zur Schlichtung etwaiger Streitigkeiten die in Ausübung des Dienstes zwischen den einzelnen Orchestermitgliedern entstehen, sowie als Vermittlungsinstanz zwischen Kontrahenten I und dem Orchester wählen die Mitglieder des letzteren bei Beginn des Engagements einen aus drei Mitgliedern bestehenden Orchestervorstand, dessen Namen dem Kontrahenten I sofort zu unterbreiten sind. Sollte zwischen beiden Kontrahenten keine Einigung zu erreichen sein, steht sodann der ordentliche Rechtsweg offen, wobei zuerst das zuständige Gewerbegericht, dann das Amtsgericht zu anzurufen ist.

§ 13.

Die nachstehende Dienstordnung gilt als Bestandteil dieses Vertrages.

§ 14.

Dieser Vertrag ist doppelt ausgefertigt und von beiden Kontrahenten unterschrieben; die etwa erforderlichen Stempelkosten trägt jeder Kontrahent zur Hälfte. Der zugesandte Gegenvertrag ist mit Unterschrift versehen bis zum zurückzusenden, anderenfalls ist jede Partei, vorbehaltlich etwaiger Entschädigungsansprüche berechtigt, von dem Vertrage zurückzutreten.

Ort und Datum: Unterschriften:

(Genaue Adresse angeben.)

Dienstordnung.

§ 1.

Jedes Mitglied des Orchesters hat auf eigene Kosten gute Instrumente zu beschaffen und in Stand zu halten.

§ 2.

Jedes Mitglied ist verpflichtet, spätestens 5 Minuten vor der bestimmten Zeit auf seinem Platz zu sein.

§ 3.

Das Präludieren, lautes Stimmen und Sprechen sowie Rauchen bei Dienstleistungen ist untersagt.

§ 4.

Kein Orchestermitglied darf die Fehler eines anderen rügen. Jedes Orchestermitglied ist verpflichtet, in dunkler Kleidung — Frackanzug Binde zu erscheinen.

§ 5.

Ohne Erlaubnis des Dirigenten oder des rechtmässigen Vertreters dürfen nicht beschäftigte Musiker ihren Platz nicht verlassen.

§ 6.

Zuwiderhandlungen gegen die Dienstordnung ziehen in jedem einzelnen Falle eine Strafe bis zur Höhe der doppelten Tagesgage nach sich. Die Höhe der Strafe bestimmt der Dirigent in Gemeinschaft mit dem Orchestervorstande.

Letzterer hat über die Verwendung der Strafgelder allein zu entscheiden.

Die nächste Nummer erscheint am 13. April. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 10. April eintreffen.

EUGEN D'ALBERT
Klavier-Abende.

Ausgewählte Werke aus seinen Konzertprogrammen. Mit kritisch-instruktiven Anmerkungen, Vortragszeichen und sorgfältigem Fingersatz von EUGEN D'ALBERT.

Text deutsch, englisch, französisch.

		no. M.
1.	**Schumann, Rob.**, op. 9. Carneval	1.50
2.	**Beethoven, L. van**, op. 51 Nr. 2. Rondo G-dur	0.75
3.	**Beethoven, L. van**, op. 129. Rondo a capriccio (Wut um den verlorenen Groschen) G-dur	0.75
4.	**Schumann, Rob.**, op. 17. Fantasie C-dur	1.50
5.	**Bach, Joh. Seb.**, Suite anglaise Nr. 6 D-moll	0.75
6.	**Schumann, Rob.**, op. 13. Etudes symphon.	1.20
7.	**Mozart, W. A.**, Rondo A-moll	0.75
8.	**Händel, G. F.**, Chaconne G-dur	0.75
9.	**Rameau, J. Ph.**, Gavotte mit Variationen A-moll	0.75
10.	**Schumann, Rob.**, op. 11. Grande Sonate Fis-moll	1.50
11.	**Weber, C. M. v.**, op. 39 Deuxième grande Sonate As-dur	1.20
12.	**Mozart, W. A.**, Rondo alla Turca (a. d. Sonate in A-dur)	0.75
13.	**Mozart, W. A.**, Fantasie C-moll	0.75
14.	**Bach, Ph. E.**, Fantasie C-dur	0.90
15.	**Couperin, François**, Cinq pièces de clavecin	1.20
16.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 7. Etude Cis-moll	0.45
17.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 11. Etude A-moll	0.45
18.	**Chopin, Fr.**, op. 53. Polonaise As-dur	0.90
19.	**Chopin, Fr.**, op. 57. Berceuse Des-dur	0.75
20.	**Chopin, Fr.**, op. 44. Polonaise Fis-moll	0.75
21.	**Schubert, Fr.**, op. 78. Sonate (Phantasie) G-dur	1.20
22.	**Mendelssohn-Bartholdy, F.**, op. 54. Variations sérieuses D-moll	0.75
23.	**Haydn, Josef**, Andante con Variazioni F-moll	0.60
24.	**Tschaikowsky, P.**, Valse-caprice D-dur	0.90
25.	**Chopin, Fr.**, op. 9 Nr. 3. Notturno H-dur	0.45
26.	**Chopin, Fr.**, op. 20. Scherzo Nr. 1 H-moll	0.90
27.	**Chopin, Fr.**, op. 58. Sonate H-moll	1.50
28.	**Beethoven, L. van**, Zweiunddreißig Variationen C-moll	0.90
29.	**Beethoven, L. van**, op. 33. Sieben Bagatellen	0.90
30.	**Beethoven, L. van**, op. 119. Elf neue Bagatellen	0.75
31.	**Weber, C. M. v.**, op. 65. Aufforderung zum Tanz	0.45
32.	**Chopin, Fr.**, op. 47. Ballade Nr. 3 As-dur	0.60
33.	**Chopin, Fr.**, op. 62 Nr. 1. Notturno H-dur	0.45
34.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 3. Etude F-dur	0.30
35.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 6. Etude Fis-moll	0.30
36.	**Händel, G. F.**, Gavotte variée G-dur	0.45
37.	**Rameau, J. Ph.**, Tambourin	0.30
38.	**Scarlatti, D.**, Katzenfuge	0.45
39.	**Schubert, Franz**, op. 15. Fantasie (Über den Wanderer) C-dur	1.20
40.	**Chopin, Fr.**, op. 10 Nr. 3. Etude E-dur	0.30
41.	**Chopin, Fr.**, op. 10 Nr. 5. Etude Ges-dur	0.30
42.	**Chopin, Fr.**, op. 10 Nr. 6. Etude Es-moll	0.30
43.	**Chopin, Fr.**, op. 10 Nr 9. Etude F-moll	0.30
44.	**Chopin, Fr.**, op. 10 Nr. 11. Etude (de la harpe) Es-dur	0.30
45.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 2. Etude F-moll	0.30
46.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 4. Etude A-moll	0.30
47.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 5. Etude E-moll	0.30
48.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 8. Etude Des-dur	0.30
49.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 9. Etude Ges-dur	0.30
50.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 10. Etude H-moll	0.30
51.	**Chopin, Fr.**, op. 25 Nr. 12. Etude C-moll	0.30

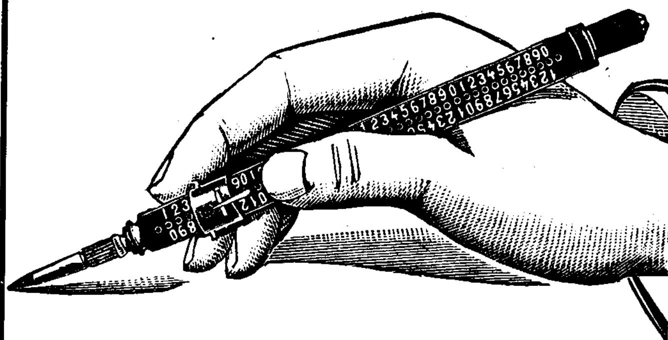
☛ **Wird fortgesetzt.** ☚

Verlag von ROB. FORBERG in Leipzig.

☛ Ein Wunder ☚

ist der neuerfundene

Addierstift „MAXIM"
mit Schreibvorrichtung für Tinte und Blei.



Dieser äusserst sinnreich konstruierte Apparat dient zum Zwecke des raschen und sicheren Addierens und bilden die Hauptvorzüge desselben, bei einfachster Handhabung und tadelloser Funktion: Einerseits die grosse Entlastung des Gehirnes, da selbst nach stundenlangem kontinuierlichen Arbeiten mit Maxim keinerlei, das Gehirn in so vielfach schädigender Weise beobachtete, nervöse Abspannung verspürt wird. Andererseits die Verlässigkeit und grosse Zeitersparnis. Preis per Stück nebst leichtfasslicher genauer Anleitung Mark 8.85 per Nachnahme, gegen Voreinsendung des Betrages Mark 8.35. Zu beziehen durch den Generalversand

EM. ERBER, Wien, II/8, Ennsgasse Nr. 21.

Nach Ländern wo Nachnahmen unzulässig sind, sowie nach sämtlichen überseeischen Ländern erfolgt die Lieferung portofrei nur gegen Voreinsendung des Betrages von Mark 8.50.

Soeben ist erschienen:

Heldenzeit

(Gedicht von Adolf Frey)

Für Männerchor und Orchester

komponiert von

Friedrich Hegar

Op. 40.

Klavier-Auszug M. 3.60 netto.
Jede Chorstimme M. —.30 netto.

Gebr. Hug & Co., Musikverlag
Leipzig und Zürich.



Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 15/16. 13. April 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zwei verschollene ungarische Rhapsodien von Franz Liszt.

Besprochen von **August Stradal.**

Ungefähr in der Zeit zwischen 1840—1845 erschienen bei Tobias Haslinger (Wien) 10 Hefte „Ungarische Nationalmelodien" (Magyar Dalock) von F. Liszt.

Aus diesen Ungarischen Nationalmelodien entstanden später die ungarischen Rhapsodien Liszts und zwar in der Weise, dass Liszt einige Nationalmelodien in ganz andere künstlerische Fassung brachte, andere ganz wegliess und zum Teil ganz neue Nationalmelodien für seine Rhapsodien benützte.

Die 10 Hefte „Ungarischer Nationalmelodien" sind im Musikalienhandel nicht mehr zu haben und dürften auf speziellen Wunsch Liszts, der nur die Ausgabe der Ungarischen Rhapsodien anerkannte, dem Musikalienhandel entzogen worden sein.

Da ich schon bei Liszts Lebzeiten die alten verschollenen Ausgaben Liszts sammelte, ist es mir möglich, diese verschollenen Rhapsodien oder eigentlich richtiger gesagt „Ungarischen Nationalmelodien", welche sich im 3. Hefte der Ungarischen Nationalmelodien (Tobias Haslinger) befinden, zu besprechen.

Die Gründe, infolge derer Liszt zu neuen Fassungen dieser Werke schritt, dürften darin zu suchen sein, dass Liszt die Zigeunerweisen, die er in den „Ungarischen Melodien" fast ganz getreu, sowie er sie von den Zigeunern hörte, skizzierte, in den „Ungarischen Rhapsodien" immer mehr und mehr mit seinem musikalischen Denken und Fühlen verschmolz, durch die Art der Bearbeitung und durch künstlerische Verfeinerung in ein immer höheres Niveau der Kunst erhob, wobei die Zigeunerweisen zu ganz eigenartigen Gebilden gestaltet wurden, so dass man von ihnen sagen kann, dass sie eigentlich Lisztsche Originalkompositionen wurden. Betrachten wir die ungarischen Nationalmelodien näher, so müssen wir uns sagen, dass Liszt eigentlich manchesmal hart gegen seine eigenen Kinder war, indem er manches, nach meinem Dafürhalten Wertvolle ausschied und unter die Ungarischen Rhapsodien nicht aufnahm.

Zu diesen verstossenen Kindern gehört nun das 3. Heft der Ungarischen Nationalmelodien, welchen dieser Aufsatz gewidmet ist.

Das 3. Heft besteht aus einem „Lassan" in f moll und einer Rhapsodie in a moll.

Das erste Werk ist im Stile der 3. und 5. Rhapsodie geschrieben, es hat nur einen Satz den „Lassan". Ein gewiegter „Kontrapunktiker" oder ein „Professor" wird bei Einsicht des Werkes sofort hervorheben, dass der Lassan ein schlechtes Werk sei, indem derselbe nur ein Thema habe und dieses immer wiederkehre, wodurch eine furchtbare Monotonie entstehe.

Freilich, wer dieses hervorhebt, der kennt die musikalische Welt der Zigeuner nicht.

Der Zigeuner verfolgt oft einen und denselben Gedanken mit einer Melancholie, die uns zu Tränen rührt. Die Geige singt das Thema, die übrigen Instrumente folgen nur mit. Doch immer kehrt dasselbe Thema wieder, bald gottergeben, bald in pompöser Macht, bald in wilder Leidenschaft und Sehnsucht gespielt. Die Geige hat die führende Rolle, die übrigen Zigeuner haben nur durch den Rhythmus oder die Fiorituren den jeweiligen Stimmungsgehalt des Themas anzudeuten. Als Schüler Liszts zog ich manchesmal von Budapest in die Puszta hinaus, um die Zigeunermusik unverfälscht dort zu hören.

Solche tiefe Klagen hörte ich nun oft und bewirkte die beständige Wiederholung des Hauptthemas, eine der düstersten Stimmungen, die ich je erlebte. Es ist, als wollte der Zigeuner die ganze Traurigkeit der einförmigen, sich immer gleichbleibenden unermesslichen Puszta (wohin man schaut, wiederholt sich derselbe Eindruck) in der beständigen Wiederholung des Hauptthemas wiederspiegeln.

Der Lassan des 3. Heftes ist solch eine tiefe, sich immer wiederholende Klage, welche Liszt sicher von Zigeunern hörte und nur wenig verändert wiedergab.
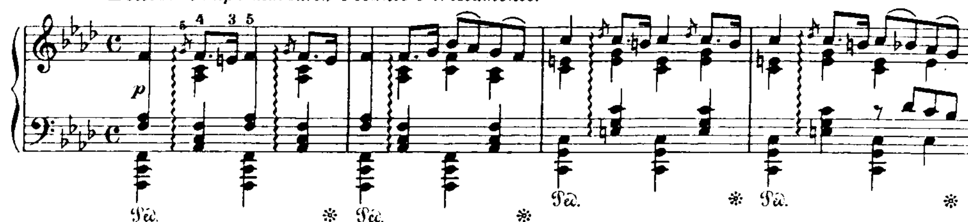
Vielleicht ist eben der Grund dafür, das Liszt dieses Werk unter die „Ungarischen Rhapsodien" nicht aufnahm, darin zu suchen, dass er diese klagende, sich immer wiederholende Urweise der Zigeunermusik nicht in seine hohen Regionen der Kunst heben konnte, ohne dass diese ihren ursprünglichen Charakter ganz verlor, und dass er anderseits dieses noch ungemeisselte Werk der Zigeunermusik nicht unter die spätere Sammlung „Ungarische Rhapsodien" aufnehmen wollte, weil er in diese Sammlung nur jene Werke einfügte, die er aus der rohen, noch ungefügen Naturform zum Kunstgebilde umgeschaffen hatte.

Aus diesem Grunde mag Liszt manche der bei Haslinger erschienenen Nationalmelodien in die Ungarischen Rhapsodien nicht aufgenommen haben.

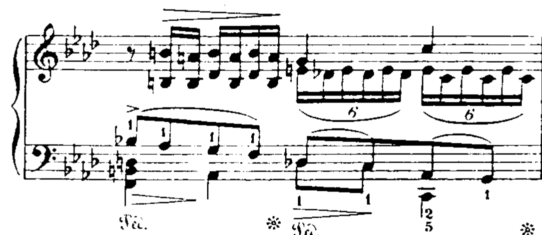
Der Oster-Feiertage wegen erscheint die nächste Nummer Donnerstag den 27. April.

Wir wollen dem Lassan (1. Nummer des 3. Heftes) folgen und seinen Aufbau näher zergliedern.
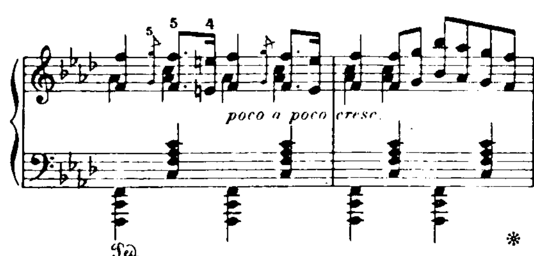
Lento. *(Tempo marcato.) Pesante e tristamente.*
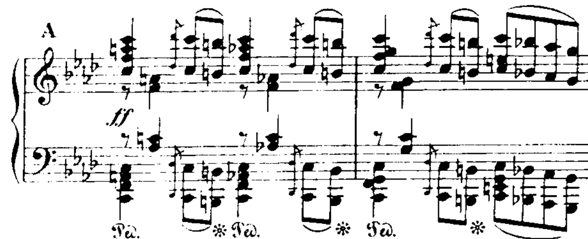


Das Thema birgt eine tiefe Traurigkeit in sich; es klingt, wie ein Trauermarsch, bei dessen Klängen man das Teuerste zu Grabe bringt.



Der Lassan hat kein eigentliches Seitenthema, das Cellothema der linken Hand ist dem Violinthema des 2. Taktes (2. Teil) entnommen (B, As, G, F). Dieses Fehlen des Seitenthemas, wodurch ein starres Festhalten an dem einzigen Motiv bewirkt wird, erhöht die düstere Wirkung des Werkes.
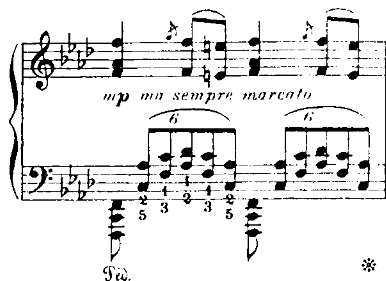




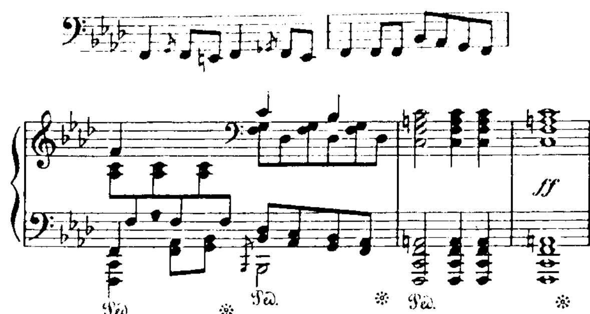
Nun erscheint das Thema stolz und mächtig.

Bei A haben wir noch eine grössere Steigerung. Bei A ist der Wechsel zwischen Fdur und fmoll interessant. Der schnelle Wechsel zwischen dem Ausdruck der Lust und dem des Leides ist eine Ureigenheit der Zigeunermusik. Man kann sagen, dass oft ein und derselbe Takt zugleich die Stimmungen „himmelhoch jauchzend" und „zu Tode betrübt" enthält.

Das Thema erscheint auch mächtig und später zart in As dur.



Hier haben wir es wieder in fmoll trotzig und obstinat; die linke Hand bewegt sich in Sexten, Quinten, Quarten.



Dumpf erklingt zum Schluss das Thema im Bass, zu Ende sogar in Terzen.

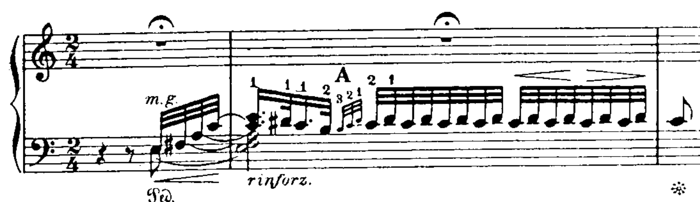
Ich kenne keine Rhapsodie, die an düsterer Stimmung sich mit diesem Lassan vergleichen lässt.

Mancher wird die Stimmung für monoton halten; doch muss der Spieler all' die feinen Nuancierungen des Schmerzes wiedergeben; dann wird das Werk sicherlich nicht monoton erscheinen.

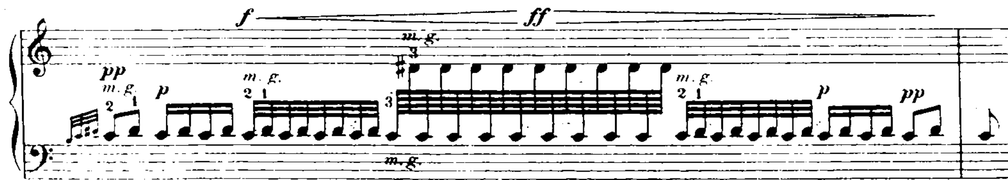
Da Liszt weder Fingersatz noch Pedal vorzeichnete, ein Unterlassen, das er als Greis sehr bedauerte, so habe ich bei den Notenbeispielen beides ergänzt, wobei ich auch auf das bekannte Daumenspiel Liszts Rücksicht nahm.

Die 2. Nummer des 3. Heftes ist eine prachtvolle ungarische Rhapsodie in amoll. Wir können, da sich das Werk entschieden den besten Rhapsodien Liszts an die Seite stellt und vielleicht manche, z. B. die dem Kunstmaler Munkacsy gewidmete übertrifft, nur annehmen, dass Liszt vergessen hat, dieses Werk unter die Rhapsodien aufzunehmen.

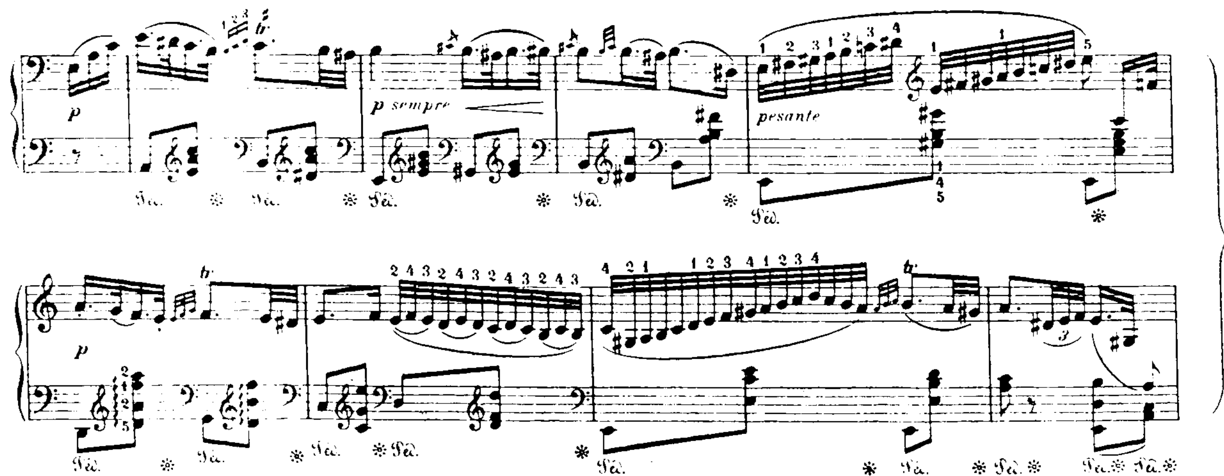
Hier liegt nicht mehr roher, ungemeisselter Basalt der Zigeunermusik vor, hier ist diese Zigeunermusik durch Liszts Kunst geadelt und in hohe Kunstformen erhoben.



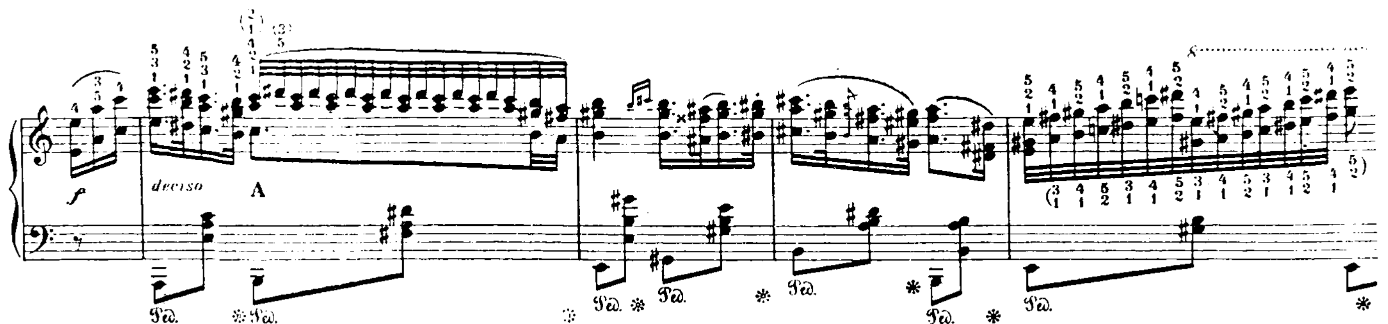
Mit einem langen Tremolo des Cymbals beginnt diese Rhapsodie, aus welchem der erste Teil des ersten Hauptthemas ausklingt.



Liszt liess solche Triller (A) in dieser Weise ungefähr ausführen.

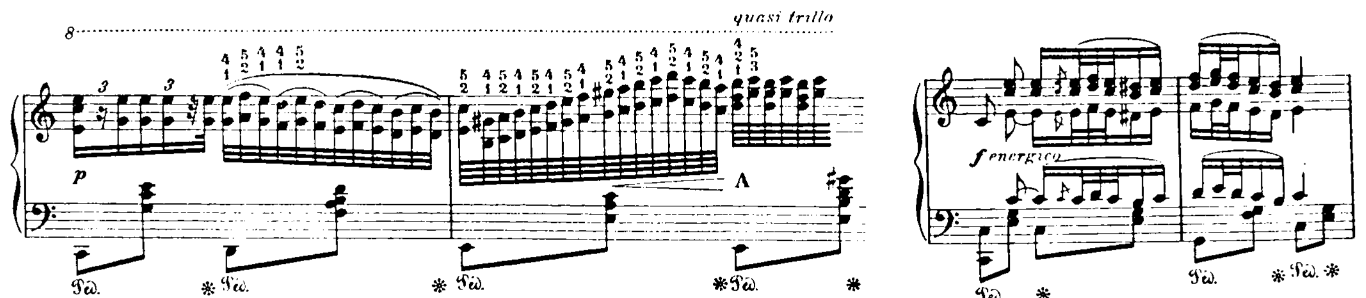


Trotzig setzt das erste Hauptthema ein. Die übermässige Quarte (Dis) zeigt, dass das Thema ein echtes Zigeunerthema ist. Der Triller C—Dis atmet den echten Zigeunercharakter. Die ungarische Tonleiter ist pesante zu spielen. Diese Passage ist dem Cymbal entnommen. Der Cymbalist spielt seine Passagen und Fiorituren nie schnell. Liszt spielte auch alle Cymbaleffekte seiner Rhapsodien nie zu schnell, sondern in einem ermässigt schnellen Tempo, so dass jeder Ton der Passage hörbar erklingen musste.



Nun erklingt das Hauptthema mächtig in Akkorden. Der Triller (A) ist schwer zu spielen. Um das C zu halten und mit A C und Dis zu trillern, dazu gehört schon eine enorme Spannkraft.

Ich schlage daher vor, das C kräftig anzuschlagen und als Vorschlag zu nehmen und zu trillern mit 1 2 und 4, oder mit der linken Hand von H auf C zu springen. Liszt hätte später bei einer Revision dieser Rhapsodie diesen Triller (sowie den folgenden) sicher erleichtert.
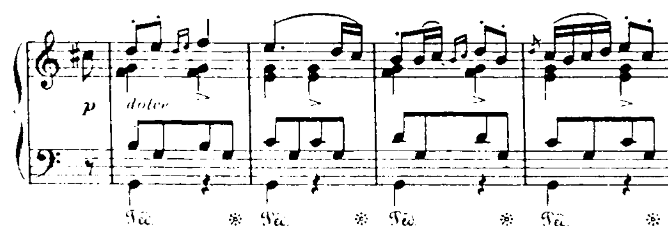


Liszt schrieb bei dieser Variation des Hauptthemas eine Sexten-Passage. Auch in dem folgenden Teil der Rhapsodie sind viele Sexten-Passagen. Der Triller (A) D F H—Gis C ist sehr schwer. Solche Triller hat Liszt später nicht mehr geschrieben. Dieser Triller ist natürlich nicht anders, als mit dem 1 2 4 und 3 5 zu bewältigen und gibt diese Art des Trillers Kunde von der unglaublichen Selbständigkeit der Finger Liszts. — Auch das 2. Thema in C dur hat etwas trotziges, heroisches. In der Folge spielen Sexten-Glissandi eine grosse Rolle.

Zum Schlusse des ersten Satzes haben wir eine ganz mächtige Cymbalkadenz vor uns. Im 1. Takt wird wohl entsprechend dem Triller zu Anfang der Rhapsodie der Triller F, Gis lauten müssen und nicht G. Die Kadenz dürfte eine genaue Nachahmung der Kadenz des Cymbalisten sein. In den späteren Rhapsodien hat Liszt zwar die Kadenz des Cymbalisten imitiert, jedoch derselben selten einen solchen Umfang, wie in diesem Werke, gegeben. Den Triller F, Gis machte Liszt so, dass er zwar mit der rechten Hand den Triller langsam machte, dann mit beiden Händen (in jeder Hand der 3.) trillerte bis zum ff, dann den Triller der rechten Hand allein wieder übergab und denselben langsam zum p abschwächte.
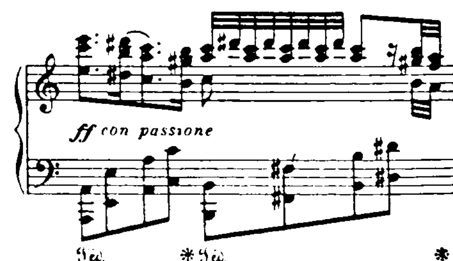
Nun beginnt ein starkes Friska-Thema

und wiederholt sich in tonaler Steigerung.
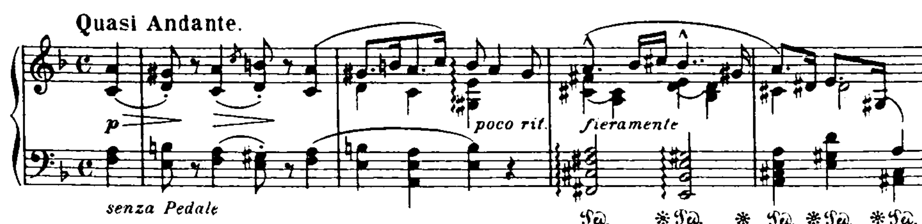
Es folgen nun zwei neue Friska-Themen, die der Meister nicht verarbeitet, sondern in der ursprünglichen Gestalt bringt.



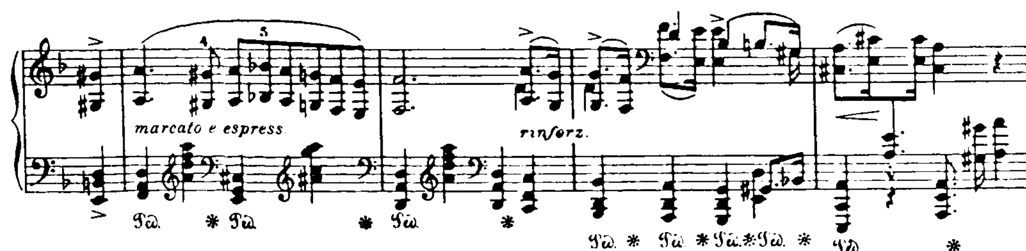
Es folgt sogar ein viertes Friska-Thema. Wir haben hier also einen Friska-Satz mit vier Themen, also eine Seltenheit unter den Lisztschen Rhapsodien. Kaum ist dieses kurze Friska verklungen, so erscheint wieder das erste Hauptthema des Lassan in stolzer Majestät.
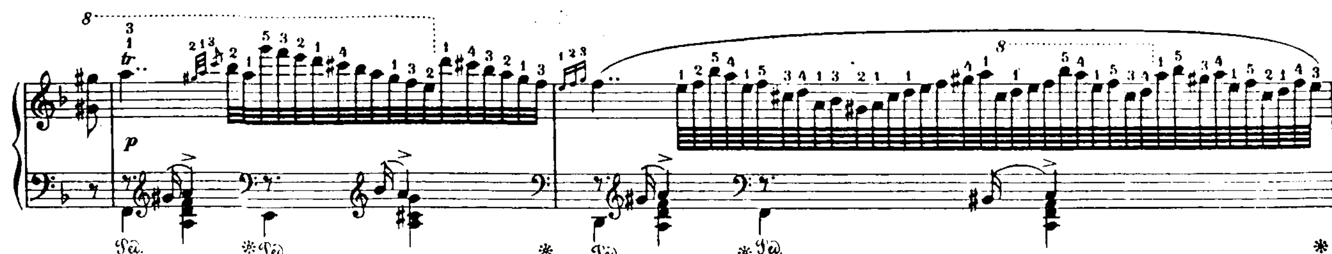


Diesem folgt ein quasi Andante, in welchem ein schwärmerisches Thema in a moll



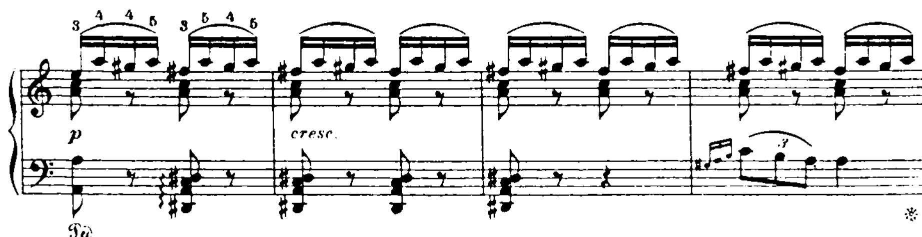
und ein stolzes Thema in d moll vorkommen:



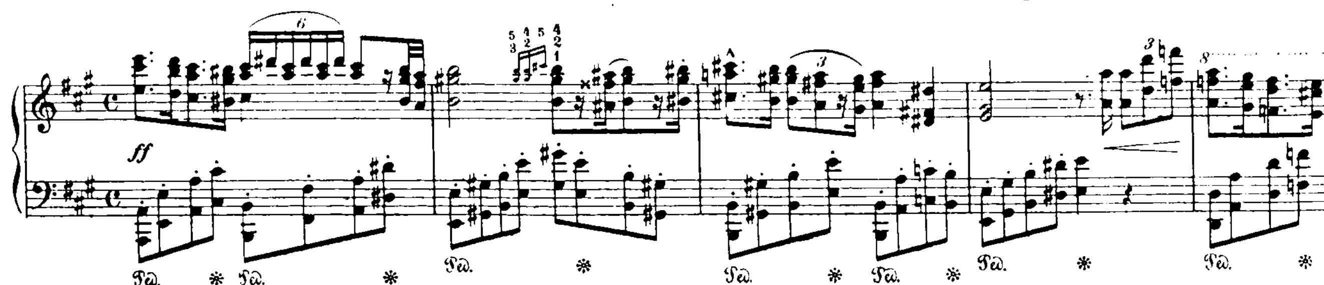
Dieses Thema wird mehrmals variiert und zum Schlusse dieses Lassan-Satzes von Cymbalpassagen umspielt.

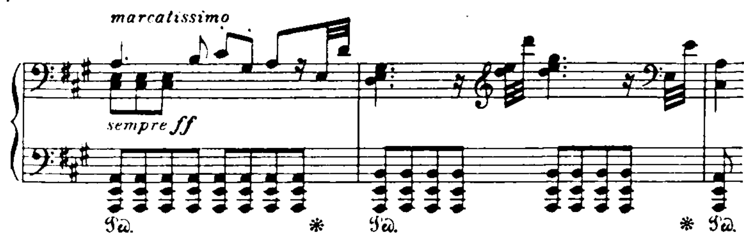


Nach diesem Andante kommt der 2. Teil des Friska nochmals, welcher in den 1. Teil des Friska (a moll) hinüberführt.
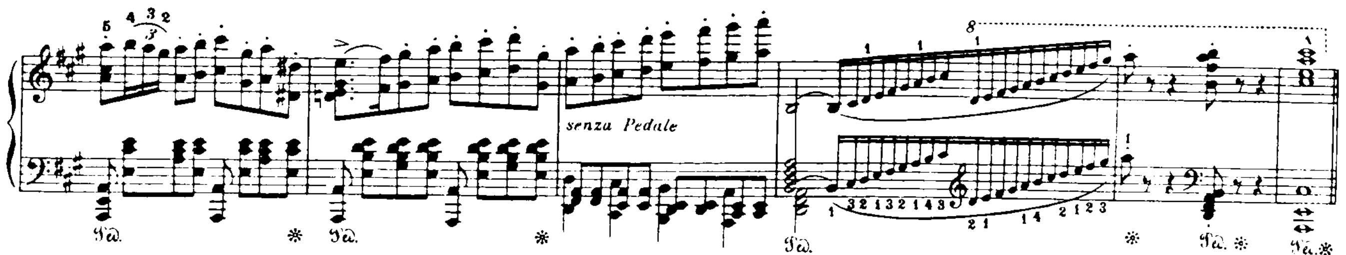


Durch eine Überleitung, in welcher ein Teil des kecken Friska-Themas vorkommt (die Triole) gelangen wir nun zu dem 1 Hauptthema des 1. Lassan, der aber nun in vollem Glanz in A dur erklingt.





Ein keckes Tanzthema (Czardas) bringt noch mehr Leben und Glut in den kühnen, sonnigen Schluss der Rhapsodie, welche mit kühnem Schwunge, wie ein toller Tanz in Jubel nach einem wilden Lauf zur Höhe endet.



Wie wir es hier erlebt haben, ist bei dieser Rhapsodie eine ganz merkwürdige Form, eine Form, welche spätere Rhapsodien Liszts nie aufweisen, zu verzeichnen: I. Lassan. II. Friska, III. Lassan, IV. Friska, V. Finale (Triumphal gebrachte Themen des Lassan und Schlussthemen).

Trotzdem ist das Werk durchaus einheitlich. Der 3. Satz Lassan bildet den Mittelpunkt, Friska No. II korrespondiert mit Friska No. IV. — Lassan No. I und V. Finale bilden die beiden Aussenseiten des Werkes.

Liszt schrieb, wie bei allen früheren Werken, auch hier weder Pedalbezeichnung noch Fingersatz. Ich habe daher beides ergänzt. Man mag nun über diese Rhapsodie urteilen, wie man will, eines ist sicher, dass dieselbe infolge ihrer prachtvollen Themen und Klaviertechnik das Anrecht hat, in eine Gesamtausgabe der Lisztschen Werke aufgenommen zu werden. Zugleich sei hier Herrn R. Lienau (Verlag Haslinger quondam Tobias) innigster Dank gesagt für die Erlaubnis, einzelne Stellen aus den Werken zu veröffentlichen.



Liszt als Kritiker.

Von Professor **Eduard Reuss †.**

(Schluss.)

Was Liszt in dem Artikel über Berlioz und dessen Harold-Sinfonie hinterlassen hat, ist die Kritik, die Schumann, wie oben ausgeführt worden ist, für die höchste hält, da sie durch sich selbst den gleichen Eindruck wie das Original hervorbringt. Sie bietet sogar noch mehr, indem sie mit den engherzigen Empfindungen, von denen die meisten Menschen und besonders die Kritiker unter diesen bei dem Anblick einer neuen Bereicherung der Kunst beherrscht werden, gründlich aufzuräumen trachtet, was ihrem Verfasser auch gelungen ist, wenn nicht sofort, so doch in dem halben Jahrhundert, das seitdem verflossen ist. Die Wirkung hat sich vor zwei Jahren glänzend offenbart, als an allen Kunststätten der hundertjährige Geburtstag des von Liszt zuerst erkannten Meisters würdig gefeiert wurde. In noch ganz anderer Weise hat sein Auftreten für Richard Wagner Wunder gewirkt, dessen Werke er, er ganz allein aufzuführen und zu würdigen zu einer Zeit den Mut hatte, als ein derartiges Unterfangen leicht als ein politisches Verbrechen hätte bestraft werden können. Seine Aufsätze über den „Tannhäuser", den „Lohengrin" und den „Fliegenden Holländer" gelten noch heute und werden stets für das Inhaltvollste gelten, was über diese Werke geschrieben worden ist. Es klingt bedeutungsvoll, wenn der Schöpfer des „Lohengrin" seinem Beurteiler schreibt: „Ich fühle mich für mein Streben, für meine Opfer und künstlerischen Kämpfe mehr als vollständig belohnt, da ich sehe, welchen Eindruck ich dadurch gerade auf Dich gemacht habe. So ganz verstanden zu werden, war meine einzige Sehnsucht; und verstanden worden zu sein, ist die beseligendste Befriedigung meiner Sehnsucht." Ein solches Zeugnis hat wohl selten ein Künstler seinem „Kritiker" ausstellen können, und es braucht gar nicht eingewandt zu werden, dass die Lisztschen Urteile mehr der freundschaftlichen Bewunderung als einer nüchternen Untersuchung entsprungen seien. Wäre Liszt nicht von der ungeheueren Bedeutung jener Werke durchdrungen gewesen, hätte er in ihnen nicht die Merkmale gefunden, die ihnen den Stempel der Unsterblichkeit aufdrücken, und durch die sie zu den leuchtenden Offenbarungen gezählt werden müssen, vor denen die Kritik demütig ihre Waffen strecken muss, so hätte er nicht diese Dithyramben gesungen, in denen schon der Ton angeschlagen worden ist, in dem sonst erst spätere Geschlechter ihrer jubelnden Freude über den Besitz solcher Schätze Ausdruck zu geben pflegen. „Wäre er nicht so hingerissen gewesen, so hätte er geschwiegen; oder hätte er in den Werken Äusserungen einer ihm und seinem Wesen widerstrebenden und darum ihm schädlich erscheinenden Strömung entdeckt, so wäre er schonungslos dagegen aufgetreten, da er Unerschrockenheit genug besessen hat, um einen jeden in seine Schranken zurückzuweisen. Hat er doch einen heftigen und nicht immer gerade ungefährlichen Kampf zur Verbesserung der Stellung der Künstler selbst gegen Fürsten und besonders gegen die sie umgebende Gesellschaft geführt!

Wenn immer wieder von neuem auf die Lisztschen Artikel über Wagner und die anderen Zeitgenossen aufmerksam gemacht und ihr Inhalt der Beachtung und dem — Studium empfohlen wird, so hängt dies nicht nur mit dem schon geschilderten Werte dieser Arbeiten zusammen, sondern auch mit dem Umstande, dass durch sie allmählich die ganze heutige Ästhetik der Musik hervorgerufen worden ist. Schon damals hat diese Wandlung einer der von Liszt aus dem Dunkel ans Licht geleiteten Meister vorhergesagt, Robert Franz, wenn er in dem Dankschreiben für die ihm von jenem geleistete Hilfe sagt: „Auch der Kritik haben Sie einen wesentlichen Dienst geleistet, indem Sie

hr einen heikligen Boden ebneten, den sie bis jetzt noch nicht zu glätten gewusst hatte. Nach Ihrem sicheren Vorgange wird künftig manche Zunge gelöst sein, welche die Schwierigkeit des Stoffes bisher gebunden hielt.“ Die Anerkennung, die Robert Franz später gefunden hat, bildet die Bestätigung dafür, dass sein Blick in die Zukunft ein richtiger gewesen ist. Wie Liszt auf diese Art die Kritik zu einer sachkundigen umgewandelt hat, so hat er auch, sobald er einmal eine solche angetroffen hat, sofort die Waffen ergriffen, um sie gegen eine scheinsüchtige in Schutz zu nehmen. Gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts konnte es noch vorkommen, dass über den „letzten Beethoven“ die dümmsten Ansichten in die Welt hinausposaunt wurden. So hatte der Russe Ulibischeff in einer Mozart-Biographie, um den unverständigen Lobreden auf den von ihm geschilderten Meister einen grösseren Nachdruck zu verleihen, ganz unsinnige Dinge über Beethoven und besonders über dessen letzte Schöpfungen, deren Sinn ihm verschlossen geblieben war, ausgekramt und zunächst von Wilhelm von Lenz, dessen Beethoven-Katalog wegen der darin enthaltenen geistvollen Ansichten noch heute Beachtung beanspruchen kann, eine verdiente Zurechtweisung erhalten. Dadurch gereizt, breitete Ulibischeff nun seine „fast unglaubliche Unwissenheit, die sich bis auf das ABC der Musik erstreckt,“ wie Liszt sagte, in vollem Umfange aus. Vielleicht hätten diese Ergüsse eines dilettantischen Schwätzers gar nicht verdient, von Männern wie Lenz, Séroff, der mit noch grösserer Entschiedenheit ihn in seine Schranken zurückgewiesen hatte, und schliesslich von Liszt weiter in Erwägung gezogen zu werden, wenn diese sich nicht dabei von der Erkenntnis hätten leiten lassen, dass gerade diese dilettantischen Ungereimtheiten beim Publikum auf eine wohlgefällige Aufnahme rechnen können, wie es zu allen Zeiten vorgekommen ist, und wie es heute noch vorkommt und immer vorkommen wird. Die ernsten, auf gründlicher Einsicht und zuverlässiger Erfahrung beruhenden Urteile der Musiker von Beruf werden gern ausser Acht gelassen, da der Musiker und sein Wirken und seine Werke bloss als ein unterhaltendes Spielzeug, nicht nur für die grosse Menge, sondern auch für die Gebildeten, betrachtet wird, er selbst aber als Spielball der Laune von Leuten gilt, die es verstehen, ihre oberflächliche Weisheit recht mundgerecht aufzutischen. Wenn diese dann mit einigen gelehrt aussehenden Brocken gespickt ist, so glaubt das Publikum sich dadurch wesentlich gefördert und bereichert; im übrigen fühlt es sich recht wohl dabei und schätzt sich glücklich, wenn es sieht, dass eine solche Betrachtung der Kunst gar nicht über seinen engen Horizont hinausgeht. Diese und ähnliche Erwägungen haben Liszt veranlasst, die geradezu vernichtenden Artikel, die Séroff in zwei Musikzeitungen gegen Ulibischeff veröffentlicht hatte, als Meisterstücke einer sachlichen Kritik zu preisen und auf verschiedene darin enthaltene Sätze wegen ihrer allgemeinen Bedeutung besonders aufmerksam zu machen. Der eine davon lautet „das Kriterium des musikalischen Gesetzes liegt nicht in den Ohren des Konsumenten: es liegt in der Kunstidee des Produzenten“ und der andere „wenn eine Theorie nicht mit der Praxis eines Weltgenies stimmt, da wird sie nie bestehen; denn die Kunst lebt ihr Leben nicht in Büchern, sondern im Kunstwerk“. Um den im ersten Satz gepredigten Begriff der Freiheit nicht mit Willkür verwechseln zu lassen, erklärt ihn Liszt dahin, dass der Beruf der Malerei und Skulptur darin bestehe, in Fesseln frei zu sein, die Materie zu vergeistigen, immer von neuem die Hindernisse zu besiegen, welche der Stoff dem Ideal stets entgegenträgt, die Musik wirke dagegen durch den Geist auf den Geist mit einer verhängnisvollen Freiheit, die dem einen wie eine strenge, offenbarende Muse erscheint, welche die Geheimnisse und die Wandlungen der Zeiten, die Fortschritte der Kunst und die Errungenschaften des menschlichen Geistes ihren Lieblingen in das Ohr flüstert, während die anderen sie für eine bettelnde Gauklerin halten, die sie der rohen Menge preisgeben und den trivialen Gelüsten aller Klassen aufopfern. Eine Besorgnis, dass jene Freiheit nur Verwirrung und Anarchie in das Gebiet der Kunst bringen könne, würde vergeblich gehegt, da die Kunst als verklärende Sphäre des menschlichen Geistes nur das in jenes aufnehmen werde, was den unverwischbaren Stempel des Schönen an sich trage.

In wenigen Sätzen wusste Liszt einen Meister, mochte er gross oder weniger gross sein, erschöpfend zu beleuchten. So schrieb er über Raff: „Sein Stil ist gedrungen, voll reflektiert und reich an glücklichen, harmonischen Feinheiten und Wendungen, deren Wagnisse sich jedoch fast immer auf die Basis der Regel zurückführen lassen: dabei zieht er gesuchte Kombinationen der spontanen Eingebung vor. Bis in das kleinste ausgearbeitet, verfolgen sie mehr den Zweck, vieles in einen bestimmten Raum zu drängen, als den Ausdruck und die Gesamtwirkung des Ganzen zu berücksichtigen oder auch zu erhöhen. Derartige Stellen ist man oft versucht, mit einem sehr kunstvollen Gewebe zu vergleichen, dessen Fäden sich in der geschicktesten Weise nach allen Richtungen hinziehen, ohne dass dadurch der Glanz des Stoffes erhöht würde, oder sich die eingewirkten Muster deutlicher vom Untergrund abzeichneten.“ Man mag aus diesen feinen Andeutungen ersehen, wie ein abweichender Standpunkt in der Kunst geltend gemacht werden kann, ohne dass einer dabei gleich verletzend zu werden braucht. Über Spohr hat er in den Briefen „an eine Freundin“ sein Urteil kurz dahin zusammengefasst, dass jener sowohl als Virtuose wie als Komponist eine ehrenvolle Laufbahn zurückgelegt, dass aber beiden Eigenschaften das eine Element des Ausserordentlichen gefehlt habe, nämlich das Genie. So sei er ein Patriarch der Kunst geworden, aber durchaus kein Prophet noch ein Apostel gewesen.

Bei dem alles umfassenden Wissen, das Liszt in sämtlichen Zweigen der Musik besass, wurde es ihm leicht, auch die kleinsten Erscheinungen in gebührender Weise zu schätzen, sobald sie nur irgend eine Beachtung beanspruchen konnten. Marx hatte in seinem von Liszt sehr hoch geschätzten Buche „die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege“ Ferdinand Hiller keinen sehr hohen Platz unter den Komponisten angewiesen, da er nichts Neues geschaffen habe. Dieser Vorwurf veranlasst Liszt, Hiller wenigstens das Gute nachzurühmen, das er fertiggebracht hat, und zugleich seine Ansicht über das Neue im allgemeinen darzulegen. Dass es nichts Neues unter der Sonne gebe, sei auch gerade keine junge Wahrheit, „und es ist gewiss, dass die Keime jeder Sache, jedes Gedankens dem Wesen nach im Universum und im menschlichen Geist, seit beide bestehen, vorhanden waren, und dass wir nichts entdecken können, dessen Anfang nicht vor uns bestanden hätte. Nichtsdestoweniger bleibt es ebenso wahr, dass die Mannigfaltigkeit verschiedener Kombinationen, vermittelst derer ein und dieselben Elemente verschiedene und neue Wirkungen hervorbringen, ebenso unerschöpflich ist, und dass das Hervorragende ausgezeichneter Geister gerade darin liegt: geheime Verwandtschaften

und noch nicht beachtete Beziehungen zwischen Gegensätzen, die bis dahin unvereinbar erschienen waren, herauszufinden und zu entwickeln." Um hieraus auf den besonderen Fall zu schliessen und ihn auch nicht grösser erscheinen zu lassen, als er ist, macht er folgende ebenso geschickte als richtige Einschränkung, indem er hinzufügt: „Wer also aus unverborgenen Tatsachen ungeahnte Folgerungen zieht, sie in einem Lichte zeigt, das Ursache und Wirkung deutlicher hervortreten lässt, dürfte doch wohl als Geber eines Neuen anzusehen sein. Wenn auch Hiller das Prinzip kombinierter Rhythmen nicht erfunden hat, so führte er es doch bis zu einem Punkte, von dem aus dasselbe umfassender und genauer beurteilt werden kann, als bei irgend einem anderen Komponisten." Der also in Schutz Genommene dankte auf seine Weise, indem er etwa zwei Jahre später Liszt schrieb, dass er in einem Teil dessen musikalischer Bestrebungen nicht mit ihm übereinstimme, sondern dass er „es nachgerade für Pflicht halte, ihm darin mit allen Kräften entgegenzutreten". Das hat er in der Folge auch redlich getan, ohne mehr damit erreicht zu haben, als dass er ein trauriges Andenken hinterlassen hat. Auf ähnliche Weise sind Liszt noch manche seiner kritischen Ritter- und Retterdienste schlecht gelohnt worden, so dass man fast glauben könnte, das Tadeln nütze einem Kritiker mehr als das Loben; denn im ersteren Falle wird er wenigstens gehasst und — gefürchtet, während er im letzteren Falle — nun ungefähr ebenso schmählich behandelt wird, wie Liszt teilweise für die geschichtlichen Quellen belohnt worden ist, zu denen seine Kritiken und Aufsätze über die Kunst und die Künstler geworden sind. Um auf diesen Umstand von neuem nachdrücklich hinzuweisen, habe ich es in erster Linie unternommen, Liszt als Kritiker zu schildern. Ich konnte in dem Rahmen einer kleinen Studie kein bis in alle Einzelheiten sorgfältig ausgeführtes Bild ermöglichen, sondern nur die Hauptpunkte berühren. Aber auch daraus wird, wie ich hoffe, genügend erkannt werden können, von welcher Wichtigkeit diese Tätigkeit des Meisters werden muss, wenn sie in erschöpfender Weise als eine Geschichte der Musik des neunzehnten Jahrhunderts behandelt werden würde, zumal Liszt gleichsam als Prophet für seine Zeitgenossen aufgetreten ist und einem jeden unter ihnen schon den ihm gebührenden Platz angewiesen hat, den die heutige Zeit in vollem Umfange bestätigt hat. Die Gründe dafür, warum die Lisztschen Schriften nicht schon zu der Zeit ihrer Entstehung eine allgemeine Anerkennung gefunden und die in ihnen ruhende erzieherische Wirkung ausgeübt haben, liegen zum Teil in der krampfhaften Anstrengung, mit der ihre Gegner deren Verbreitung zu hindern trachteten, sind aber heute nicht mehr vorhanden. Andererseits sind auch die Verleger von Liszts „Gesammelten Schriften", die Herren Breitkopf & Härtel, inzwischen allen Wünschen endlich entgegengekommen und haben eine billige Volksausgabe veranstaltet.

Die Kritik hat zu wiederholten Malen gefordert, dass ein Künstler anders werden, oder dass er wenigstens Dies oder Jenes anders machen müsse. Mit dem gleichen Rechte können in vielen Fällen die Künstler fordern, dass ein Kritiker sich ändere, dass er einmal genauer zusehe, wie das seinem Urteil unterworfene Werk aussieht, dass er nicht mit vorgefassten Meinungen an es herantrete, sondern es sorgfältig prüfe und untersuche. Täte er dies, so würde sein Urteil meistens ganz anders ausfallen. Bei diesem Vorschlage sind die Künstler noch so unbefangen, dem Kritiker wenigstens den Besitz einer Urteilskraft zuzutrauen, selbst wenn dieser ihnen auch jeden Funken von Schaffenskraft abgesprochen haben sollte. Wenn wirklich einmal ein solcher Kritiker zu der Einsicht gelangen wird, dass eine Umkehr auf dem bisher eingeschlagenen Wege doch für ihn und vielleicht auch für die Kunst von Vorteil sein könnte, und er dann eines Lehrmeisters bedarf, der ihm mit hilfreicher Hand die rechte Richtung zeigen kann, so möge er sich an den besten wenden, den es dafür gibt, an — Franz Liszt.

Rundschau.

Oper.

Cassel.

Im hiesigen Königlichen Theater wurden Ende März d. J. kurz hintereinander zwei Opernneuheiten zur Aufführung gebracht: „Robins Ende", komische Oper in zwei Akten von Ed. Künneke, und „Sundari", Oper in 3 Aufzügen von Reinhold L. Herman. Das erstgenannte Werk des jungen Berliner Komponisten hat nach seiner Uraufführung an der komischen Oper zu Berlin vor etwa 1½ Jahren bekanntlich auch schon in Dresden, Mannheim und Düsseldorf guten Erfolg erzielt. Ebenso wurde hier in Cassel diese Künnekesche Erstlingsoper, die von Herrn Musikdirektor Dr. Zulauf sorgfältig geleitet wurde und in den beiden Hauptpartien — Robinson Herr Gross, Katharina Frau Erhard-Sedlmaier — treffliche Besetzung gefunden hatte, recht freundlich aufgenommen. Die moderne Instrumentierung ist geschickt und fesselnd, doch ist die Musik im Ganzen für eine komische Oper zu dramatisch gehalten.

Die Oper „Sundari" erlebte hier ihre Uraufführung und erregte aus diesem Grunde ein besonderes Interesse; auch der Komponist, sowie auswärtige Journalisten und Bühnenleiter wohnten der Premiere bei. Herman, der jetzt als gesuchter Musiklehrer in Rapallo lebt, ist in unserer Stadt bekannt geworden durch seine Opern grösseren Stiles: „Vineta" und „Wulfrin", den graziösen Einakter „Spielmannsglück" und seine sinfonischen Werke „Egyptische Suite" und „Liguria". Zu seiner neuen Oper „Sundari" hat der Komponist auch die Textdichtung nach einer orientalischen Legende selbst geschaffen. Die Handlung führt uns in das Innere Indiens und hat das traurige Schicksal einer Bajadere, der Tempeltänzerin Sundari zum Gegenstand. Die Oper leidet unter dem Mangel an packenden dramatischer Vorgänge, die Handlung stockt in den beiden letzten Akten mehrfach, und die einzelnen Begebenheiten sind nicht überall natürlich miteinander verkettet. Die musikalische Arbeit offenbart Hermans besondere Begabung für Romantik und lyrische Poesie. Das Orchester bietet im ersten Akte im Chor der Leuchtkäfer, im Duett der Lotosblüten u. dgl. eine Fülle prächtiger, dem exotischen Milieu angepasster Stimmungsmalerei. Interessant ist Sundaris Tanz — ein Seitenstück zu Salomes Schleiertanz —, recht gut klingen im 2. Akte die beiden Quartettsätze, und von ergreifender Wirkung ist im letztem Akte Sundaris Todesgesang. Die Aufführung nahm nach recht sorgfältiger Vorbereitung unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Prof. Dr. Beier einen ausgezeichneten Verlauf. Die Titelheldin wurde von Frl. von der Osten darstellerisch und gesanglich charakteristisch wiedergegeben. Auch der Don Marzio, ein europäischer Maler, der Sundari vergebens leidenschaftlich liebt, hatte in Herrn Koegel tüchtige Vertretung gefunden. Die Oper fand starken Beifall, und der Komponist wurde mehrfach gerufen. Prof. Dr. Hoebel.

Dessau.

Mozarts „Zauberflöte" gelangte am 19. Februar zur Aufführung und zwar mit durchweg einheimischen Kräften; in letzter Zeit ein seltener Fall. Neu in der Besetzung waren in Hauptrollen Frl. Röseler als Pamina und Herr Ullmann als Papageno. Beide entledigten sich ihrer Aufgaben in anerkennenswerter Art. In der Freischütz-Aufführung am 26. Februar gastierte als Agathe Frl. Käthe Pacholski von der

Berliner Hofoper mit einem Gelingen, das ihr Engagement für die hiesige Hofbühne zur Folge haben wird. Auch Verdis „Aïda“ wies eine Gastin auf, Frau Florence Easton vom Königlichen Opernhause in Berlin, eine Künstlerin, die hinsichtlich ihrer schönen klangvollen Stimme, ihrer trefflichen Gesangskunst, sowie ihrer ausdrucksvollen, äusseren Darstellung eine durchweg abgeklärte Darbietung schuf. Rossinis „Barbier von Sevilla“ ging am 16. März in Szene und dies zum ersten Male mit den Original Rezitativen in der Übersetzung bezw. Bearbeitung von Otto Neitzel-Cöln. Sicher ist, dass Rossinis Meisterwerk mit diesen Secco-Rezitativen ein musikalisch einheitlicheres Ganzes darstellt, andererseits wirken aber die von Cembalo begleiteten langen Rezitativstellen auf die Dauer doch etwas monoton. Die Besetzung der Oper erwies sich durchweg als eine sehr gün-tige. Ernst Hamann.

Konzerte.

Berlin.

Das neugebildete „Nordische Trio“ — Ida Thornberg (Klavier), Julius Thornberg (Violine), Henry Bramsen (Cello) — gab am 1. April im Bechsteinsaal sein erstes Konzert. Die Künstler scheinen bezüglich ihrer künstlerischen Qualitäten sehr gut zueinander zu passen. Ihr Ensemble ist sicher und zugleich geschmeidig, klanglich gut ausgeglichen, ihr Vortrag musikalisch gesund, temperamentvoll beweglich und lebendig. Die in allen Sätzen sehr saubere und ausdrucksvolle Wiedergabe des Es dur-Trios von Schubert bereitete einen schönen Genuss, das wundersame Andante namentlich wurde sehr feinfühlig und stimmungsvoll gegeben. Das D dur-Trio op. 70 No. 1 von Beethoven und Sindings D dur-Trio op. 23 ergänzten das gediegene Programm.

Im Klindworth-Scharwenkasaal liess sich tags zuvor der Violinist Alfredo Barbagelata in einem eigenen Konzert vernehmen. Unter pianistischer Beihilfe von Tina Ficarella Barbagelata brachte er u. a. Tartinis g moll-Sonate und das Mendelssohnkonzert zum Vortrag. Herr Barbagelata hat noch an seiner Ausbildung zu arbeiten; sein technisches Können ist ansehnlich entwickelt, bis zur absoluten Sicherheit aber noch nicht gediehen. Der Tongebung fehlt Schönheit und Sauberkeit, dem Vortrag Temperament.

Die Künstler des Fitzner-Quartetts aus Wien veranstalteten als letztes Konzert einen ganz wunderbaren Mozart-Abend mit dem d moll-Streichquartett, dessen Andante und naiv heiterem Finale eine besonders schöne Ausführung zuteil ward, und dem Klarinettenquintett (unter vortrefflicher Mitwirkung von Oscar Schubert). Zwischen den Instrumentalwerken spendete Lilli Lehmann zur Freude des Publikums eine Gruppe Gesänge des Meisters, die sie mit der ihr eigenen Innerlichkeit der Auffassung und Schönheit der Tongebung vortrug. Die Künstler erfreuten sich lebhaften Beifalls.

Wenig erfreuliche Eindrücke hinterliess der Gesang der Mezzosopranistin Frieda Schroeder, die am 4. April im Bechsteinsaal konzertierte. Das Auftreten der Sängerin war verfrüht, da die technische Entwicklung noch nicht den Anforderungen für die Öffentlichkeit entspricht. Talent für den Vortrag, auch Wohllaut des Organs und Ansätze zu wirklichem Kunstgesang waren zu bemerken, aber vor der Hand sind es eben nur Ansätze zu etwas Gutem. Frl. Schroeder hatte Lieder und Gesänge von Schubert, Schumann, Cornelius und jüngeren Autoren zum Vortrag gewählt.

Von dem gleichzeitig im Beethovensaal stattfindenden Klavierabend des Pianisten Rudolph Ganz konnte ich nur die erste Hälfte des Programms hören: Beethovens Sonaten C dur op. 53 und f moll op. 57 und Schumanns „Etudes sinfoniques“. Kraft und Leben in der Auffassung, glänzende Technik. Schumanns fein- und tiefsinniges, kunstvoll gestaltetes Werk habe ich nur selten bei so restloser Überwindung aller Schwierigkeiten gehört, ein grosser Zug ging durch die Interpretation.

Im Saal Bechstein gab am 6. April der Pianist John Gerling einen Klavierabend. Der junge Künstler begann seine Vorträge mit Bach-Tausigs d moll-Toccata und Fuge und spielte weiterhin Kompositionen von Rameau (Gavotte und Variationen), Chopin (Fantasie op. 49, Scherzo cis moll), Mac Dowell, Debussy und Liszt. Die Technik ist sehr ansehnlich entwickelt und zuverlässig, doch muss Herr Gerling der Schönheit des Tones die grösste Aufmerksamkeit zuwenden, der nicht selten hart und stumpf wird. Darunter leidet besonders der Ausdruck des Zart-Poetischen, während dem Künstler alles, was ein forsches Darauflosgehen gestattet, gut gelingt.
Adolf Schultze.

Ossip Gabrilowitsch, der rühmlichst bekannte Pianist versucht sich jetzt auch — nach berühmten Mustern — als Dirigent und zwar mit gutem Erfolge. Er ist ein sehr begabter Musiker und versteht es, trotzdem ihm die Routine noch fehlt, doch schon, das Orchester seinen Intensionen dienstbar zu machen. In seinem II. Konzert mit dem Philharmonischen Orchester (Philharmonie — 30. März) führte er als Hauptwerk die Faust-Sinfonie von Liszt auf. Es muss anerkannt werden, dass er sich dieser schwierigen Aufgabe mit Geschick und gutem Gelingen entledigte, ja er brachte einige Stellen im ersten und dritten Satz zu packender Wirkung. Das Programm begann mit der D dur-Sinfonie von Ph. E. Bach. Zwischen den beiden sinfonischen Werken spielten Prof. Karl Klingler, der Hüter der Joachimschen Tradition, und der Cellist Arthur Williams das Konzert a moll op. 102 für Violine, Cello und Orchester von Brahms in musterhaft korrekter Weise; die momentane Inspiration vermisste man allerdings in dieser Wiedergabe. In der Faust-Sinfonie wirkte als Chor der Berliner Sängerverein und an der Orgel Bernhard Irrgang mit. Das Tenorsolo sang Herr Anton Kohmann.

Liederabend von Eugen Erik (Singakademie — 31. März). Ein kleiner, nicht sehr ergiebiger Tenor, mit sympathischem Vortragstalent; mehr für zarte Wirkungen geeignet. Die Aussprache ist nicht ganz fehlerfrei. Am Klavier der zuverlässige Otto Bake.

Der Baritonist Carl Kienlechner (Bechsteinsaal — 3. April) will persönlicher wirken. Da sein Organ nicht gross ist, legt er das Hauptgewicht auf den Vortrag, bleibt aber nicht frei von Übertreibungen. Seine Art hat oft etwas Gequältes, Gesuchtes an sich, und der unaufhörliche, tragische Akzent ermüdet auf die Dauer. Er sang Kompositionen von Schubert, Schumann und Loewe. Der mitwirkende Geiger Jacques Kasner spielte Bearbeitungen alter Meister von Kreisler und das E dur-Konzert von Bach. Der treffliche Begleiter Eduard Behm war in bester Stimmung.

José Vianna da Motta spielte an seinem zweiten Klavier-Abend (Beethovensaal — 4. April) nur Kompositionen von Bach, die Partita in e moll, Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, die Goldbergschen Variationen und Orgel-Präludium und Fuge D dur in der Übertragung von Busoni. Seine Meisterschaft im polyphonen Spiel dürfte schwer zu überbieten sein; es klang alles wie gemeisselt.

An demselben Abend sang im Klindworth-Scharwenkasaal die Sopranistin Martha Groeck-Welter, ohne sonderliches Interesse zu erregen. Ihr gesangstechnisches Können ist nur mässig, die Stimme ohne Resonanz; mit dem Rhythmus steht sie anscheinend auch nicht auf dem besten Fusse. Die mitwirkende Geigerin Dora von Möllendorf hob durch ihre feinabgetönten und technisch sicheren Vorträge das Niveau des Konzertes um ein Bedeutendes.

Den Besseren seines Faches ist der Violinist Paul Kochanski zuzuzählen. Sein Ton ist biegsam und volltönend, Bogen- und Fingertechnik stehen auf bedeutender Höhe. Gute musikalische Eigenschaften beglaubigte er durch die ausgezeichnete Wiedergabe der Ciaconna von Bach. Die Polyphonie war sehr sauber und rein und das Akkordspiel ohne Härte. In Kompositionen von Tartini, Sinding, Zsolt und Saint-Saëns konnte er alle seine Künste zeigen. Die Klavierbegleitung führte Jozef Kochanski aus.

Der Komponist Max Wiese vermittelte uns in einem Kompositionskonzert (Beethovensaal — 6. April) die Bekanntschaft mit seinen Liedern, Gesängen und Balladen. Ein Gewinn war nicht zu verzeichnen. Seine Schreibweise zeugt von einem ganz äusserlichen und naiven Auffassen dessen, was wir „Lied“ nennen. Er gefällt sich in süsslicher Sentimentalität und wenn er, wie in den Balladen, einen dramatischen Ton anschlagen will, gerät er allzuleicht ins Triviale. Elisabeth Ohlhoff, Arthur van Eweyk und der Begleiter C. V. Bos waren als Ausführende beteiligt, vermochten jedoch das Publikum nicht über den konventionellen Höflichkeitsbeifall hinaus zu erwärmen.
Walter Dahms.

Der Berliner Tonkünstler-Verein hält es seit einiger Zeit für seine heiligste Pflicht, Werke nur von bekannten Persönlichkeiten aufzuführen, so wies das Programm des fünften Vortrags-Abends am 31. März im Theatersaal der Hochschule ein Klavierquintett von Georg Schumann und drei Nummern von Paul Ertel auf. So begreiflich es ist, dass ein auf sein Blühen und Gedeihen bedachter Verein gern mit bekannten Namen operiert, so werden dadurch die Tendenzen des Vereins wesentlich andere, und junge komponierende Mitglieder, die aus eigenen Mitteln Konzerte zu veranstalten nicht in der Lage

sind, haben wenig Aussicht, aufgeführt zu werden. Das Quintett von Schumann op. 49 Fdur zerfällt in vier Sätze, von denen der erste der effektvollste und erfindungsreichste ist. An Stelle des langsamen Satzes tritt ein Thema, bei dem Brahms Pate gestanden hat, leider bei den anschliessenden Variationen nicht, die sich wenig logisch entwickeln und ziemlich eindruckslos verliefen. Nicht viel besser steht es um den 3. Satz Presto, molto cappriccioso, bei dem eine nicht glückliche Behandlung der Streichinstrumente auffällt, hingegen der Schlußsatz Piu Allegro con brio durch Lebendigkeit und Frische einen freundlichen Eindruck hinterliess. Die Wiedergabe durch die Herren Hess, Exner, Müller, Dechert, am Klavier der Komponist, war eine ganz hervorragende. Paul Ertel führte sich mit einem Konzert in einem Satz für Solo-Violine ein, an sich kein besonders glücklicher Gedanke, da das Instrument doch immerhin mit beschränkten Ausführungsmöglichkeiten zu rechnen hat. Abgesehen davon brachte die Komposition viel musikalisch Schönes, zeugte von der Vertrautheit des Autors mit dem Instrument und seiner bedeutenden Satzkunst, die besonders in kontrapunktischen Feinheiten gipfelte. Die Wiedergabe durch Julius Ruthström war eine Meisterleistung. Von den drei Gesängen Ertels gefiel besonders Liebesmelodie, das in der Interpretation eines wirklich guten Sängers von hinreissender Wirkung sein dürfte. Ob sich das Harmonium als Kammermusik-Instrument einführen wird, erscheint nach dem Quartett desselben Komponisten nicht wahrscheinlich. Vorläufig wenigstens ist unser Ohr auf diese Klangmischung noch allzuwenig eingestimmt. Das tonschöne Werk war bei den Herren Kämpf, Ruthström, Trapp und Beyer in besten Händen, das wundervolle Harmonium von Mason and Hamlin sei besonders erwähnt.

Sonntag mittag (2. April) sprach Dr. Otto Neitzel im Bechsteinsaal über „Humor in der Musik“ und zwar in jenem liebenswürdigen, geistvollen Plauderton, der nie vergebens an ein Publikum appelliert. Sein Programm hatte er aus aller Herren Länder zusammengetragen, er begann mit der Katzenfuge von Scarlatti, die er höchst charakteristisch und witzig vortrug. Weniger überzeugend in humoristischer Beziehung verlief Daquins „Le Coucou“, auch „Les Folies françaises“ von Couperin in das Humoristische einzubeziehen, erscheint nicht berechtigt. Das Stück ist so stark tendenziös, wirft auf die französischen National-Tugenden und Fehler so grelle Streiflichter, dass es eher als eine Miniatur aus der Zeit Ludwigs XIV. anspricht. In seinem Element war der Vortragende wieder bei Rameau, während eine gehörige Portion guter Wille dazu gehört, Beethovens Fdur-Sonate op. 10,2 humoristisch aufzufassen. Viel angemessener war die Wahl dreier Stücke von José Beer, zu welchen der Referent in sehr launiger Weise den Kommentar gab. Allzu subjektiv erschien dagegen wieder die Analyse der Humoreske von Dvořák. Den Schluss bildete eine Konzertparaphrase über die Hauptmomente des „Rosenkavalier“ in eigner glänzender Übertragung Neitzels. Das Publikum fand sich durch die charmante Art des Vortragenden ausserordentlich angeregt.

Ein recht stilloses Programm wies der historische und moderne Sonatenabend auf, der am 4. April im Choralionsaal in Szene ging. Er begann mit Regers Cellosonate op. 5, die durch Olga Leise und Heinrich Kruse vorzüglich zu Gehör gebracht wurde. Das Stück bedeutet eine Bereicherung der Celloliteratur; wenn es auch Längen aufweist, die bisweilen keine göttlichen sind, so stammt es aus einer Schaffensperiode Regers, in der ihm der Strom melodischer Erfindung noch unmittelbarer zufloss, was besonders dem II. für Cello sehr wirkungsvollen Satz in schöner Cantilene zugute kommt. Über die gesanglichen Darbietungen des Abends „heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen“. Händels Sonate für Cembalo und Viola da gamba, eine Sonate von Ariosti und von Milandre ein Menuett für Cembalo und Viola d'amora vereinigten wieder Olga Leise und Heinrich Kruse in stilgerechter Wiedergabe, besonders sei die Fertigkeit anerkannt, mit welcher der letztgenannte die drei ungleichen Instrumente meisterte.

K. Schurzmann.

Brüssel.

Die dieswinterliche Saison wurde mit zwei Konzerten eröffnet (21. und 22. Oktober) und zwar von der Pianistin, Frau Wera Scriabine, der Witwe des unlängst verstorbenen Komponisten und Klaviervirtuosen. Im ersten Konzert stand das Orchester unter der Leitung des bekannten russischen Dirigenten H. W. Safonoff. Das Programm, nur aus Werken Alexander Scriabines bestehend, wies im ersten Konzert vier grosse Nummern auf: Die erste Sinfonie op. 26, das Klavierkonzert fismoll op. 20, eine Rêverie für Orchester, endlich 12 Etüden für Klavier, op. 8. Aus allen Kompositionen spricht eine internationale Seele, sie sind ein seltsames europäisches Produkt, in dem viele moderne Einflüsse zusammenstossen. Frau Wera Scriabine spielt die Werke ihres Gatten mit Gefühl und Verständnis. Herr Safonoff dirigiert sehr gut. Dem zweiten Konzert konnte ich nicht beiwohnen. — Am 21. Dezember fand das erste Concert du Conservatoire statt. Edgar Tinel wählte glücklicherweise für dieses Konzert ein bei uns sehr selten aufgeführtes Werk von Schumann: „Das Paradies und die Peri“. Die Schumannsche Komposition verlor nichts von ihrer Frische. Auch die Orchestration hat einen Glanz, den man nicht oft genug in den Werken des Zwickauer Meisters antrifft. Die Chöre und das Orchester waren wie immer vorzüglich. Leider lässt sich von den Solisten (nur Schüler der Hochschule) wenig gutes sagen; besonders von der Peri (Frl. Serven). Es ist schade, dass das Konservatorium zu konsequent an dem Prinzip festhält, so viel wie nur möglich aus eigenen Kräften Werke grosser Meister aufführen zu wollen. Im zweiten Concert du Conservatoire gab man die „göttlichlange“ Cdur-Sinfonie Schuberts, zwei romantische Stücke für Orchester (I. Chanson des Matelots. Aurore. II. Dans la forêt [Scène du chasse]) von Gustave Huberti, Das Lied von der Glocke (Schiller) Musik von Carl Stör. Die beiden romantischen Stücke des leider zu früh verewigten belgischen Komponisten, der lange Jahre an unserem Konservatorium als hervorragender Harmonielehrer wirkte, sind zwei mit frischen Farben gemalte Tonbilder. Es ist nun aber nicht zu ersehen, warum man das sinfonische fossile Werk Carl Störs aus der musikalischen Rumpelkammer herausgezogen hatte. Es gibt ja so viele Meisterwerke älteren und neueren Datums, die uns noch völlig unbekannt geblieben. Wir haben ausser dem Chor unserer Hochschule, dem des Deutschen Gesangvereins und der kleinen Bachgesellschaft kein chorisches ständiges Institut, darum hören wir bei uns verhältnismässig selten grosse chorische Werke mit Orchester. Destomehr — scheint mir — ist das Konservatorium verpflichtet, dergleichen Kompositionen aufzuführen. Das war die Richtschnur des verewigten Meisters Gevaert, wenn nur die Zahl seiner Lieblinge nicht eine so beschränkte gewesen wäre. Die Mitte zwischen einem bedenklichen Eklektizismus und einer zu beschränkten Wahl ist nicht immer leicht zu halten; aber jedenfalls besser eine beschränkte Wahl als ein bedenklicher Eklektizismus. Im ersten Concert populaire (19. November) wirkte als Solist Mischa Elman mit. Dieser junge Mann ist ein stupender Virtuos, besonders was Sicherheit und Reinheit des Tones anbelangt; wenn aber Elman tiefsinnige Werke wie das Beethovensche Violinkonzert (oder gar das Brahmssche) wiedergeben will, so ist dies ein Fehler, weil seine Auffassung dergleichen Werken nicht gerecht werden kann. In der „Symphonie espagnole“ von Lalo (darin ganz zu Hause) war er liebenswürdig und brillant und erzielte den üblichen, die Biszulagen heischenden Beifall. Der rein sinfonische Teil des Programms bestand aus Brahms' „Tragischer Ouvertüre“; einer unreifen sinfonischen Dichtung von P. A. van Winckel, eines belgischen, noch „sehr unerfahrenen“ Komponisten; aus der höchst reizenden Legende für Orchester betitelt „Sauge fleuri“ (Blühender Salbei), ein Jugendwerk vom Vincent d'Jndy mit obligater Solopartie für Bratsche ausgezeichnet gespielt von Professor van Hout. Zum Schluss „Le Chasseur maudit“ (Die wilde Jagd), sinfonische Dichtung César Francks nach der berühmten Bürgerschen Ballade. Ich weiss nicht, ob sie in Deutschland schon gespielt wurde; wenn nicht, dann lohnte es sich der Mühe, sie bekannt zu machen, weil es ein geniales Werk ist, voll unheimlichen, romantischen Spukes, welches das Gemüt des empfänglichen Zuhörers erschüttert. Die gelungenste Aufführung, unter dem Direktionsstabe von Sylvain Dupuis, war die des „Sauge fleuri“ von d'Jndy. Sylvain Dupuis hat sich ein Verdienst durch die Aufführung der Faust-Sinfonie von Liszt im zweiten Concert populaire (den 22. Januar 1911) erworben. Dazu gehörte auch ein klein wenig Mut. Seit Jahren hat es sich in unserer Tagespresse eingebürgert, die Lisztschen Werke systematisch herunterzureissen und sie in Bausch und Bogen zu verdammen. Der Erfolg war ein bedeutender. Hoffentlich entschliesst sich Dupuis, nächsten Winter die anderen sinfonischen Dichtungen Liszts der Reihe nach aufzuführen, die dann besser verstanden und gewürdigt werden könnten. Moritz Rosenthal war Solist dieses Konzertes. Er spielte das Esdur-Konzert von Liszt mit grossartiger Bravour. Die Sinfonie für zwei Flöten und Streichorchester von Friedemann Bach (erste Aufführung) brauchte gar nicht aus ihrem Schlaf gerüttelt zu werden, so nichtssagend ist sie. Die Brahmsschen Variationen (Paganini-Variationen) zeigten M. Rosenthal wiederum als Klavierheros.

Das Orchesterfeuerwerk „Catalonia“ von Isaac Albeniz wurde als letzte Nummer dieses Konzerts gespielt. Die Ysaye-Konzerte verliessen endlich den kleinen und ungemütlichen Konzertsaal Patria, um nach dem Alhambra-Theater überzusiedeln. Das erste (30. Oktober) verlief unter der Leitung seines Stifters gut. Zur Aufführung gelangte u. a. eine französische Neuigkeit: die Ouvertüre zum Drama „Pyrame et Thisbeé“. Diese Ouvertüre, ohne im althergebrachten Geleise zu wandeln, hat an sich gar nichts von dem Modern-Überspannten, dabei ist sie gut orchestriert und man hört sie mit Vergnügen an. Jacques Thibaud, als Solist, spielte zu Anfang das Violinkonzert von Nardini in gmoll (1760). Der französische Virtuos schien mir nicht im wirklichen Fortschritt begriffen zu sein, denn die rhythmische Zeichnung in seiner Ausführung liess zu wünschen übrig, und das in einem klassischen Werk, wo der Rhythmus eine so grosse Rolle spielt. Darin könnten manche Virtuosen bei Fritz Kreisler in die Lehre gehen. Die darauffolgende Aufführung der Symphonie funèbre von Gustave Huberti war sozusagen eine Huldigung, dem Gedächtnisse des verewigten hervorragenden Musikers und Komponisten, der bei uns immer in gutem Andenken stehen wird, dargebracht. Dass Jacques Thibaud das Brahmssche Konzert gewählt hat, ist zu verwundern, denn weder sein Künstlertemperament noch seine Auffassungsgabe drängen ihn zu solch schwierigen Aufgaben. Die reizende Legende für Orchester „Zorahaida“ von Johan Svendsen wurde schön gespielt, und sein humoristisch-feuriger „Carnaval à Paris“ mit grossem Schwung. Das zweite Ysaye-Konzert stand unter Leitung von Otto Lohse aus Berlin (11. Dezember). Es war nicht das erstemal, dass Lohse wie Heinrich Hensel vom Wiesbadener Hoftheater zu uns herüberkamen. Diesmal auch konnten sie sich eines schönen Erfolges erfreuen. Von der „Oberon“-Ouvertüre wäre nichts neues zu sagen. Auch von der 7. Sinfonie von Bruckner nur weniges, denn sie gefiel nicht, trotz dem sehr schönen Adagio. Bei uns ist Bruckner noch eine fast „unbekannte Grösse“. Woran das liegt, ist schwer zu sagen. Uns fehlt vielleicht ein begabter Dirigent, der völlig mit der Brucknerschen Muse vertraut ist, wie z. B. Ferdinand Löwe. Wohl möglich, dass wir darum den Inhalt der Sinfonien des österreichischen Meisters nicht zu verstehen imstande sind. Dies war ja lange Zeit bei uns der gleiche Fall bei Brahms. Die Graalsarie, Walthers Preislied, Siegmunds Liebeslied, gesungen von Heinrich Hensel, gefielen ausnehmend. Die Aufführung der sinfonischen Dichtung „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss bildete den Kulminationspunkt des Konzertes.

Der Violinvirtuose Eduard Deru gab im Saale der Grande Harmonie (9. Dezember) ein erfolgreiches Konzert unter der Mitwirkung Frl. Croizas (vom Monnaietheater), der Professoren Bageart, van Hout, Godenne, Herrn Pierez und Frl. Dorothy Stewart, einer begabten jungen Künstlerin als vortreffliche Begleiterin am Klavier. — Es ist das erstemal, dass Professor Carl Friedberg in dieser Saison in Brüssel konzertierte. In seinem ersten Recital war sein Erfolg ein so überraschend grosser, dass er sich genötigt sah, ein zweites Konzert zu geben, das bei der Kritik weniger gut wegkam. — Zum Schluss sei hier noch mit ein paar Worten über eine Kammermusikvereinigung berichtet, die sich Quatuor Piano et Archets nennt. Diese kleine Phalanx bestand ursprünglich aus vier gediegenen Musikern, sämtlich Professoren an den vier grossen Kgl. Konservatorien Belgiens: Emile Bosquet (Klavier) am Antwerpener, Emile Chaumont (Violine) am Lütticher, Léon van Hout (Bratsche) am Brüsseler, Joseph Jacob (Cello) am Genter Konservatorium. Eine fühlbare Lücke entstand voriges Jahr durch den Tod Jacobs, eines der begabtesten Cellisten unseres Landes. Seit dieser Zeit gesellten sich die drei Herren einen jungen strebsamen Cellisten, Maurice Dambois zu. Der Raum erlaubt mir nicht, hier die sehr interessanten Programme der vier Seancen, wo Werke grosser Meister mit Kompositionen junger talentierter Tondichter abwechseln, aufzuzeichnen. Diese Vereinigung gehört zu den besten mir bekannten und könnte sich dreist mit dem schon berühmt gewordenen Brüsseler Schörg-Quartett messen. Wenn einmal diese Künstler auf Reisen gehen, so kann man getrost voraussagen, dass sie, besonders in Deutschland, etliche Lorbeeren pflücken werden. L. Wallner.

Cassel.

Die Abonnements-Konzerte unseres Königlichen Theaterorchesters im Februar und März brachten die pathetische Sinfonie (h moll) von Tschaikowsky und die vierte Sinfonie (emoll) von Brahms, die sich hier beide schon früher wegen des hohen sittlichen Ernstes und der bedeutenden Gestaltungskraft, die den Schöpfungen innewohnt, die Sympathie aller Musikfreunde gewonnen und auch diesmal wieder unter der sorgsamen Leitung von Prof. Dr. Beier in hohem Masse Genuss und Befriedigung gewährten. Auch die an diesen Abenden dargebotenen übrigen Orchestergaben, Concerto grosso No. 6 (gmoll) von Händel, das auch heute noch lebenskräftig und von starker Wirkung ist, und Beethovens unvergleichliche Leonoren-Ouvertüre No. 3 fanden die beifälligste Aufnahme. Als Gäste wirkten in den Konzerten mit Kammersänger Prof. Dr. Felix v. Kraus, dessen sonorer Bass und geistvolle, ernste Vortragsweise sich recht wirksam in der grossen Arie aus dem „Messias“ von Händel und in Liedern von Hugo Wolf zeigten, und der Violinvirtuose Prof. Willy Hess aus Berlin, der sich den besten Vertretern seines Instruments getrost an die Seite stellen kann. Mit vornehmer Auffassung und feiner Technik spielte letzterer das dritte Violinkonzert von Max Bruch und ein Rondo cappricioso von Saint-Saëns, ein im Charakter spanischer Tänze gehaltenes Bravourstück.

Am 3. März veranstaltete der hiesige Oratorienverein unter der rührigen und tüchtigen Leitung seines Dirigenten, Musikdirektor Hallwachs, sein drittes Konzert. Das Programm war diesmal ein gemischtes: Ausser der als Eingangsnummer gespielten Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck gelangten die „Szene in der Unterwelt“ aus Glucks „Orpheus“, das „Schicksalslied“ von Brahms und die neue Tonschöpfung „Paria“ von Arnold Mendelssohn zur Aufführung. Das letztgenannte hier noch nicht zu Gehör gebrachte Werk nahm ein besonderes Interesse in Anspruch. Es ist unstreitig ein geistreiches und musikalisch-interessantes Werk, das unter Hallwachs' Leitung einen bedeutenden Eindruck hinterliess. Die Vorgänge der Goetheschen Legende sind musikalisch scharf charakterisiert. Neben den tüchtigen Leistungen des Chores und des Orchesters (Kapelle d. Inf.-Regts. Nr. 167) verdient vor allem die Vertreterin der Altpartie Frau Margarete Preuse-Matzenauer rühmend genannt zu werden. Hinreissend sang diese auch „Orpheus“ und besonders die Adriano-Arie aus Wagners „Rienzi“. In „Paria“ waren die kleinen Solopartien bei dem hiesigen Königl. Opernsänger Baldszun (Tenor) und Richard Schmidt aus Hannover (Bass) gut aufgehoben.

Prof. Dr. Hoebel.

Dortmund.

Der Konzertsegen hat sich in den letzten Monaten reichlich über die märkische Metropole ergossen. Unsere Philharmoniker unter Hüttner haben über ein Dutzend Sinfoniekonzerte an der Kronenburg absolviert, die wie immer Altes und Neues in reichstem und anregendstem Wechsel bescherten. Freunde Beethovens und Brahms' kamen in dem Beethoven- und Brahmszyklus, die eine Reihe der bedeutendsten Instrumentalwerke, vor allem die Sinfonien beider Meister in chronologischer Folge brachten, vollauf auf ihre Kosten. Ebenso konnte derjenige, der für moderne Musik inkliniert, in diesen für unser Musikleben so ungemein wertvollen Veranstaltungen viel Anregendes und Genussreiches finden (u. a. „Tod und Verklärung“ von Strauss, emoll-Sinfonie von Tschaikowsky, Variationen über ein lustiges Thema von G. Schumann, „Mazeppa“ von Liszt, „Brigg Fair“ von Delius . . .). Hüttner handelt nach dem Grundsatze: „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen“, ohne dabei in den Fehler des stillosen bunten Allerlei zu verfallen. Das 19. Sinfoniekonzert wurde gelegentlich des 50. Geburtstages Hüttners zu einem Ehrenabend für den Leiter unserer Philharmoniker. Professor Gernsheim und H. Marteau waren als Gäste erschienen. Dieser spielte das Gernsheimsche Violinkonzert und in Gemeinschaft mit seinen beiden hierorts tätigen Schülern C. Peesi und H. Blume das Konzert für 3 Violinen von Vivaldi, jener dirigierte die seinem „Freunde Hüttner“ gewidmete „Ouvertüre zu einem Drama“. Das 21. Sinfoniekonzert stellte sich in den Dienst der Popularisierung schwedischer Musik (u. a. Suite „Meister Olaf“ von Tor Aulin und eine Sinfonie in Ddur von Hugo Alfvén). Als respektable Brahmsinterpreten waren in den Sinfoniekonzerten Elly Ney (Bdur-Klavierkonzert) und W. Eickemeyer (dmoll-Klavierkonzert) künsterisch erfolgreich tätig. — Im dritten grossen Solistenkonzerte unserer Philharmoniker erschien der jugendliche Violinvirtuose Sascha Culbertson, ein für seine Jahre ganz aussergewöhnlicher Techniker. Das Orchester bot als Novitäten „Brigg Fair“ von Delius und die Ouvertüre „The Pierrot of the minute“ von Bantock. — Die Musikalische Gesellschaft unter Holtschneiders Direktion fand wiederum reiche Anerkennung durch den Vortrag von a cappella-Kompositionen und der Liebeslieder-Walzer von Brahms.

W. Eickemeyer spielte bei dieser Gelegenheit die gmoll-Klaviersonate von Brahms, und R. Kothe interessierte wie im Vorjahre durch die intimen Reize seiner Kleinkunst. In der 12. Kirchenmusik in der Reinoldikirche gelangte das der Musikalischen Gesellschaft gewidmete 8stimmige Offertorium „Terra tremuit“ von Gernsheim unter Herrn Holtschneiders Direktion zur Aufführung. — Der Musikverein verschaffte dem Passions-Oratorium von Woyrsch in seinem 3. Vereinskonzerte unter Professor Janssens Leitung eine gediegene Reproduktion. — Der Lehrergesangverein bot, temperamentvoll von Musikdirektor Laugs geführt, viel Schönes im Vortrage älterer und neuerer Männerchöre; bedeutenden Eindruck erzielte er mit Hegars „Totenvolk“. Ellen Beck und der Pianist Emil Frey trugen als Solisten erheblich zum guten Gelingen bei. Eine neue Chorvereinigung, der Dortmunder Frauenchor unter Rob. Schirmer, trat erstmalig an der Kronenburg mit noch nicht ganz einwandfreien Darbietungen auf.

Friedhof.

Freiburg i. Br.

Der Oratorienverein ist löblicherweise nicht zurückgeschreckt vor dem Wagnis, „Gunlöd“ von Peter Cornelius in der Waldemar von Baussnernschen Bearbeitung aufzuführen. Sehr sorgfältig vorbereitet (auch durch einen Vortrag über die Gunlöd-Motive) vermittelte die Aufführung am 7. Febr. die Bekanntschaft mit der prachtvollen, tief eindringlichen Tonschöpfung aufs vorteilhafteste. Vorzügliche Solokräfte beteiligten sich: Dr. Roemer, dessen Kunst hier grosse Würdigung geniesst, der stimmgewaltige, aber draufgängerische Vaterhaus, Sofie Wolf (Cöln), deren feingeschulter, ausdrucksvoller Sopran sehr bewundert wurde und das Vereinsmitglied Frl. Schaible, deren schönes Organ von früheren Veranstaltungen her bestens bekannt ist. Unter der Beinesschen anfeuernden Leitung fanden der famos durchgearbeitete Orchesterpart und die wenigen aber herrlichen Chöre grandiosen Ausdruck. Trotzdem bleibt diese Bearbeitung der Gunlöd-Fragmente ein Problem; ihren Konzert-Charakter hat auch diese treffliche Aufführung nicht erwiesen.

Sehr erfreulich entwickeln sich die von beiden Kapellmeistern abwechselnd dirigierten städtischen Sinfoniekonzerte. Am vierten Abend, der nur vormozartscher Musik gewidmet war, kam das vierte Brandenburgische Konzert von Bach und Haydns Bdur-Sinfonie unter Starke zu vorzüglicher Wirkung, während das Berliner Vokalquartett (die Damen Lessmann und Stapelfeldt, die Herren Fischer und Brieger) zwar ein geradezu entzückendes Programm hatte, aber durch starke Intonationsschwankungen enttäuschte. Die Hauptnummer des sechsten auch von Starke dirigierten Konzertes war die Straußsche „Domestica“, Kammersänger Steiner aus Wien sang Mahlersche und Straußsche Lieder mit herrlicher Stimme und warmem Empfinden. Ein mit Enthusiasmus aufgenommenes Volkskonzert und einen ganz exquisiten „französischen Abend“ dirigierte Munter; Lalo, Saint-Saëns, Debussy, Dukas (mit dem köstlichen Scherzo über den „Zauberlehrling“) und Charpentier kamen zu Gehör und lösten lebhaften Beifall aus. Thibaud spielte an diesem Ehrenabend seiner französischen Landsleute (u. a. die Sinfonie espagnole von Lalo herrlich) und es erübrigt auf die künstlerischen Qualitäten einer so verdient anerkannten Grösse einzugehen. Das gleiche gilt übrigens auch von anderen Erscheinungen des Konzertwinters. Was die Namen Ševčik und Böhmisches Quartett, Josef Sigeti, Lamond, Elena Gerhardt der Welt bedeuten, braucht in einem Freiburger Konzertbericht nicht mehr erörtert zu werden, wenn sich auch manches erzählen liesse von dem Jubel bei Sigeti, wie die Böhmen und die Ševčiks begeisterten und Lamond imponierte. Es ist sehr ehrenvoll, dass nach solch verwöhnenden Eindrücken auch unbekanntere Erscheinungen so starke Erfolge haben konnten wie der Cellist Lennart von Zweygberg, der zusammen mit W. Renner einen Sonaten-Abend gab, die Münchener Kammermusik-Vereinigung und Wladislav Waghalter mit Heinrich Maurer als Begleiter. Der finnische Cellist Zweygberg ist ein ernsthafter Musiker; sein prachtvoller Ton und die hoch entwickelte Technik sind nur Ausdrucksmittel für ein äusserst lebhaftes und originales Musikempfinden. Starken Eindruck hinterliess das Münchener Quartett (Sieben, Huber, Hitzelberger, Stocher) zunächst durch den farbensatten Klang der Instrumente, den ich mich kaum erinnere, je ähnlich gehört zu haben, durch Schwung und Präzision des Zusammenspiels und vor allem durch ein interessantes Programm, das ausser dem reichlich orchestral ausgeweiteten Ddur-Quartett von César Franck Stücke von Paul von Klenau aufwies und dessen Quintett hmoll, ein Werk, dem schöner Formensinn, Erfindung und Temperament eignet und das der Komponist selbst flott begleitete. — Wladislav Waghalter ist ein Geiger von vortrefflichen Eigenschaften, Heinrich Maurer begleitete ihn vorzüglich. — Das hiesige Kammermusik-Quartett (Anna Hegner, R. Weber, Winifred Ingram und Th. Jackson) gab mit seinem Leiter Julius Weismann einen interessanten französischen und einen sehr stimmungsvollen modernen Abend, an dem die treffliche Anna Hegner Weismanns dmoll-Sonate (für Violine allein) zu Gehör brachte, ein höchst bemerkenswertes, herrliches Werk, und Regers gmoll-Trio eine überwältigende Wiedergabe erfuhr.

Im Zusammenhang mit der Kammermusik möchte ich diesmal den Kothe-Abend nennen. Denn die Wesensverwandtschaft der Kotheschen Kunst mit feinstem Kammerstil (die anderer Lautensänger steht fast durchweg nur mit Bänkelsängerei in Beziehung) ermöglichte eine reizvolle Variante des Programms durch das Gambenspiel von Frau Fanny Kothe. Der süsse gedämpfte Ton der Gamba, von Frau Kothe gewandt und mit vornehmem Stilgefühl gespielt, vereinigte sich mit dem klaren, perlenden der Laute zu so einschmeichelnden und aparten Klangwirkungen, dass es verständlich ist, dass Julius Weismann zur Komposition von Liedern mit Begleitung durch die entzückende Kombination veranlasst wurde. Bei einem Liederabend von August Rummel-Schott lernte man einen Bariton von pastosem Klang kennen, die Durchbildung des Organs ist vortrefflich; schade dass Wärme und Temperament den Vorträgen fehlte.

H. Schmidt.

Giessen.

Mit Semesterschluss geht in einer kleinen Universitätsstadt naturgemäss auch das musikalische Leben zur Neige. So brachte der Konzertverein als Abschluss seiner grösseren Konzerte am 22. Februar ein Chorwerk, als solches für die intimere Musik 5. März noch einen wohlgelungenen Kammermusikabend. Als Chorwerk fand Händels „Judas Makkabäus“ in der Neubearbeitung von Dr. Stephani (Eisleben) eine begeisterte Aufnahme; diese Aufführung bedeutete für Giessen ein aussergewöhnliches Ereignis. Das Werk fand unter der grosszügigen Leitung des Herrn Universitätsmusikdirektors Professor Trautmann (mit nur einer Orchester- und Generalprobe zugleich), die Chöre vortrefflich vorbereitet, eine wirklich mustergültige Wiedergabe. Es ist ganz erstaunlich, wie sehr das Werk, ohne an musikalischen Schönheiten trotz der notwendigen Striche etwas eingebüsst zu haben, durch die textliche Umstellung in dramatischer Hinsicht gewonnen hat. Allerdings war auch die Chorleistung eine vortreffliche gewesen; unter den Solisten sind in erster Linie Frau Schmidt-Illing (Darmstadt) und Herr Ant. Kohmann (Frankfurt) mit besonderem Lobe hervorzuheben, nächst ihnen auch Herr Schwendy (Berlin), während Frl. Lion (Frankfurt), vermutlich nicht disponiert, nicht allseitig zu befriedigen vermochte. Aber nichts desto weniger war der Gesamteindruck den das Werk hinterliess, ein ganz gewaltiger, zumal auch das Orchester — Palmengarten-Orchester aus Frankfurt — Cembalo (Herr Blumenau, Giessen), in der Begleitung ihr bestes gaben. Um die Einführung dieser, in Hagen zuerst aufgeführten Stephanischen Bearbeitung hat sich Herr Professor Trautmann zweifellos ein grosses Verdienst erworben; jedenfalls sei denjenigen Vereinen, welche noch Freude an Händels unvergleichlicher Musik haben und sie andern vermitteln wollen, die neue Bearbeitung aufs wärmste empfohlen. — Der Kammermusikabend am 5. März brachte Debussys Streichquartett op. 10, Beethovens op. 132 und Dvořáks Klavierquintett. Es mag vielleicht befremdend erscheinen, dass man in einer Kleinstadt, wie Giessen, einen Debussy und darnach einen letzten Beethoven dem Publikum zu bieten wagte; aber die Ausführenden, das hier so beliebte Frankfurter Rebner-Quartett, sie durften es wagen; denn sie gaben beide Werke in so glanzvoller Weise wieder, dass sie einen ganz ungewöhnlichen nachhaltigen Eindruck bei den mit gespanntester Aufmerksamkeit lauschenden Zuhörern (zum Lobe unseres, allerdings auch an moderne Musik, anderseits an höhere Ansprüche gewöhnten Konzertpublikums seis gesagt!) erzielten. Nicht minder glänzend brachten sie, von Professor Trautmann mit bekannter Künstlerschaft am Klavier unterstützt, das glanzvolle Klavierquintett von Dvořák heraus. Das war wirklich ein erhebender Abschluss der Wintersaison, welche fast durchweg Grosses in musikalischer Hinsicht gebracht hatte, und auf welche der Konzertverein, dank der tatkräftigen und jugendfrischen, nie ermüdenden musikalischen Leitung des Herrn Professors Trautmann mit berechtigtem Stolze zurückblicken darf!

V.

Halle a. S.

Eine wahre Flut von Konzerten brachten der Februar und März. Prof. Hans Winderstein bot eine stilvolle Wiedergabe von Mozarts Jupitersinfonie. Es ist ganz auffällig in unserer Zeit, wie wenig sich die reisenden Dirigenten und Virtuosen gerade um Mozart kümmern, und wie wenig sie andererseits damit machen können. Kommt aber mal einer, der's versteht, so ist das Publikum entzückt. Wer erinnert sich nicht der geradezu unnachahmlichen Wiedergabe Mozartscher Klavierkonzerte durch Carl Reinecke! Als Novität brachte Herr Winderstein die sehr fesselnde Lustspiel-Ouvertüre von P. Scheinpflug. Wie mir mein Gewährsmann versicherte, soll der Rich. Wagner-Abend der Windersteiner ebenfalls glanzvoll verlaufen sein. Die Solisten dieser Konzerte, Manén und Ellen Beck hatten ein zahlreiches Publikum angelockt, das durch den süssen Ton des Geigers (Bruch gmoll und Variationen über ein Thema von Tartini von Manén) und die grandiose Gestaltungsgabe der intelligenten Sängerin begeistert war. Die Begleitung der Windersteiner zum Konzert von Bruch soll sehr klangvoll und feinsinnig gewesen sein.

Die letzte Kammermusik des Wille-Quartetts brachte als Neuheit L. Thuilles Klavierquintett. Diese Komposition fesselt durch neuromantische Stimmungen und scheint von Schumann, Chopin, Brahms, Rheinberger inspiriert zu sein. Leider stellenweise orchestral geschrieben, interessiert dennoch das Musikalische. Jos. Pembaur jun. spielte den Klavierpart mit straffer Rhythmik und tiefem Erfassen des Inhaltes. Die an demselben Abend von Paul Wille und Pembaur gespielte Kreutzer-Sonate von L. v. Beethoven hinterliess leider nicht den Eindruck, dass der Geiger Beethovens Geist erfasst hat. Es fehlte der höhere Schwung. Vielleicht haftete der Geiger noch zu sehr am Notenblatt, um frei aus dem Innern schöpfen zu können. Der 5. Sinfonie-Abend des Stadt-Theaterorchesters unter Mörike bot, wie mir mein Gewährsmann versicherte, eine befriedigende Aufführung von Mozarts gmoll-Sinfonie. Warum hört man eigentlich nicht auch die in Ddur ohne Menuett einmal? Mit lebhaftem Temperament ist es bei Mozart allein nicht getan. Vielmehr muss der Dirigent die lyrischen Stellen seelenvoll hervortreten lassen. Hingegen war H. Marteau in Mozarts Bdur-Konzert (No. 1) und im einzigen Beethovens nicht allein technisch vollendet, sondern vor allem geistig erstklassig. Die Leonoren-Ouvertüre No. 2 wurde technisch ungemein schlagfertig herausgebracht. Ein Liederabend von Susanne Dessoir (Begleitung Bruno Hinze-Reinhold) zeigte, dass die Stimme der musikalisch fein gestaltenden Sängerin leider im Zurückgehen begriffen ist. Nicht ganz einwandfrei ist die Vokalisierung von Frau Dessoir; namentlich war es auffällig beim „a". Warum begleitete Herr Hinze-Reinhold auswendig? Passierten ihm doch kleine Versehen, indem er einiges anders spielte als es der Komponist gesetzt hat. Wir wagen zu hoffen, dass sich dieser Sport nicht weiter ausdehnen möchte, da er gar keinen Gewinn bringen kann. Ich glaube, dass das Auswendigbegleiten den Solisten unter Umständen mehr stören als inspirieren kann. Karl Klanert.

Leipzig.

Ein wahres Kunstfest wurde uns am 3. April in der Alberthalle durch die Ortsgruppe Leipzig des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen in der Aufführung von Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" geboten. Unter der begeisterten und begeisternden Leitung von Hofkapellmeister Richard Hagel gelangte das Werk zu einer glänzenden Wiedergabe und liess kaum irgendwelche andere Wünsche aufkommen. Der prachtvoll singende Philharmonische Chor, das Theater- und Gewandhaus-Orchester, Herr A. Jokisch (Orgel), Frau Kammersängerin Cäcilie Rüsche-Endorf (Elisabeth), Frau Kammersängerin Margarete Matzenauer (Landgräfin Sophie), Maximilian Troitzsch und Erich Klinghammer in den männlichen Partien waren vorzüglich auf ihrem Platze und trugen zum schönen Gelingen in jeder Weise bei.

Anstelle der noch fälligen zwei Sonatenabende Kreutzer-Schmuller mussten, da Herr Schmuller von seiner Handverletzung noch immer nicht hergestellt ist, als Ersatz zwei ebensolche für Klavier und Violoncello treten. Man konnte mit ihnen schon vorlieb nehmen, da an beiden ein Meister wie Prof. Julius Klengel den Violoncellopart übernommen hatte. In dem ersten dieser beiden Abende (3. April, Feurich-Saal) gelangten Brahms op. 99 Fdur, Beethoven op. 69 Adur und ein neuer Reger op. 116 amoll zum Vortrag. Mein Gewährsmann versichert, dass dieses Werk kaum in die erste Reihe zu stellen sei. Ziemlich undankbar geschrieben, häuft es kontrapunktische Schwierigkeiten an, wie man sie in letzter Zeit bei Reger immer mehr gewohnt wird, ohne sich durch besonderen Gedankenreichtum auszuzeichnen. Der zweite Abend (7. April) brachte Karg-Elerts op. 71 Adur, eine Sonate-Ballade op. 7 cismoll von Michael Gnessin und Chopins op. 65 gmoll. Während ich in Karg-Elerts Werk den 1. Satz unbedingt für den wertvolleren halte, der gegen den 2. und 3. durch seine klarere Struktur besonders hervortritt, ist Gnessins Sonate-Ballade ein Werk ohne jeglichen Aufbau; flüchtiges Hinwerfen von Einfällen ohne inneren Gehalt und Zusammenhang. Sämtliche Werke erfuhren durch die Künstler eine vorzügliche, genussfrohe Wiedergabe.

Am Schluss des Winterfeldzuges konnten wir noch einen Künstler begrüssen, der durch seine Vorträge uns so manchen verlorenen Abend vergessen liess: Fritz Kreisler am 5. April im Kaufhaus vor leider fast leerem Saal, aber desto andächtiger lauschendem Publikum. Kreisler ist seinem Spiel nach sicher als einer der allerersten unter den lebenden Geigern zu betrachten. Über sein Spiel ist kaum noch zu sprechen. Seine Virtuosität ist ohne Grenzen; er ist eine durchaus musikalische Natur, ihm ist aber seine bewundernswerte Technik nur Mittel zum Zweck. Kreisler spielte eine Sonate Ddur von Händel, Präludium und Gavotte von Bach, sowie kleinere Sachen (fast alle eigene Bearbeitungen) von Gluck, Weber, Mozart, Martini, Pagnani, Dittersdorf, Couperin, Tartini, zwei reizende Alt-Wiener Tanzweisen, zwei eigene Kompositionen und Caprice 24 von Paganini. Der Begleiter Alexander Neumann hatte gegenüber dem Künstler keinen leichten Stand, wurde aber seiner Aufgabe im vollsten Masse gerecht. L. Frankenstein.

In der 11. und letzten Prüfung des Königl. Konservatoriums gelangten hauptsächlich Schülerkompositionen zum Vortrage. Eine von Herrn José Barradas komponierte, in ihrem 1. Satze etwas nach Bizet klingende Orchestersuite liess hübsche Erfindungsgabe und Geschick in der Harmonieführung und Instrumentation erkennen. Die beiden folgenden Sätze enthielten manches Triviale, auch litt besonders der zweite unter der zu massigen Verwendung der Blasinstrumente. Recht frisch und wirksam instrumentiert ist des Komponisten Festmarsch, welcher gleichfalls im Programm verzeichnet war, nur wäre dem Werke etwas mehr Noblesse und feinerer Schliff zu wünschen. Herrn Otto Enkes Andante und Scherzo für 10 Blasinstrumente zeigte einfache, bescheidene Struktur; das Werk erinnert vielfach an Mendelssohn, vermag jedoch einen Vergleich mit dessen graziöser und poesievoller Musik nicht auszuhalten. Die verschiedenen Blasinstrumente hat Herr Enke in seiner Komposition sehr geschickt verwendet. Frl. Marta Brinkmann sang mit hübschem Ausdruck drei von Herrn Ludwig komponierte Lieder. Dieselben tragen modernes Gepräge und besitzen in rhythmischer und harmonischer Hinsicht manches Lobenswerte; allein es fehlt an herzerfrischender und erwärmender Melodieführung, so auch an Fluss und Natürlichkeit des musikalischen Gedankenganges. Weitere Lieder von Robert Franz, F. Schubert und Hugo Wolf brachte Herr Erich Augspach zum Vortrag, er ersang sich mit seiner weichen und klanggesättigten Baritonstimme grossen Beifall. Sehr zu loben ist auch die Sonate in fmoll für Orgel von Karl Hoyer; aus dem Werke spricht ein wirkliches Talent und gutgebildetes Können. Thematik und Harmonik ist wohlklingend, besonderen Reiz zeigen die zarten Mischfarben in den einzelnen Sätzen. In Bezug auf Architektur und Gewandtheit der Kontrapunktik bedarf es selbstverständlich noch der Weiterentwicklung. Herr Hoyer führte seine Komposition selbst vor und hinterliess auch als Organist einen recht günstigen Eindruck. Nun hörten wir noch eine von Herrn Franz Ludwig komponierte Serenade für acht Blasinstrumente. Der Komponist hatte diesem Opus eine verteufelt altmodische Jacke angezogen, in der es sich mit unseren Altmeistern Haydn und Mozart im lustigen Reigen zu drehen versuchte, aber nicht mitkam. Die Komposition wurde gut vorgetragen und heimste starken Beifall ein. Das Schülerorchester löste seine Aufgaben unter Herrn Prof. Sitts tüchtiger Leitung in recht anerkennenswerter Weise.

Am 8. April debütierte im Kaufhaussaale der Baritonist Dr. Hermann Brause; sein Programm enthielt Lieder von L. van Beethoven, F. Schubert, C. M. v. Weber, Massenet etc. und zwei Balladen von C. Löwe. Das Stimmorgan ist kräftig und strahlend, ohne jedoch einen zufriedenstellenden Ausgleich in den Registern zu zeigen. Besonders fallen einige Töne in den oberen Lagen durch dumpfen Klang auf und wirken demzufolge im Gesang störend. Aber im allgemeinen stellte sich Dr. Brause das Zeugnis eines gut gebildeten, fühlenden und temperamentvollen Künstlers aus, welcher nicht nur befähigt

ist, stärkere Affekte zu übermitteln, sondern der auch den zarteren Inhalt seiner Gesänge geschickt wiederzugeben weiss. Die Löwesche Ballade „Archibald Douglas" und das „Hochzeitlied", so auch die kleineren Lieder „Mittagszauber" von Leschetitzky und „Der alte Herr" von Hermann gelangen ihm prächtig. Die Klavierbegleitung zu den Gesängen führte Herr Dr. Walter Krone sorgfältig und geschmackvoll aus. Der sehr schwachbesetzte Saal zeigte deutlich, dass es Zeit ist, die musikalischen und sonstigen Vortragsabende zu beschliessen.

Oscar Köhler.

Wenn es der Zweck durchschnittsmässiger Virtuosenkonzerte ist, musikergriffenen Zuhörern Gelegenheit zu geben, sich mit Wohlanstand langweilen zu lernen, so hat der Violinist John Dunn im Städtischen Kaufhaus (3. April) diesen Zweck vollkommen erfüllt. Mit wirklich unnachahmlicher Gleichgültigkeit und noch viel unerträglicherer Nüchternheit verstand er es, durch virtuosenhafte, rhythmische Willkürlichkeiten, unangebrachten Aufstrich-staccato-Sport, Biermusik-Glissandi und ähnliche ganz stimmungslose Kleinigkeiten, vor allem aber durch eine alles durchkältende Stumpfheit eigner innerer Anteilnahme und Mitempfindung der Ciacona aus Bachs dmoll-Partita für Geige allein — jenem mehr gelobten als in seiner einzigen Grösse verstandenen und nacherlebten Wunderwerke — seinen Riesenatem zu nehmen und die jugendlich schöne G dur-Romanze Beethovens ihres tiefen, schwärmerischen Ernstes zu berauben. Von des englischen Geigers musikalischer Kultur erzählte eine kleine, süsslich-schmachtende und sordinumnebelte Berceuse eigner Komposition gerade genug, um alte Weiber beiderlei Geschlechts und aller Altersstufen fast zu Tränen zu bringen. Im eigentlich virtuosen Teil des Programms freilich feierte die bedeutende Technik des Geigers grosse Triumphe, die in Paganinis nicht immer tonrein gespielter A dur-Caprice ihren Höhepunkt fand. Trotz alledem war der Abend schwunglos und innerlich leer und selbst Max Wünsches frische, vorzügliche Begleitung vermochte ihm kein Mark und Leben und Feuer zu geben.

Der Männergesang, der unter die jüngsten Zweige der Musik zählt, feierte vor zwei Jahren seinen 100. Geburtstag. Seit den Tagen, da Fr. Zelter künstlerisch hervorragende Mitglieder seiner Berliner Singakademie zur ersten eigentlichen Liedertafel zusammenschloss und G. Nägeli in der Schweiz Männergesangvereine ins Leben rief, sich bald darauf die streng künstlerischen Bestrebungen des Norddeutschen mit den mehr volksmässigen des Schweizers mischten und aus den Sangesbedürfnissen der Vereine rasch eine ansehnliche Chorliteratur entstand, hat der deutsche Männergesang trotz mancher Geschmacklosigkeiten, die er verbreitete, doch mit Fröhlichkeit und Ernst um die künstlerische Volksbildung und innere Einigung Deutschlands die allergrössten Verdienste. Seine bedeutenden Vorzüge: seine Macht, gesellschaftliche Gegensätze des Lebens zu versöhnen, seine bürgerliche Selbständigkeit und alle die Kräfte, die in dem Wort von der „Deutschen Einheit — im Liede" beschlossen liegen. Diese Vorzüge des Männergesanges werden bei der Bewertung seiner künstlerischen Leistungen oft allzustark unterschätzt. Wie freilich der Tonumfang eines Männerchores und die Zahl der ihm möglichen Ausdrucksmittel und Klangfarben verhältnismässig eng begrenzt sind, beschränken sich seine künstlerischen Inhalte und Stimmungen auch nur auf einen kleinen Lebenskreis. Vor allem sind es zwei Gebiete, denen sich der Männergesang von Anfang an mit besonderem Erfolg zugewendet hat: dem Vaterlands- und dem Volkslied. Beides: die Natürlichkeit und Stärke des Volkes und die Mannhaftigkeit und Innigkeit echt vaterländischer Begeisterung in immer neuer, künstlerischer Form zu besingen, wird stets des Männergesanges würdigster Beruf bleiben! „Wir singen nicht um Gut und Geld und nicht zu eitler Pracht!" — In seinem Frühjahrskonzert im grossen Festsaale des Zoologischen Gartens (4. April) sang der vorzüglich disziplinierte und durch schönen, vollen und satten Ton ausgezeichnete Leipziger Männerchor diesmal fast ausschliesslich Volkstümliches. Ausser dem feierlichen, von den Bässen wundervoll vorgetragenen „Schottischen Bardenchor" erfreuten uns ganz besonders die beiden Volkslieder-Bearbeitungen von Othegraven: „Der Jäger aus Kurpfalz", der vielleicht gar zu sächsisch-gemütlich durch den grünen Wald ritt und der tanzselige „Obendrauf", dessen lustiges Einschwenken in den Walzertakt zu herzlichen Lachen hinriss. Sehr fein trafen den Volkston auch die beiden Chöre des verdienstlichen Dirigenten des Vereins G. Wohlgemuth und das kleine reizende „Am Brünnele" von E. Nössler. R. Beckers „Liebesfeuer" (Uraufführung) war ein vornehmes aber wenig eindrucksvolles Lied und fand wie die verkünstelt dramatische Chorballade „Pharao" nur wenig Teilnahme. In den Teil des Programms zwischen den Chornummern teilte sich Frl. Grete Merrem mit Liedern von Liszt und Brahms, Frl. A. Burkhardt mit Klavierwerken von Liszt und das Leipziger Vokalquartett mit Chören von Mendelssohn und zwei englischen Madrigalen.

Wilibald Gurlitt.

Luzern.

Weil Luzern internationaler Fremdenplatz ist (Frequenz im Sommer 1910 ca. 195000 Gäste), gibt es hier in jedem Jahr zwei Musikzeiten: eine Sommersaison April—Oktober und eine Wintersaison November—März. Pro 1910/11 waren während der letzteren die wichtigeren musikalischen Veranstaltungen die Aufführung von Haydns „Schöpfung" durch den Städtischen Konzertverein, den Männerchor und das Stadtorchester unter Leitung des städtischen Musikdirektors Peter Fassbaender; ferner das Konzert der Liedertafel (Dirigent Fassbaender) mit Brambachs „Velleda"-Kantate für Soli, Männerchor und Orchester und der Uraufführung des Scherzchores „Das Hexlein" (Text von Joh. Peter Hebel) von Fassbaender; dann das Konzert des Männerchores (Dirigent Fassbaender) mit Podbertskys Kantate „Die tausendjährige Linde" für Soli, Männerchor und Orchester und unter anderem dem Volkmar Andreaeschen Chor „Hochsigzyt" (Text in Schwyzer Mundart von Meinrad Lienert) und in Uraufführung der Chor „Gegen den Wind" (Text von Felix Dahn) von Fassbaender.

Eigene Konzerte gaben die Pianistin Bertha Stoether mit den Sängerinnen Bossi-Sigel (Mailand), Emilie Klein-Ackermann, Mathilde v. Pfyffer und der Pianist Rudolph Ganz, Erika Wedekind und Fritz Niggli (Klavier), Fritz Hirt (Violine) und Fassbaender (Klavier). In den vier Abonnementskonzerten gelangten unter Fassbaenders Leitung zur Wiedergabe die Sinfonien No. 7 von Beethoven, Esdur von Mozart, Cdur von Schubert, cmoll von Gade und Fdur No. 3 von Brahms, dann das Fdur Concerto Grosso von Händel und die Ouvertüren „Zauberflöte", „Schöne Melusine" und „Oberon". Als Solisten traten in diesen Konzerten auf Fritz Hirt (Brahms-Konzert), Anton Kohmann (Frankfurt a. M.), May Scheider (Karlsruhe, Sopran) und Max von Pauer (Esdur-Konzert von Liszt).

Noten am Rande.

* Die Kölnische Zeitung bringt eine ihr von einem Leser eingeschickte wunderliche Musikkritik aus einer Nummer der „Gemünder Zeitung" (Eifeler Volks-Anzeiger); sie stammt zwar schon aus dem vorigen Jahre, ist aber so hübsch, dass sie es verdient, noch nachträglich über den Kreis der Bezieher jenes Blattes hinaus bekannt zu werden: „Es tut einem sangesfrohen Menschen so wohl, wenn er sieht und hört, dass sich viele Gleichgesinnte zusammenfinden, um im edlen Wetteifer das Lob des Schöpfers recht würdig zu singen. Zu diesen Gleichgesinnten zählt Einsender vor allen die Mitglieder der Cäciliengesangvereine, die heute alle ringsum wirklich Schönes zu leisten im stande sind. Dies zeigte sich am Sonntage bei der Versammlung der Kirchenchöre der II. Definition des Dekanates Gemünd in Floisdorf. Was dort bezüglich der Aussprache, des feinen Vortrages und des andächtigen Singens gezeigt wurde, müssen wir öffentlich, auch in der Presse, lobend anerkennen. Es sollen die Sänger dadurch ermutigt werden, stets sich weiter zu vervollkommnen auf dem Gebiete des Kirchengesanges, um desto gewisser das ewige Alleluja dort oben mitsingen zu dürfen. Denn der andächtige Gesang gilt als Doppelgebet, weil es mit grösserer Kraftanstrengung verbunden ist. Dieser Eifer, diese Kraftanstrengung bekundeten einige Chöre besonders dadurch, dass der G-Laut regelmässig wie ein K ausgesprochen wurde Vokale o und a auch wirklich wie ein o und a klangen. Die rechte, schöne Aussprache beim Gesange fällt auch dem Laien sofort auf und möchte ich an dieser Stelle die Herren Dirigenten bitten, doch die Mahnung des Leiters des Gregoriushauses zu Aachen, Herrn Schwalge, bezüglich der Mundstellung beim Singen der verschiedenen Vokale gütigst beachten zu wollen. Alles zur grössern Ehre des Schöpfers!"

* Die Affäre des kontraktbrüchigen früheren Dresdener Heldentenors Karl Burrian zieht immer weisere Kreise. Seine ehemahlige Intendanz in Dresden, der der launenhafte Sänger so übel mitgespielt hat, kennt jetzt kein Erbarmen mehr und besteht auf Einhaltung aller Bedingungen, die der zwischen

der Dresdener Hofoper und Karl Burrian abgeschlossene Vertrag dem letzteren im Falle eines Kontraktbruches auferlegt. Diese Bedingungen sind nicht ganz leichter Natur. Die Leitung der Dresdener Hoftheater ist jetzt auf der Suche nach ihrem ehemaligen Liebling und hat ihren Rechtsbeiständen Vollmacht und Auftrag erteilt, Burrians Aufenthaltsort mit Hilfe der Polizeibehörden zu ermitteln, um die von dem flüchtigen Sänger zu zahlende Konventionalstrafe in Höhe von 30000 M. einziehen zu können, die er durch den Kontraktbruch verwirkt hat. Da nach den angestellten Ermittelungen Burrian zwar Prag wieder verlassen hat, sich aber dessenungeachtet in Österreich aufhalten soll, so hat die Direktion der Hofoper grosse Aussicht, zu diesem Gelde zu kommen, sobald sie seinen Aufenthalt ermittelt hat. Die Direktion der Dresdener Hofoper beabsichtigt nämlich, wegen der Konventionalstrafe von 30000 Mark beim zuständigen österreichischen Landesgericht bei Nichtzahlung die Eröffnung des Konkurses gegen Burrian zu beantragen. Das Konkursverfahren in Österreich ist aber nicht, wie in Deutschland, zivilrechtlicher Natur, sondern untersteht dem Strafrecht. Während bei uns dem Gemeinschuldner gewisse Konkursvergehen nachgewiesen werden müssen, um ihn bestrafen zu können, ist in Österreich der Schuldner gehalten, nachzuweisen, dass ihn kein Verschulden trifft, sich zu exkulpieren. Da ist wohl anzunehmen, dass Burrian den damit verknüpften Unannehmlichkeiten aus dem Wege gehen und lieber zahlen wird. Der Gatte der von Burrian entführten Frau, der Kaufmann Dinglar, hat gegen die letztere die Scheidungsklage eingereicht und gegen Burrian Anklage wegen Ehebruchs erhoben. Auch Burrians nichtgeschiedene Frau, die frühere Dresdner Hofopernsängerin Jellinek, hat abermals Alimentationsansprüche in Höhe von 30000 M. beim Prager Landesgericht geltend gemacht.

* Der bekannte Violin-Virtuose Bronislaw Huberman, der am Dienstag sein erstes Konzert während dieser Saison in London gab, hat einen praktischen Beweis des Sprichwortes: Not macht erfinderisch, geliefert. Während langer Zeit hatte er auf seiner kontinentalen Tour seine wertvollen Geigen, die auf nicht weniger als 100000 Mark geschätzt werden, in einem hölzernen Violinkasten herumgetragen. Eines der wertvollen Instrumente ist eine Stradivarius, für die ihm oft 60000 Mk. und mehr geboten wurden; die andere, auf der er gewöhnlich seine Konzerte gibt, ist eine Guanerius, für die er 36000 Mark bezahlte, und die jetzt bedeutend mehr wert ist. Als Huberman seine Violinen versichern wollte und man ihm eine zu hohe Prämie abverlangte, sann er auf Abhülfe, um die Gefahr einer Beschädigung zu verringern und auf diese Weise die Prämie niedriger zu bringen. Das Resultat seiner Überlegungen war die Konstruktion eines Behälters, der gegen Beschädigungen von aussen schützt. Die Hülle seines Violinenkastens besteht aus zwei Lagen eines feuersicheren Materials, zwischen die Luft gepumpt werden kann. Ist genügend Luft eingepumpt, so umschliesst die Hülle fest den Holzkasten und die Violinen laufen weniger Gefahr, Schaden zu leiden. Als vorsichtiger Geschäftsmann hat Huberman seine Erfindung natürlich in fast allen Staaten patentieren lassen.

* In Frankreich haben die engen Beziehungen zwischen der höchsten Gesellschaft und dem Theater eine lange Vergangenheit. Und wenn Talma sich rühmen konnte, vor einem Parterre von Königen gespielt zu haben, so hat von je das französiche Publikum sich schmeicheln können, dass auf der Bühne die vornehmsten Edelleute sich um seinen Beifall bemühen. So ist es denn in Paris gar nichts besonders Auffälliges, dass soeben die Direktion der Grossen Oper eines der vornehmsten Mitglieder der reichen südamerikanischen Kolonie in Paris, Henri Maguère, der eine hervorragend schöne Stimme haben soll, für ihr Theater verpflichtet hat. Unter denjenigen Aristokraten, die, sei es aus Neigung, sei es aus irgend welchen anderen Gründen, den Salon mit der Bühne vertauscht haben, war einst der berühmteste der Tenor Mario, der in Wirklichkeit ein Herzog von Candia war. Als Offizier und Sohn eines Offiziers führte er in Genua ein lustiges Leben, und, nachdem er sein väterliches Erbteil verschwendet hatte, beschloss er, zu verdienen; in allen Salons, in denen er häufig zu singen pflegte, hatte man ihm gesagt, er habe Millionen in der Kehle stecken. Dieses ihm von der Natur geschenkte Kapital wollte er nun flüssig machen. Er ging nach Paris, lernte dort im Hause der Gräfin Merlin den Direktor der Oper, Duponchel, kennen, und wurde von ihm engagiert. Ein Jahr später trat er zum ersten Male in „Robert der Teufel" auf. Er hatte einen Bombenerfolg, der der Beginn einer glänzenden Laufbahn war: gross, schlank, vornehm aussehend und mit einer prachtvollen, warmen Stimme ausgestattet, wurde er der Abgott des Publikums und entzückte nicht nur die Pariser, sondern auch die Italiener und die Besucher aller übrigen hervorragenden Theater von Europa. Unglücklicher Weise aber hatte der Tenor Mario in Geldfragen die Gewohnheiten des Herzogs von Candia beibehalten; und als nach Jahren seine Stimme ihren Glanz verlor, da hatte der arme Künstler nicht einmal genug, um sein Leben zu fristen. Er trat eine ganz untergeordnete Stellung zuerst in London, dann in Rom an, wo er im Elend verscholl.

* Wie Verdi um einen Schwur vorbeikam. Eine Verdi-Anekdote, die den Vorzug haben soll, wahr zu sein, erzählt Edmondo Corradi in der „Vita". Sie spielt in der Heimatsstadt des Komponisten, dem anmutigen Städtchen Busseto in Parma, in dessen Nähe Verdi in seiner stillen Villa Sant' Agata den grössten Teil seines arbeitsreichen Lebens verbracht hat. Der „Schwan von Busseto" war, wie sich versteht, der Stolz der Stadt, aber das schöne Einvernehmen zwischen ihm und seinen Mitbürger wurde eines Tages arg gestört. Und das kam so: Als im Jahre 1879 in der Gemeindekirche die Stelle des Organisten neu zu besetzen war, empfahl Verdi einen jungen, begabten und vielversprechenden Mailänder Musiker für den Posten und setzte sich energisch für seinen Kandidaten ein. Doch die biederen Stadträte von Busseto wollten es besser verstehen und wählten einen anderen Kandidaten. Verdi war darüber sehr verärgert und schwor, das Weichbild Bussetos nie mehr zu betreten. Wenn er von Mailand nach seiner Villa bei Busseto zurückkehrte, musste das Fuhrwerk in der Tat von dieser Stunde an einen grossen Umweg machen, nur um die Stadt nicht zu berühren. Bald nach diesem Vorfall sollte nun in Busseto der 50. Jahrestag der Erstaufführung des „Nabucco" gefeiert werden, durch dessen Uraufführung in der Mailänder Skala seinerzeit der Ruhm Verdis begründet worden war. Die wackeren Bürger des Städtchens hofften, dass diese Jubiläumsfeier den Zorn ihres grossen Mitbürgers besänftigen werde, man verpflichtete berühmte Künstler zu der Aufführung und schickte dann Deputation auf Deputation nach der Villa Sant' Agata, um Verdi zu bewegen, der Festaufführung beizuwohnen. Dem greisen Meister taten die besorgten Bürger leid, aber — so erklärte er — er müsse sein Gelöbnis halten. Schliesslich liess er sich doch erweichen und versprach, zwar nicht ins Theater zu kommen, aber doch die Festaufführung anzuhören. Es hatte sich ihm ein Ausweg eröffnet, wie er dies tun könnte, ohne doch seinen Schwur zu brechen. Das Theater liegt nämlich gerade an der Grenze des städtischen Weichbildes, und der Bühnenraum hat ein kleines Fenster nach der Landstrasse hinaus, die hier zur Stadt einbiegt. Während nun die Aufführung begann und im Zuschauerraum das Publikum den Klängen des Werkes lauschte, hielt draussen auf der Landstrasse ein Wagen. Der Schlag wurde geöffnet, Verdi stieg aus, und durch das Fenster des Bühnenhauses lauschte er bewegungslos der Aufführung . . .

* Mascagnis „Cavalleria rusticana" ein — Plagiat von Puccinis Jugendoper „Die Willis"? Im Rahmen einer Wohltätigkeits-Vorstellung ist Giacomo Puccinis zweiaktige Oper „Die Willis" zum erstenmal in Berlin aufgeführt worden. Das Werk ist 4 Jahre vor der „Cavalleria" entstanden und von Mascagni zum Vorbild seines berühmten Einakters genommen worden. Dr. Erich Urban, der Kritiker der Berliner „B. Z. am Mittag", schreibt über die Beziehungen Mascagni-Puccini: „Mascagni hat ein Plagiat begangen, wegen dessen er gerichtlich zu belangen wäre. Nicht nur ist die Tonsprache im allgemeinen, mit ihrer verstiegenen Melodik, ihren brutalen Akzenten und ihrem südlich-glutvollen Kolorit, ganz die der „Cavalleria". Nicht nur ist der Zuschnitt der Nummern derselbe, wie in der „Cavalleria". Es gibt dort einen Chor der Landleute, ein Trinklied, eine Romanze Santuzza-Annas, ein leidenschaftliches Duett, ein Gebet mit Kirchenglocken. Sondern: der Stoff — ein Mädchen wird vom Geliebten „treulos verlassen" — ist in beiden Opern der gleiche, und alle Themen der „Cavalleria" stehen notengetreu schon in den „Willis" von Puccini".

* In Tokio wurde kürzlich das Nationaltheater feierlich eröffnet. Der Erbauer des Theaters war seiner Zeit auf vier Jahre ins Ausland gesandt worden, um die modernen Theaterbauten Europas und Amerikas zu studieren. Als er zurückkam, entwarf er einen Bauplan, in dem die Vorteile sämtlicher europäischer und amerikanischer Bauten vereinigt sein sollten. Der Bau des kaiserlichen Theaters, wie es genannt wird, nahm drei Jahre in Anspruch und hat mehr als eine Million Mark gekostet; in Europa oder Amerika hätten die Kosten mehr als zwei Millionen Mark verschlungen. Der Zu-

hörerraum fasst 1700 Personen. Obgleich das Theater in europäischem Stil eingerichtet ist, werden doch kaum europäische Stücke in ihm zur Aufführung kommen.

* Kostbare Musikerbriefe und Manuskripte kommen bei C. G. Boerner in Leipzig Anfang Mai gelegentlich der Versteigerung der grossen Autographen-Sammlung Dr. Karl Geibel, Leipzig zum Verkauf. Aus den reichen Beständen dieser alten Leipziger Sammlung, die in den 70er bis 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden ist, sei folgendes erwähnt: eine ungedruckte Korrespondenz Johannes Brahms mit Dr. A. Schubring in Dessau, mehrere Briefe und ein hübsches Manuskript Haydns („Acht Sauschneider müssen es sein"), von Mendelssohn ca. 15 Briefe, ein Musikmanuskript und eine eigenhändige Zeichnung, von Mozart drei eigenhändige Briefe, dabei ein reizender an seine Frau, 30 Musikmanuskripte Rubinsteins, zwei kostbare Briefe Schuberts, etwa 20, zum Teil ungedruckte Wagnerbriefe und ein ungedrucktes Manuskript Wagners, das für die Geschichte der Tannhäuser-Aufführung in Paris interessant ist, ferner schöne Briefe und Manuskripte von Bach, Beethoven, Orlando di Lasso, Dittersdorf, Mozart, Schumann, Weber u. v. a. Der Katalog enthält auch in seinen übrigen Abteilungen kostbare Stücke, besonders in derjenigen der Reformation, wie denn überhaupt die Geibelsche Sammlung, deren umfangreicher Katalog soeben erscheint, die bedeutendste ist, die seit derjenigen Alexander Meyer Cohns im Handel war. Im Anschluss daran wird von C. G. Boerner in Leipzig die kostbare Stammbuch-Sammlung Friedrich Warneckes in Berlin versteigert. Die Kataloge sind zum Preise von Mark 3.— zu beziehen.

Kreuz und Quer.

Athen. Hier protestieren die Damen der Gesellschaft gegen die Aufführung von Richard Strauss' „Salome".

Berlin. Dem Direktor des Sternschen Konservatoriums der Musik, Professor Gustav Hollaender, ist der kgl. Kronenorden dritter Klasse verliehen worden.

— Hier starb, 82 Jahre alt, Prof. Bruno Keyl, Königl. Sächs. Kammermusikus a. D.

— Arnold Frühauf, Lehrer für Fagott an der königl. Hochschule für Musik, wurde zum Professor ernannt.

— Prof. Friedr. Gernsheim erhielt das Ritterkreuz der französischen Ehrenlegion.

— Am Grabe Joseph Suchers, des früheren Kapellmeisters der Hofoper, wurde ein einfaches Denkmal mit dem Bronzeporträt des Verstorbenen enthüllt. Nach einleitendem Gesang des Opernchores hielt Prof. Richard Sternfeld die Weiherede.

— Der Deutsche Musikdirektoren-Verband (Sitz Leipzig) hält am 11. und 12. April im Weinhaus Rheingold seine Hauptversammlung ab. Die Tagesordnung enthält u. a. Wahl eines Vorsitzenden und verschiedene Anträge, wirtschaftliche Interessen des Verbandes betreffend.

Bremerhaven. Hier findet Anfang Mai ein nordwestdeutsches Musikfest statt. Zu den Mitwirkenden zählen u. a. Arthur Nikisch, Elena Gerhardt und Henri Petri.

Bromberg. Zum Leiter des Stadttheaters wurde Max Biedermann vom Dessauer Hoftheater gewählt.

Cöln. Die Festspiele im Opernhause beginnen am 11. Juni mit „Tristan und Isolde" unter Max Schillings. Es folgen: zwei Aufführungen des „Rosenkavalier" unter Leitung des Komponisten, „Die Meistersinger" unter Otto Lohse, „Carmen" durch das Ensemble des Brüsseler Théâtre de la Monnaie unter Sylvain Dupuis und „Die Fledermaus" durch ein Wiener Operettenensemble unter Lohse.

— Anstelle von Geheimrat Martersteig wurde der Direktor des Bromberger Stadttheaters Fritz Rémond, früher als Opernsänger in Cöln tätig, als Leiter dieser Bühne berufen. Die Folge war das Abschiedsgesuch des Operndirektors Otto Lohse, dem noch andere folgen sollen. Rémond soll nun mit Gustav Brecher in Hamburg in Unterhandlungen stehen, während Martersteig Lohse mit nach Leipzig nehmen möchte, doch sind die Unterhandlungen hierüber noch nicht abgeschlossen.

— Der Münchner Gesangspädagoge Eduard Walter wurde für das hiesige Konservatorium verpflichtet.

Dessau. Prof. Dr. v. Bary von der Dresdener Hofoper erhielt anlässlich eines Gastspiels am Hoftheater von dem Herzog von Anhalt das Ritterkreuz erster Klasse Albrechts des Bären.

Dresden. Dem Musikschriftsteller Professor Otto Schmid wurde in Anerkennung seiner Verdienste auf dem Gebiete der historischen Armeemarsch-Forschung vom Kaiser der Preussische Kronenorden 4. Klasse verliehen.

Elberfeld. Im Oktober d. Js. begehen der Gesangverein das 100jährige, die Konzertgesellschaft das 50jährige Jubiläum durch drei grosse Konzerte.

Essen. Prof. H. Witte verabschiedete sich von seinem Amt als Dirigent des Musikvereins mit einer glänzenden Aufführung von Bachs Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Sein Nachfolger wird bekanntlich Hermann Abendroth aus Lübeck.

Frankfurt a. M. Der Rühlsche Gesangverein brachte am 3. April Regers 100. Psalm erfolgreich zur Erstaufführung.

— In der 6. Musikaufführung des Hochschen Konservatoriums brachte Bernhard Scholz eine neue Sinfonie in f moll zur begeistert aufgenommenen Uraufführung.

Freiburg. Zu dem am 2., 4. und 5. Mai hier stattfindenden Kammermusik-Fest haben ihre Mitwirkung zugesagt: das Wiener Fitzner-Quartett, das Frankfurter Rebner-Quartett, Wanda Landowska-Paris (Klavier und Cembalo), Maria Philippi-Basel (Alt), die Münchner Kammermusiker Hoyer (Horn), Tuckermann (Horn), Walch (Klarinette), Abendroth (Fagott), Döbereiner (Cello und Gambe), Horbelt (Kontrabass). Zur Aufführung gelangt eine Reihe von Meisterwerken der Kammermusik-Literatur, u. a. Streichquartette von Beethoven, Schubert, Brahms, ein Divertimento (Sextett) und ein Klavierquartett von Mozart, ferner Werke von Bach, Händel, Kühnel, Boccherini, Haydns Schottische Lieder mit Triobegleitung und Brahms' Gesänge mit Bratsche und Klavier; die Schlussnummer wird Beethovens Septett bilden.

Gera. Hofkapellmeister Hofrat Carl Kleemann erhielt vom Herzog-Regenten von Braunschweig das Ritterkreuz 1. Klasse des Ordens Heinrichs des Löwen.

Hamburg. Die Pläne für ein zweites Opernhaus sind von den Behörden bereits genehmigt worden, so dass mit dem Bau begonnen werden kann. Am 1. Oktober 1912 soll das Theater eröffnet werden.

Hannover. Ludwig Barnay will sich gänzlich ins Privatleben zurückziehen. Er weilt zur Zeit zu seiner Erholung an der Riviera, und hat von dort durch den General-Intendanten bei dem Kaiser die Bitte unterbreiten lassen, mit Rücksicht auf seinen schwankenden Gesundheitszustand am 1. September d. Js. aus seinem Amte scheiden zu dürfen. Bekanntlich hatte Geheimrat Barnay die Stellung in Hannover ursprünglich nur auf ein Jahr übernehmen wollen, sich dann aber im Einverständnis mit dem General-Intendanten bereit erklärt, noch weitere zwei Jahre dort zu verbleiben. Herr Barnay wird voraussichtlich am 1. Mai zur Vorbereitung der nächsten Saison nochmals auf seinen Posten zurückkehren. *Sollte hier nicht doch der bekannte Streit mit Kapellmeister Boris Bruck eine Rolle spielen und diese Form des Ausscheidens absichtlich gefunden worden sein?*

Klagenfurt. Der Pianist Max Niebauer, ein Schüler von August Schmid-Lindner in München, wurde an die Musikschule als erster Klavierlehrer berufen.

Königsberg. Hofrat Varena, der Leiter des Stadttheaters, wurde vom Grossherzog von Hessen zum Geh. Hofrat ernannt.

Kopenhagen. Richard Strauss gab hier mit dem Orchester des Orchestervereins ein Konzert und feierte grosse Triumphe als Dirigent.

Leipzig. Im „Rosenkavalier" wird auf Wunsch von Richard Strauss Alice Sanden die Titelrolle singen.

— Im Alter von 70 Jahren starb hier Prof. A. Reckendorf, Lehrer am Konservatorium und vor allem von Wilhelm Backhaus. Er genoss einen grossen Ruf als Pädagog.

— Wie bereits früher erwähnt, findet vom 20.—22. Mai das zweite Leipziger Bachfest statt. Ihre Mitwirkung haben bisher die Damen Frau Anna Stronck-Kappel, Emmi

Leisner, sowie die Herren Prof. Messchaërt, Carl Flesch, Prof. Jul. Klengel, Dr. Römer, George A. Walter, Jos. Pembaur jr. und Rudolf Gmeiner zugesagt. Der Chor wird von dem Bachverein und dem Thomanerchor gebildet, ferner wirkt das Gewandhaus-Orchester mit. Leiter des Festes sind Prof. Dr Gustav Schreck und Prof. Karl Straube. Das Programm lautet, wie folgt: Erster Tag. Sonnabend, den 20. Mai, mittags 1/2 2 Uhr: Motette in der Thomaskirche. 1. Präludium und Fuge (Cdur); 2. Motette: „Komm, Jesu, komm"; 3. Choralvorspiel: „Vor Gottes Thron tret ich hiermit"; 4. Motette: „Fürchte dich nicht" (achtstimmig); 5. Präludium und Fuge (G dur). Abends 7 1/2 Uhr: Erstes Kirchenkonzert in der Thomaskirche. 1. Kantate No. 65: „Sie werden aus Saba alle kommen." 2. Kantate No. 151: „Süsser Trost. mein Jesu kommt." 3. Kantate No. 118: „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht." 4. Trauerode. Zweiter Tag. Sonntag, den 21. Mai, morgens 1/2 10 Uhr Gottesdienst in der Thomaskirche. Mittags 12 Uhr: Erstes Kammermusikkonzert im grossen Saale des Gewandhauses. 1. Trio (cmoll) für Violine, Flöte und Klavier, aus dem „musikalischen Opfer". 2. Suite (dmoll) für Violoncello allein. 3. Präludien und Fugen aus dem „wohltemperierten Klavier". 4. Gesänge für Tenor und Orgel. 5. Sonate (gmoll) für Violine allein. 6. Goldberg-Variationen (in der Bearbeitung von Josef Rheinberger). Abends 8 Uhr: Zweites Kirchenkonzert in der Thomaskirche: „Johannespassion". Dritter Tag. Montag, den 22. Mai mittags 12 Uhr: Zweites Kammermusikkonzert im grossen Saale des Gewandhauses. 1. Suite für Orchester. 2. Sonate (dmoll) für Orgel. 3. Altarie aus der Kantate Nr. 175. 4. Brandenburgisches Konzert Nr. 6. 5. Kantate: „Schweigt still, plaudert nicht" (Kaffeekantate). 6. Brandenburgisches Konzert Nr. 4. Abends 7 1/2 Uhr: Drittes Kirchenkonzert in der Thomaskirche. 1. Kantate Nr. 31: „Der Himmel lacht". 2. Kantate Nr. 102: „Herr, deine Augen." 3. Kantate Nr. 11: „Lobet Gott in seinen Reichen."

— Auch in der verflossenen Saison hat das jüngste Chorwerk von C. Ad. Lorenz (Stettin) „Das Licht" eine Reihe von Aufführungen erlebt und glänzende Aufnahme bei Publikum und Kritik gefunden, u. a. in Middelburg (Holland) unter Cleuver, in Mühlheim a. d. Ruhr unter Leitung des Crefelder Dirigenten Zey, in Siegen unter Musikdirektor Werner. Demnächst erfährt es eine Wiederholung in Dortmund durch Professor Janssen. Für kommende Saison ist es zunächst in Rotterdam auf das Programm gesetzt.

London. Während der bevorstehenden Opern-Saison werden folgende Werke zur Aufführung gelangen: „Carmen" von Bizet, „Faust" von Gounod, „Louise" von Charpentier, „Pelléas et Mélisande" von Debussy, „Roméo et Juliette" von Gounod, „Samson et Dalila" von Saint-Saëns, „Thaïs" von Massenet, „Aïda", „Rigoletto" und „Traviata" von Verdi, „Il Barbiere di Siviglia" von Rossini, „Bohème", „La Fanciulla del West", „Madame Butterfly", „Manon Lescaut" und „Tosca" von Puccini, „Cavalleria Rusticana" von Mascagni, „Lakmé" von Délibes, „Lucia di Lammermoor" von Donizetti, „I Pagliacci" von Leoncavallo, „Sonnambula" von Bellini, „Tess" von Erlanger, „Die Hugenotten" von Meyerbeer und „Germania" von Franchetti. Die Aufführungen beginnen am 22. April und dauern bis zum 29. Juli.

Madison (Wisconsin). Bei der Karl Schurz-Feier wurde u. a. Professor Dr. Max Friedländer zum Dr. jur. honoris causa promoviert.

Mannheim. Der Tenorist Karl Götz veranstaltete hier einen Dichterabend, an dem er Balladen verschiedener Dichter rezitierte.

München. Im Mai soll Anton Beer-Walbrunns musikalische Tragikomödie „Don Quijote" im Hoftheater zur Uraufführung gelangen.

Nürnberg. Im Stadttheater finden Ende April drei Festvorstellungen (gegen acht im Vorjahre) statt, und zwar „Lohengrin", „Die Meistersinger" und „Barbier von Sevilla" von Rossini. Zur Mitwirkung sind bisher gewonnen: Wirl (Frankfurt), Hensel und Braun (Wiesbaden), Soomer (Leipzig), Frau Hafgren-Waag und Fritz Vogelstrom (Mannheim); ferner Felix Mottl und der italienische Kapellmeister del Cupolo, der den „Barbier" leiten soll. Er ist übrigens vom nächsten Jahre ab ständig verpflichtet.

Prag. Karl Weis, der Komponist des „Polnischen Juden", hat eine neue Oper beendet, die den Titel „1870" führt. Das Buch stammt von Dr. Viktor Joss.

Rostock. Am 5. und 6. April fanden unter Leitung von Arthur Nikisch Wagner-Festspiele statt. Aufgeführt wurden „Die Meistersinger von Nürnberg".

Stralsund. Der Wilksche Singverein brachte unter Leitung seines Begründers Zingels Chorwerk „Der wilde Jäger" zur Aufführung und erzielte damit eine tiefgehende Wirkung.

Triest. Im Stadttheater wurde Richard Strauss' „Salome" dringend abgelehnt.

Wien. Direktor Gregor hat folgenden Erlass in der Hofoper anschlagen lassen: „Im Interesse der künstlerischen Würde bei den Vorstellungen sieht sich die Direktion veranlasst, die Mitglieder der kaiserlichen Hofoper darauf hinzuweisen, dass das Tragen von Bärten unter keinen Umständen gestattet werden kann." Ferner hat Gregor die Öffentlichkeit bei den Generalproben aufgehoben, so dass künftig nur die Musikreferenten der Wiener Blätter und die nicht beschäftigten Solisten im Zuschauerraum Platz nehmen dürfen.

— d'Alberts neue Oper „Die verschenkte Frau" wird unter Gregor in der Hofoper seine Uraufführung erleben.

— Die Direktion der Volksoper nimmt bereits für 1914 die Aufführung aller mit dem 31. Dezember 1913 freiwerdenden Werke Richard Wagners in Aussicht. Am 1. Januar 1914 soll „Parsifal" zur Aufführung gelangen.

— Ferdinand Löwe erhielt von der Leitung der Budapester Hofoper einen Engagementsantrag als erster Dirigent. Löwe will nur annehmen, falls er auch in Wien und München seine Dirigententätigkeit weiter ausüben kann.

— Hier starb plötzlich am Herzschlag der Pianist Willy Thern, bekannt durch seine auf zwei Klavieren mit seinem Bruder Louis zusammen veranstalteten Konzerte.

Wiesbaden. Das Kurorchester brachte A. P. Boehms, des in Dresden lebenden Komponisten, Dichtung in vier Bildern für grosses Orchester „Der Friede" zu recht erfolgreicher Uraufführung.

— Die Kurverwaltung veranstaltet (28., 30. April und 3. Mai) eine Nikisch-Woche bestehend aus drei Konzerten: Beethoven-, Tschaikowsky- und Wagner-Abend, sämtlich unter Leitung des Professors Arthur Nikisch stehend. Als Solisten sind gewonnen: Josef Szigeti aus Budapest (Violine) und Kammersänger Heinrich Hensel vom hiesigen Hoftheater.

— Ein hiesiger Dachdeckergeselle namens Neu mit angeblich sehr schöner Tenorstimme wird auf Kosten der Generalintendantur für die Berliner Königliche Oper ausgebildet.

— Dem Hofschauspieler Herrmann wurde zugemutet, in „Lohengrin" als Statist mitzuwirken. Der Künstler nahm seine Entlassung.

Rezensionen.

Pfohl, Ferdinand. Carl Grammann, ein Künstlerleben. Mit Briefen, Bildern, Faksimiles. Berlin 1910, Schuster & Löffler. Pr. geb. M. 5.—.

Der besondere Zweck der Publikation, die auf Anregung der Schriftstellerin Ida Boy-Ed und unter Förderung der in Dresden lebenden Schwester Grammanns, Emma Grammann, entstanden ist, wird vom Verfasser wie folgt angegeben: „Von den jüngeren kennt keiner mehr die „Melusine" und die anderen Opern Grammanns. Gegenüber dieser Tatsache bekennt nun die vorliegende Arbeit ihre Absicht, die Teilnahme für die Kunst Carl Grammanns, insbesondere für seine Opern, neu zu beleben und diese an der Sonne Wagners gereiften, aber doch mit einem sehr bewussten Festhalten und Weiterbilden der alten, noch immer fruchtbaren Opernprinzipien geschaffenen Kunstwerte dem lebendigen Bewusstsein unserer Zeit wieder erschliessen zu wollen. Ja, das ist das eigentliche Ziel des Buches!" Pfohl hat recht, die jüngeren kennen wenig von Grammanns Schöpfungen, sie können auch nicht viel von ihnen wissen, da es zu den grossen Seltenheiten gehört, heutzutage eins von Grammanns Werken aufgeführt zu hören. Die bedeutendere seiner beiden Sinfonien, Frau Aventiure, soll in diesem Winter noch in einem Sinfoniekonzert der Königl. musikalischen Kapelle zu Dresden zur Aufführung kommen; von Grammanns Opern, auf die Pfohl das Hauptgewicht legt, ist aber keine mehr in irgend einem Spielplan. Und so kennt der Schreiber dieser Zeilen von Grammann beispielsweise nur

ein wenig Klaviermusik, die allerdings grösstenteils verdiente, der Vergessenheit entrissen zu werden, und das op. 1, einen Sieg- und Krönungsmarsch. Dieses letztere Werk schuf der Komponist noch als Schüler des Leipziger Konservatoriums im Jahre 1870; es wurde damals auch im Leipziger Stadttheater anlässlich einer im grossartigen Stile veranstalteten Friedensfeier gespielt. Dem Stücke ist ein für ein Op. 1 bemerkenswerter Schwung und grosser Zug inne. Will nun aber ein Buch uns das gesamte Schaffen Grammanns näherbringen und erreichen, dass wir in leichter Zorneswallung ausrufen: einen solchen Meister konnte man vergessen, den Schöpfer solcher Opern, wie „Melusine", „Thusnelda", „Das Andreasfest"? Lasst uns sofort alles ins Werk setzen, ihn zu rehabilitieren! —, so muss es vor allem nachweisen, dass die Werke einer erneuten Verlebendigung durchaus würdig sind, dass sie zu Unrecht das Schicksal der Vergessenheit erleiden und einen Dornröschenschlaf schlafen, der nur eines Erweckers bedarf, um in blühendes, neues Leben hinüberzuführen. Pfohl hat das aber nicht eigentlich, nicht mit Anspannung seiner gesamten Kraft versucht. Er schildert uns ganz trefflich den Menschen mit allen Vorzügen und Fehlern, den hochstrebenden Künstler, der seinem Beruf mit idealer Treue anhängt, aber er vermag es nicht, uns von dem eigentümlichen Werte der Schöpfungen Grammanns zu überzeugen. Hält man dieses eben Ausgesprochene mit dem zusammen, was Pfohl selbst über den Zweck seines Buches sagt, so könnte man wohl zu dem Urteil gelangen, dass das Buch überhaupt sein Ziel verfehle; aber, da es dem Biographen glückte, das Menschliche in Grammann uns liebe- und verständnisvoll näherzubringen, so werden wir doch wenigstens von dem Wunsche beseelt, selber einmal nachzuprüfen, inwieweit der hochstrebende Sinn dieses Künstlers sich in seinen Kompositionen offenbart, inwieweit auch das mutig ausgesprochene Selbstbewusstsein und Stolzgefühl Grammanns berechtigt war, und mancher mag wohl auch seinem Wunsche Erfüllung zuteil werden lassen. Dem am Ende des Buches stehenden Verzeichnisse der Werke Grammanns fehlt leider neben jeglicher Grundtonartbezeichnung auch jede Angabe des Verlages und Verlagsortes, und so wird einem die Erfüllung des obenbezeichneten Wunsches wieder unnötig erschwert; sehr vieles ist ja freilich überhaupt Manuskript geblieben. Die Aufgabe, die sich Pfohl stellte, konnte schliesslich nur so gelöst werden, dass der Verfasser, das rein Biographische natürlich nicht ausser acht lassend, sich in der Hauptsache mit den Werken auseinandersetzte, sie an der Hand von reichlichem Material von Notenbeispielen kritisch betrachtete, zergliederte, erläuterte und die Bedeutung und Eigenart des schaffenden Musikers nachwies. So spricht Pfohl aber mehr vom denkenden und schreibenden Künstler als vom schaffenden, und die Biographie erhielt mehr den Charakter eines Lebensbildes für die Freunde und Verwandten Grammanns, als den einer wissenschaftlichen, die grössere Allgemeinheit des musikalischen Publikums angehenden Arbeit. Das ganze Buch enthält nur ein einziges zweitaktiges Notenbeispiel.

Grammann war ein kluger und nachdenklicher Kopf, in guter Schule und weiten Reisen gebildet, ein Musiker, der mit viel Geschick und Schärfe die Feder führte. Von Wien aus, wo er sich seit 1872 aufgehalten hatte, schrieb er öfters, vom Dresdner Verleger Reichardt aufgefordert, musikalische Berichte für die „Dresdner Nachrichten". Die Schwester Emma und die 1886 verstorbene Mutter standen dem äusserlich kräftigen, hühnenhaften, aber oft kränklichen und hinfälligen Grammann stets mit Rat und Tat zur Seite; freilich, so innig und ergreifend schliesslich das Verhältnis des Sohnes und Bruder zu Mutter und Schwester war, so gestaltete es sich doch nicht immer günstig für den Künstler, den gutgemeinten Ratschlägen der Damen zu folgen. Grammann hat eine ganze Reihe von Opern geschaffen, mehrere fanden davon bei Darstellungen an hervorragenden Bühnen lebhaften Beifall, in den Aufführungen betätigten sich Künstler vom Range einer Malten, eines Bulss, Gudehus, Emil Goetze, Decarli, als Dirigenten Schuch, Wüllner, Wilhelm Jahn u. a. — und doch bleibt gerade Grammann der Typus des ernsthaft strebenden, aber im ganzen vergebens ringenden Komponisten, doch sehen wir in ihm sich das tragische Geschick erfüllen des für sich allein in freundlicher Helle blinkenden Sternes, der in der Nachbarschaft der grossen zeitgenössischen Meister aber zu einem Sterne zweiter Grösse und vom Glanz der anderen überstrahlt wird. Ein Glück, dass dieser Mann wenigstens von Hause aus — er stammte aus einer Lübecker Patrizierfamilie — materiell gut gestellt war. Die künstlerische Entwicklung Grammanns ist auch wieder typisch für die damalige Zeit. Der Junge (1842 geboren) wurde auf Drängen des Vaters Landwirt, erkämpfte schliesslich die väterliche Erlaubnis, Musik zu studieren, durch günstige Urteile von Julius Rietz und Carl Reinecke, denen er einige Kompositionsversuche eingesandt hatte, ging an das damals koservativste Konservatorium nach Leipzig, blickte demgemäss verächtlich auf Wagner-Liszt-Bülow, befreite sich aus der Sklaverei des Leipziger Musikurteils, ging auf Reisen, ward aus dem Saulus zum Paulus im persönlichen freundschaftlichen Verkehr mit Wagner in Triebschen, Liszt in Pressburg, Bülow in Wien, verkaufte Patronatsscheine für die Bayreuther Festspiele — und bekehrte sich schliesslich wiederum zu einem allerdings gemässigten Saulus, der über den „Tristan" schrieb: „Ich halte den „Tristan„ für eine grosse Verirrung eines grossen Genies. Neben wunderbaren Schönheiten, neben meisterhafter Instrumentierung, ist die Oper eigentlich nur für Wahnsinnige. Das Ganze ist die Geschichte, die Wagner während seines Aufenthaltes in Zürich mit Frau Wesendonk hatte. Ich war zum Schluss so matt, so stumpf, dass ich kaum vier Worte gesprochen habe." Aus den mit ganz köstlicher Unbefangenheit niedergeschriebenen Bekenntnissen und Urteilen blickt eine achtungsvolle, ob ihrer menschlichen Schwächen selbst liebenswerte Persönlichkeit. Es ist das beste an Pfohls Buch, uns solche Bekenntnisse zahlreich übermittelt zu haben. — Ein feiner Kenner stellte neulich in mündlicher Unterhaltung den ersten Akt von Grammanns Oper „Das Andreasfest" unmittelbar in die Nähe der „Meistersinger"; hoffen wir, dass Grammann noch einmal zu Worte kommen möge und uns zeigen könne, dass seine Werke zu leben und zu blühen imstande sind, wenn eine gute Gärtnerhand sie aus dem dunkeln Schuppen in die helle Sonne setzt.

Dr. Georg Kaiser.

Motette in der Thomaskirche.

Donnerstag, den 13. April 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

J. S. Bach: „Fantasie (cmoll). A. Hammerschmidt: „Mir hast du Arbeit gemacht." J. G. Schicht: „Wir drücken dir die Augen zu."

Sonnabend, den 15. April 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

J. S. Bach: Choralvorspiel: „Da Jesus an dem Kreuze stund." J. S. Bach: „Brich entzwei, mein armes Herze." G. P. da Palestrina: Improperia: „Populemeus." J. S. Bach: „Christe du Lamm Gottes. G. Schreck: „Passionslied." J. S. Bach: Choralvorspiel: „Erstanden ist der heilge Christ." J. S. Bach: „Auf Ostern."

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Als Mitglieder traten ein:

Adolf Weidig, Komponist, Direktor des Konservatoriums zu Chicago.
Musikdirektor Carl Hahn, Badgastein.
Kapellmeister Siegfried Landecker, Bern.
Kapellmeister Franz von Hoesslin, St. Gallen.

Für den Witwen und Waisenfonds stifteten die Herren: Kapellmeister Paul Kluge 10 M. Professor E. Radecke 8 M. Professor Trautmann 8 M. Kapellmeister Osw. Stamm 10 M. In Summa 36 M.

Wir bitten die Herren Mitglieder, den im Anfange des Verbandsjahres fälligen Mitgliedsbeitrag direkt an den Schatzmeister Herrn Kapellmeister Max Kämpfert, Frankfurt am Main, Böhmerstrasse 7 gefälligst zu senden.

Wohnungsveränderungen für den Sommer sind dem Vorsitzenden zeitig mitzuteilen, damit keine Verzögerungen bei der Zustellung des Verbandsorganes eintreten.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister.

Die nächste Nummer erscheint am 27. April. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 24. April eintreffen.

Franz Schubert

Stabat mater

von **F. G. Klopstock**

Für Sopran-, Tenor- u. Bass-Solo, gemischten Chor und Orchester herausgegeben von

Georg Göhler

Klavierauszug mit Text 3 Mark

Das Werk wurde bereits zweimal vom Leipziger Riedelverein mit nachhaltigstem Erfolge aufgeführt und ist jetzt durch Veröffentlichung des Aufführungsmaterials den Chorvereinen allgemein zugänglich gemacht worden. — Solche echte, heilg-ernste Kunst, Musik", schrieb Sigfried Karg-Elert in seinem Berichte über die zweite Aufführung, die nicht der spekulative Wille, die Absicht, sondern der Zwang unmittelbarer Inspiration schuf, Musik voll von ewiger Schönheit, voll von ethischer Kraft und religiöser Tiefe tut ja nicht nur uns Musikern, sondern auch ganz besonders den „Menschen von heute" unendlich not. Mit einem Seelchen voll Empfindelei ist da nicht dem Werke beizukommen, die ganze Tiefe der Seele will erfasst werden, ergriffen werden, bis dass der Schmerz hell auflodert. Ich kenne kaum ein zweites Werk, das in seiner unglaublich einfachen Fassung und in seiner wahrhaft goldenen melodischen Schönheit solche erschütternde Tiefe birgt! Ein Kind versteht diese Musik seiner Unmittelbarkeit wegen, und der Musiker steht bewundernd vor Unbegreiflichem. Hätte Schubert nur dieses Werk geschaffen, er wäre unsterblich! Es ist dringend zu hoffen, dass dieses „Stabat mater" mit Begierde von allen Chorvereinigungen aufgenommen wird (es ist im Druck noch jung)"

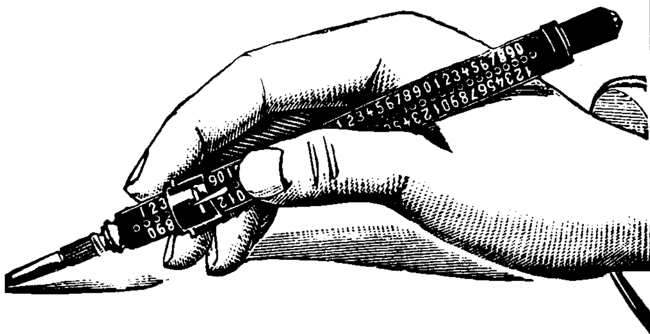
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Ein Wunder

ist der neuerfundene

Addierstift „MAXIM"

mit Schreibvorrichtung für Tinte und Blei.



Dieser äusserst sinnreich konstruierte Apparat dient zum Zwecke des raschen und sicheren Addierens und bilden die Hauptvorzüge desselben, bei **einfachster Handhabung** und tadelloser Funktion: Einerseits die grosse Entlastung des Gehirnes, da selbst nach stundenlangem kontinuierlichen Arbeiten mit Maxim keinerlei, das Gehirn in so vielfach schädigender Weise beobachtete, nervöse Abspannung verspürt wird. Anderseits die Verlässigkeit und grosse Zeitersparnis. Preis per Stück nebst leichtfasslicher genauer Anleitung Mark 8.85 per Nachnahme, gegen Voreinsendung des Betrages Mark 8.35. Zu beziehen durch den Generalversand

EM. ERBER, Wien, II/8, Ennsgasse Nr. 21.

Nach Ländern wo Nachnahmen unzulässig sind, sowie nach sämtlichen überseeischen Ländern erfolgt die Lieferung portofrei nur gegen Voreinsendung des Betrages von Mark 8.50.

Auktionen bei C. G. Boerner, Leipzig.

3.—6. Mai 1911:

Kostbare Autographensammlung

Dr. Karl Geibel, Leipzig

und **C. Herz von Hertenried, Wien.**

Darunter eine reichhaltige Abteilung Musik mit wertvollen Briefen und Manuskripten von:

Bach, Beethoven, Brahms (unveröffentlichte Korrespondenz), Haydn, Mendelssohn, Orlando di Lasso, Mozart (drei Briefe), Schubert, Schumann, Wagner usw.

2. Mai 1911:

Berühmte Stammbuchsammlung Friedrich Warnecke, Berlin

300 kostbare Stammbücher des XVI.—XVIII. Jahrhunderts.

Katalog zum Preise von M. 3.— zu beziehen durch:

C. G. Boerner, Leipzig, Nürnbergerstr. 44.

Die **Provinzial-Heil- u. Pflegeanstalt Andernach** am Rhein sucht mehrere

Krankenpfleger,

darunter einige **gelernte Musiker**, welche auch im Anstalts-Blas-Orchester mitwirken können. Bewerber müssen kräftig, gesund, militär- und straffrei, ledig und unter 30 Jahre alt sein. (Lebensstellung.) Meldung sofort mit Lebenslauf und Zeugnissen.

Gelegenheitskauf.

Nikolaus Amatus Cremona Hieroni fil. fecit. 1670 Sologeige; sowie eine **Neukirchener Viola,** beide Erbstücke noch gut erhalten, preiswert zu verkaufen. Näheres unter **A. 8** durch die Exped. d. Zeitschr.

Komponisten

Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten. — Offerten sub **H. P. 17** an Haasenstein & Vogler, A.-G., Leipzig.

Künstlerpension,

auch geeignet f. Sonderkurse. Schüler mitzubringen. Nahe Iser- u. Riesengebirge. 30 Min. v. Görlitz. Musikfest Juni. **Künstlerheim Waldfrieden,** Holzkirch/Queis Bahnst., Schlesien.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.,** Humboldtstrasse 19.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse. **Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.**

Barcarole

für

Violine und Pianoforte

komponiert von

Carl Reinecke

Op. 281. Pr. M. 2.—.

Ein dankbares Violinstück

von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Soebens erschien:

Jauchzet dem Herrn!

Kirchliche Festgesänge

für alle wichtigen Feste des Kirchenjahres für vierstimmigen gemischten Chor komponiert von

Paul Prehl

Op. 14.

Partitur Mk. 1.20 netto. Jede Stimme Mk. 0.60 netto.

Inhalt:

1. Er kommt, er kommt, der starke Held (Advent).
2. Als ich bei meinen Schafen wacht (Weihnachten).
3. O, Jesulein, zart (Weihnachten).
4. Ehre sei Gott in der Höhe (Weihnachten).
5. Gelobet seist du, Jesus Christ (Weihnachten).
6. **Tenebrae factae sunt (Dunkel und Finsternis deckte das Land) (Passionszeit, Charfreitag).**
7. **Erstanden ist der heil'ge Christ, Halleluja (Ostern).**
8. **Es gingen drei heilige Frauen (Ostern).**
9. Freut euch, ihr Frommen (Himmelfahrt).
10. Komm, heil'ger Geist (Pfingsten).
11. Pfingsten ist kommen, nun schmückt sich der Wald (Pfingsten).
12. Danket dem Schöpfer, preist den Erhalter (Erntedankfest).
13. Wenn Christus seine Kirche schützt (Reformationsfest).
14. Was macht ihr, dass ihr weinet (Totenfest).
15. Hinauf zu jenen Bergen schau ich (Für verschiedene Gelegenheiten, insbesondere Trauungsgesang).

Beurteilungen:

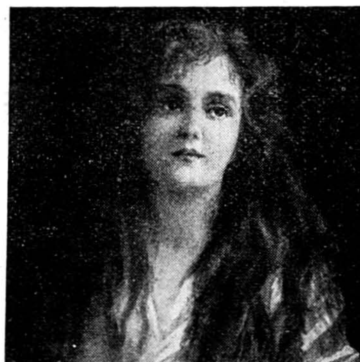
Herr **Professor Dr. Gustav Schreck,** Kantor zu St. Thomae in **Leipzig,** hebt in seiner Beurteilung besonders die charakteristische und textentsprechende Melodienführung, die richtige und auch interessante Harmonisierung und die meist streng symmetrische Durchführung der Sätze hervor.

Herr **Dr. Georg Göhler,** Dirigent des Riedelvereins in **Leipzig,** fasst sein Urteil zusammen wie folgt: „Die leichten vierstimmigen Chöre von P. Prehl, Op. 14, entsprechen durchaus dem Zweck, für den sie geschaffen sind. Sie halten sich in den Grenzen einfacher, natürlicher Sangbarkeit und werden den gewählten Texten in der Stimmung gerecht. Die grosse Zahl kleiner Kirchenchöre werden das gebotene Material gewiss gern für ihre Aufführungen verwenden."

Herr **Chordirektor Karl Klanert,** Dirigent des städtischen Singchors in **Halle a. S.,** urteilt folgendermassen: „Die gemischten Kirchenchöre von P. Prehl, Op. 14, haben den Vorzug, dass sie leicht sangbar und kirchlich geschrieben sind. Ich zweifle nicht daran, dass man sie in einfacheren Verhältnissen aufführen wird. Der Komponist versteht, populäre, dabei gesunde Musik zu schreiben. Das Widerwärtigste, was man in die Kirche bringen kann, das Sentimentale, hat er glücklich vermieden."

☞ **Verlangen Sie die Partitur,** die durch jede Musikalienhandlung erhältlich ist, **zur Ansicht!**

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig, Königstrasse 16.



Bildschön

macht ein zartes reines Gesicht, rosiges jugendfrisches Aussehen, weisse sammetweiche Haut und ein blendend schönen Teint

Alles dies erzeugt die allein „echte"

Steckenpferd Lilienmilch Seife:

von Bergmann & C° Radebeul

à St. 50 ₰ überall zuhaben.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 17. 27. April 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Aus zwei Jahrhunderten.

Unveröffentlichte Musikerbriefe mitgeteilt von
Ludwig Frankenstein.

Die nachfolgenden Briefe, die ich zu meiner Freude hier wiedergeben kann, und die mir von den beiden Inhabern der Firma C. G. Boerner in Leipzig in der liebenswürdigsten Weise zur Abschrift zur Verfügung gestellt wurden — ich spreche den beiden Herren auch an dieser Stelle nochmals meinen verbindlichsten Dank aus — sind, soweit ich ersehen konnte, noch unveröffentlicht und bilden einen Teil eines grossen Autographenschatzes der demnächst zur Versteigerung gelangt. Ich habe, als ich die einzelnen Stücke aussuchte, weniger auf Berühmtheiten gesehen, als darauf, solche Stücke zu bringen, deren Verfasser nicht allzusehr als Briefschreiber der weiteren Öffentlichkeit bekannt sind. Auch lag mir nicht daran, Briefe mit epochalen, musikwissenschaftlichen Neuigkeiten den Lesern zu unterbreiten, sondern ich sah im Gegenteil auch darauf, die Briefschreiber als Menschen, mit ihren Alltäglichkeiten, ihren Leiden und Freuden vorzuführen, um dadurch einen, wenn auch kleinen Einblick in ihr Leben zu gewähren. Die Briefe habe ich mit möglichster Treue sowohl in der Anordnung der Schrift, als auch in der Ortographie etc. wiedergegeben, weil sich doch da interessante Vergleiche mit unserer heutigen Art und Weise zu schreiben ziehen lassen.

Gleich das erste Schreiben ist eine Immediateingabe von Johann Gottlieb G r a u n an seinen König Friedrich II. von Preussen. Er ist als der zweite der 3 Brüder Graun zu Wahrenbrück geboren, war Schüler der Dresdener Kreuzschule, darauf des Violinvirtuosen Pisendel, von Tartini, war Kapelldirektor in Merseburg, in Arolsen und ging 1732 als Konzertmeister nach Rheinsberg, 1740 nach Berlin. Er war hauptsächlich bedeutend als Instrumentalkomponist und starb am 27. Oktober 1771 zu Berlin. Jedenfalls aber war er in Berlin auch Hausbesitzer und hatte als solcher, wie es ja noch heute der Fall ist, seine Sorgen. Die Eingabe, der nach einem Randvermerk stattgegeben wurde, lautet:

Aller Durchlauchtigster Groß Mechtigster König
Aller Gnädigster König und Herr.

Nachdehm des entwichenen Cammer Herrn von Eickstedt nach Gelaßene Sachen, und Meäblen per Protonot: Causae inventiret und Taxiret worden, Mir aber ratione der Miehte, daß jus retentionis competiret. So bin zwahr Zufrieden, daß solche per Commissarium Baumgarten, debite öffentlich ver auctioniret werden mögen, Jedoch werden quoad summam concurrentem, so viel Meublen, Zu meiner befriedigung so lange an mich behalten, biß ich von dem erst, ein Kommenden auctions Geldern, bezahlet seyn werde, als denn, gedachte, Effecten, und Meublen, dem Commissario Baumgarten, Gleichfalß zu extradiren erböhtig bin.

Ich bitte es dahin, Allergnädigst zu veranlaßen, und beharre

Ew. Königl. Majestet

Berlin, d 4ten September 1747.

Aller Untertähnigster Knecht
Johann Gottlieb Graun.

Zwölf Jahre später stossen wir auf ein Schreiben des berühmten Theoretikers Friedrich Wilhelm M a r p u r g (* 21. Nov. 1718, † 22. Mai 1795). Er schreibt:

Hochwohlgebohrner Herr,

Machen Sie Sich nur gefaßt, für die Sache der heutigen Musik zu streiten. ich habe die Kühnheit gehabt, ihren Nahmen meiner Geschichte der Tonkunst vorzusetzen. ich habe in der Zuschrift aller Welt gesagt, daß Sie in Ansehung der alten Musik mit mir einerley Meinung sind. Wie werden einige Gelehrte lärmen!

Verzeihen Sie mir, Hochwohlgebohrner Herr, daß ich so listig gewesen, Sie in meine Händel zu verwickeln. ich werde unter ihrer Fahne fechten. ich kann nicht anders als gewinnen.

Da eine kleine Unpäßlichkeit mich verhindert, auszugehen: so ist dieses die Ursache, warum mein Buch eher als der Verfaßer das Glück hat, ihnen die Aufwartung zu machen. ich habe ein Exemplar für ihre Schöne mitbeygelegt. Wie sehr wünsche ich, daß meine geringe Arbeit hin und wieder deroselben Beyfall erhalten möge, ich habe die Ehre mit Respect zu seyn,

Hochwohlgebohrner Herr

Berlin d. 22. May 1759.

ihr gehorsamster und ergebenster Diener
Marpurg.

Die von ihm hier erwähnte Geschichte der Tonkunst führt den Titel „Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik" und erschien im Jahre 1759 zu Berlin bei Gottlieb August Lange. Das

Werk trägt innen die Widmung „Sr. Hochwohlgebohrnen dem Herrn Christian Ludewig von Brandt, ehemahligen Stallmeister bey des verstorbenen Prinzen von Preussen Königlicher Hoheit". Dieser ist demnach auch der Adressat obigen Briefes. Ich kann es mir nicht versagen, an dieser Stelle die vollständige Widmung mitzuteilen, die an und für sich interressant, das Buch auch nicht überall zugänglich ist.

Hochwohlgebohrener Herr,

Ich unterstehe mich, Ihnen die Geschichte einer ergetzenden Kunst vor Augen zu legen, die mitten unter den nützlichsten Beschäftigungen Ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehet. Die Harmonien der Musik haben nicht weniger Reitze für Sie, als die dichterischen Schönheiten eines Homers oder Pinders; und Sich von den höhern Wissenschaften zu zerstreuen, konnten Sie nicht anders als Ihre Entzückungen unter die angenehmeren Musen vertheilen.

Sie haben, Hochwohlgebohrener Herr, Sich einigemahl über die Beschaffenheit der alten Musik mit mir zu unterreden, und mich zu einer Abhandlung von selbiger zu ermuntern, beliebet. Sie äusserten allezeit eine Idee von dieser Musik, die man, nach einer unparteyischen Untersuchung davon zu haben, nicht umhin kann. Die hyperbolischen Erzählungen eines griechischen oder lateinischen Scribenten von den Wirkungen derselben hatten Sie niemahls wieder die Musik unsrer Zeit eingenommen. Aber Sie haben auch niemahls den Vertheidigern der heutigen Tonkunst soviel Gehör gegeben, daß Sie die Musik Athens für nichts anders, als eine wilde Janitscharenmusik gehalten hätten. Es hatte selbige ihre Regeln; aber diese Regeln waren nicht die unsrigen.

So unparteyisch ich mich in der Untersuchung der alten Musik zu verhalten, bemüht gewesen bin: so glaube ich dennoch, gewissen zu eifrigen Verehrern des Alterthums nicht genung gethan zu haben. Um meine Meinung zu widerlegen, wird man gewisse Stellen aus manchem griechischen oder römischen Scribenten wollen anders verstanden wissen; verschiedne Sätze wird man nicht mit hinlänglichen Beweisen verwehret halten. — — Der Muth entfällt mir, wenn ich an einen Voßius [1]) oder Meibom [2]) gedenke. Ich werde Beystand gebrauchen, und werden Sie mir selbigen versagen können?

Man wird mit Zeugnissen streiten, ich habe Gegenzeugnisse vonnöthen. Ich werde mehr als einmahl genöthigt werden, Ihre Belesenheit und Ihre gelehrte Einsichten zu Hülfe zu rufen. Sie haben mir zu thun gemacht. Ich räche mich, und gebe Ihnen eine andere Beschäftigung.

Ein Sprung von 15 Jahren führt uns auf das Mitglied einer berühmten Musikerfamilie Johann Christoph Friedrich Bach (1732—1795), auch der Bückeburger Bach genannt. Er war Kapellmeister am Hofe des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe und der vierte der Söhne des grossen Sebastian. Sein Schreiben ist an den Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737—1823) gerichtet, der zuerst Rechtswissenschaft studierte, dann dänischer Offizier gewesen war und sich schliesslich Klopstocks engem Freundeskreise angeschlossen hatte. Der Wortlaut des Briefes ist folgender:

1) Vossius = Isaak Voss (1618—1686), Philolog, schrieb: De prëmatum cantu et viribus rhythmi.

2) Meibom, Marcus (1626—1711), Philolog; das hier in Betracht kommende Werk ist jedenfalls Antiquae musicae auctores septem.

Bückeburg d. 23 Febr. 1774.

Hochwohlgebohrner
Höchstgeehrter Herr Hauptmann!

Daß das Mohren-Mädchen [1]) Ew. Hochwohlgeb. Beyfall erhält, freuet mich unendlich, die Einkleidung zu solcher Poesie köñte freilich viel beßer seyn. Ew. Hochwohlgeb. erwehnen eines Musicalischen Freundes Anmerkung, daß der Mohr nicht deutlich genug gemahlt sey, die ich aber damit beantvorden muß, ich habe mit einem verliebten, und nicht bloß schwarzem Mohre zu thun gehabt, folglich habe ich so wenig auf seine Statur, Gesichte, als Farbe gesehen, ich habe nur ein auf alle möglichste Art verliebtes Menschliches Geschöpf vor Augen gehabt, und ich glaube das einem verliebten Mohren die nemliche zärtliche Melodie gefällt, die einem Europäer gefallen muß. Die Aenderungen in der Poesie, habe ich nicht veranlaßet, sondern es ist mir das ganze Gedicht so zugesandt, wie ich es an Ew. Hochwohlgeb. zu senden die Ehre gehabt; was die Composition anlanget, so hat solche bey meinem Bruder in Hamburg schon Probe gehalten. Warum ich lieber sehe, daß dieses Stück mit vollem accompagnement gedruckt würde, ist die Uhrsache, weil aus einem vollstimmichen partitur die Arbeit eines compositeurs eher beurtheilt werden kañ, als in der Clavier Begleitung allein. Ein mittelmässig geschickter Musiker wird allezeit im Stande seyn die Cantate auf das Clavier zu accomodiren. Die Begleitung der Ariadne [2]) auf dem Clavier allein würde sehr einfach ausfallen müßen, weñ sie von jedem Liebhaber sollte können gespielt werden, und die Worte des ganzen Werkes erfordern ein vollständiges accompagnement. Ich bedaure übrigens, daß auch dieße edition die rechte nicht seyn soll, indem ich schon ziemlich mit der Composition avancirt bin. Die Partitur des Mohren-Mädchens ist zum Behalten vor Ew. Hochwohlgeb. gesandt, und es dependirt allezeit von Ew. Hochwohlgeb. ob der Mohr mit der Ariadnen in einem Lande erscheinen sollen. Dürfte ich aber sehr bitten mir die neuen Abänderungen der Ariadne bald möchlichst zuzusenden? Ich beharre mit vollkoñenster Hochachtung

Ew. Hochwohlgeb.
ganz ergebenster Diener
Bach.

P.S. H. D. Münter [3]) bitte mich bestens zu empfehlen.

Aus demselben Jahre datiert ein Brief von Homilius an Nicolai. Gottfried August Homilius (1713—1785) war ein Schüler von Johann Sebastian Bach, zuerst Organist an der Dresdener Frauenkirche, seit 1755 Kantor an der Kreuzschule, ausserdem auch ein sehr angesehener Kirchenkomponist. Der Empfänger ist Christoph Friedrich Nicolai (1733—1811), Schriftsteller und Buchhändler, am meisten bekannt durch seine „Briefe die neueste Literatur betreffend", die er mit Lessing und Moses Mendelssohn zusammen herausgab.

Hochedelgebohrner
Hochzuehrender Herr und
Hochgeneigter Gönner,

Es wäre Ehre genug für mich, wenn ich Dero geübtes Ohr und auserlesenen Geschmack auch nur einigermaaßen befridiget hätte.

1) nicht ermittelt.

2) „Ariadne auf Naxos" von Gerstenberg. Trag. Cantate, entstand 1767.

3) D. Balthasar Münter, geistlicher Liederdichter, der 1773/74 zwei Sammlungen geistlicher Lieder herausgab.

Ew. Hochedelgeb. gütiges Geständnis macht mir Hofnung dazu: und ich gestehe Ihnen dagegen mit dem größten Vergnügen, daß ich Dero auch in der Musik ausgebreitete Kenntnisse und richtige Beurtheilung dieser und jener Stellen, nebst der angenehmsten Erzählung von dem einzigen Zustande der Musik in Berlin bewundert und genuzet habe. Möchte ich doch öfters mit einem so gefälligen Manne zu sprechen Gelegenheit haben, um mich an dergleichen Unterredungen zu erqwicken!

Aber — die traurige Nachricht! wie sehr hat mich dieselbe erschrecket! wie tief gebeuget! Der Tod unsres Agricola [1]) ist für meine noch übrige Lebenszeit der größte Verlust. Zweifeln Sie daran? Ein dreyßigjähriger recht sehr vertrauter Briefwechsel könnte es beweisen. Der Name Nicolai steht immer einmal ums andre darinn. Ich klage mit Ihnen, und beklage den Verlust, den die Musik gewis durch ihn leidet. Ich kenne die großen Verdienste, die er sich durch die genauesten Untersuchungen und ganz unermüden Fleiß erworben. Ergreifen Sie doch die Feder, und stiften diesem würdigen Manne ein Gedächtnis. Sollte er es nicht eben so wohl in dem Felde der Musik, als Abt [2]) auf einer andern Seite verdienen?

Beyde waren Ihre Freunde: und auf diese Bedingung bin ich auch Ihr Freund, und in allen möglichen Fällen mit der verdientesten Hochachtung

Dresden am 5. Dec. 1774 — Ew. Hochedelgeb. ganz ergebener Diener Gottfried August Homilius

Ein anderer, seinerzeit zu Unrecht sehr angesehener Theoretiker war Johann Philipp Kirnberger (1721—1783), der durch ein Schreiben an Forkel vertreten ist. Kirnberger, ein Schüler von J. S. Bach, gelangte, nachdem er viele Stellen als Musiklehrer und Kapellmeister innegehabt hatte, nach Berlin. Zuerst Violinist in der Königl. Kapelle, wurde er 1754 Kapellmeister und Lehrer der Prinzessin Anna Amalia von Preussen, Schwester Friedrichs des Grossen (1723—1787); sehr musikliebend und Komponistin einiger Choräle. Johann Nikolaus Forkel (1749 bis 1818), Universitäts-Musikdirektor in Göttingen, hatte sich grosse Verdienste um die musikalische Geschichtschreibung erworben.

Es kom̄t hier bey dem Buchhandler Lange [3]) eine gelehrte wöchentliche Zeitung heraus, in welcher Marpurg die musicalischen Artikel besorgt, und der Narr Pauli [4]) möchte gern, ich sollte mich in einem Streit mit Marpurg einlaßen, damit die Leute um sich zu belustigen an ein paar Narren seine Zeitung kauften. ich lese sie aber gar nicht, so viel weiß ich wohl daß er wie die Katz um heißen Brey geht, und nicht recht traut. H. Schulze [5]) sagte mir, daß Marpurg dieselben auch darinn vorgenom̄en hätte, aber es wär alles läppisches dum̄es Gewäsch.

Lesen Sie doch die Königsberger gelehrt-politische Zeitung das 61 Stück Montag d. 2 Aug 1779 daselbst haben sie den Msr. Reichardt [1]) zieml. in die Betrachtung genom̄en. Man weiß jetzt zu verläßig daß Reichardts Subcribenten und Pränumeranten alle mißvergnügt sind. und keiner mehr etwas künftig haben will.

er hat dies Unglück an den H. Schulze erzählt, aber so, daß die Ursache diese sey, weil die Sachen nicht in Kupfer gestochen, sondern nur in Drucknoten herausgekommen wären. Hier ist er schon lebendig todt.

Um zu erfahren, wer in der Theater Zeitung Ihnen recensiert hat, will ich mir alle Mühe geben. gesehen habe ich es nicht, aber ich vermuthe, daß es Marpurg oder Reichardt ist. Burman [2]) mein Freund gewis nicht, weil dieser von allen Stümper gutes spricht. und niemals schlecht von jemand es ist ganz gewis nur eine hämische List sich hinter den unschuldigen Menschen zu verstecken, ich werde Ihm bey ersten Gelegenheit ersuchen. daß Er sich des Verdachts entledige.

Diesen Augenblick muß ich zu meiner Gnädigsten Prinzessin, ich muß also schließen, ob ich gleich noch viel Gewäsch auspacken würde.

Berlin den 4 Sept. 1779 — Kirnberger

Ein weiterer Sprung von 15 Jahren führt uns dann zu dem ersten Gewandhaus-Kapellmeister Johann Adam Hiller (1728—1804). Er hatte zuerst 1763 die früher schon bestandenen Abonnementskonzerte wieder erneuert und wurde, nachdem K. W. Müller die „Konzertgesellschaft“ begründet hatte und die Konzerte dieser Gesellschaft in das damalige (alte) Gewandhaus verlegt worden waren, deren erster Kapellmeister. Hiller hatte auch 1771 eine Gesangschule eingerichtet, aus der tüchtige Sänger und Sängerinnen hervorgingen, so auch zwei Schwestern Podleska, von denen die eine im nachfolgenden Brief erwähnt ist. Hillers Bedeutung als Komponist liegt auf dem Gebiete des Singspiels.

Leipzig, den 20. März 1785.

Jetzt eben, da ich im Begriff bin, an Sie, meine theuerste Elise, zu schreiben, finde ich in meinem Calender angemerkt, daß heut Ihr Geburtstag ist. Ach Gott! Der glückliche Tag, der in Ihnen der Welt ein so großes Beyspiel der Weisheit und Tugend, der Güte und Herablaßung gab; der mir zugleich eine Freundinn schenkte, die allein fähig wäre meine Ruhe und Zufriedenheit wieder herzustellen, wenn sie von andren Menschen auch noch so feindselig wäre untergraben worden. Gesegnet sey mir der festliche Tag, um so viel mehr, da ich ihn künftig in Ihrem Vaterlande, und gewiß an Ihrer Seite, verehrungswürdigste Freundiñ, feyern werde. Ich kann es Ihnen nicht sagen, zu welcher Freude er mich heut begeistert. Ich würde sie hier in Versen ausströmen, weñ nicht von der Spitze des Parnaßes Göking [3]), Sophie [4]) und Becker [5]) mir winkten, es bleiben zu laßen.

1) Joh. Friedrich Agricola (1720—1774). Riemann gibt in der neuesten (VII.) Auflage seines Lexikons 3 verschiedene Todesdaten an. Der 6. Dezember ist von vornherein hinfällig, da der Brief das Datum des 5. Dezember trägt. Bleiben noch der 12. November und 1. Dezember, von denen erstere Angabe die richtige sein wird, denn damals verbreiteten sich Nachrichten noch nicht so schnell. Agricola war Schüler von Joh. Seb. Bach und Quantz, Kapellmeister der Königl. Kapelle.

2) Thomas Abbt (1738—1766), Professor der Philosophie an der Universität zu Frankfurt (Oder) und Mitarbeiter an den Nicolaischen Literaturbriefen.

3) Gottlieb August Lange.

4) u. 5) nicht zu ermitteln.

1) Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), Kapellmeister in der Königl. Kapelle zu Berlin und fruchtbarer Komponist. Musikschriftsteller, der auch mehrere Musikzeitungen herausgab.

2) Gottlob Wilhelm Burmann (1737—1805), in Berlin als Privatlehrer tätig, gab verschiedene kleine Lieder und Klavierstücke im Geschmack der Zeit heraus.

3) Göking = Leopold Friedrich Günter von Göckingk (1748—1828), gab mit Bürger und Voss abwechselnd den Göttinger Musenalmanach heraus, erlangte durch die Veröffentlichung der „Lieder zweier Liebenden“ den Ruhm eines zweiten Petrarca.

4) Sophie von Laroche (1731—1807), bekannt als die Verfasserin der „Geschichte des Fräuleins von Sternheim“. Sie war die erste Schriftstellerin, die dem Unterhaltungsbedürfnis entgegen kam. Sie war die Jugendgeliebte Wielands.

5) nicht ermittelt.

Die Neidischen! Mögen sie doch allein Verse machen, da sie es nun einmal beßer können als ich; die bescheidene Prosa sagt wenigstens doch auch, daß sie es herzlich gut meynt; und damit war Elise zu allen Zeiten zufrieden.

Wenn Geschenke am Geburthstage bey Ihnen, meine Theuerste, eingeführt wären, so könnte ich Ihnen wohl nicht leicht ein angenehmeres machen, als mit ein Paar Briefen, die eben heut angekommen sind, und von denen der eine wenigstens von unßerer lieben Herzogiñ [1]) ist. Ich habe an voriger Mitwoche an Ihre Durchl. geschrieben, und Ihren, mir überlaßenen Brief, zugleich mit besorgt. Von der Herzoginn habe auch ich heut ein Briefchen erhalten, worinne die gute Fürstinn wünscht ietzt in Leipzig, und in unsern frohen Kreisen gewesen zu seyn. Wir alle hätten das wohl auch gewünscht. Thekla [2]) schreibt mir, daß der Herzog [3]) das Bad zu Pisa brauchen wolle, wonach sich's entscheiden werde, ob die Reise noch nach Frankreich u. England gehen solle, woran sie aber zweifelt. Wißen Sie, Verehrungswürdigste mehr über diesen Artikel, so bitte ich um einige Nachricht. Ich habe, in meinem letzten Briefe zwar den Herzog selbst gebeten, mir einige Winke darüber zu geben, weil ich, so wie einige andere Personen, Einrichtungen darnach machen muss.

Am Sonnabend früh, da Sie, meine Theuerste von hier abreisten, hatte ich noch mit meinen beyden Töchtern einen belustigenden Auftritt. Henriette [4]), die häuslicher Angelegenheiten bey ihrer Mutter nöthig war, hatte sich zusehr auf die Versicherung des Bedienten verlaßen, daß es vor 11 Uhr nicht fortgehen würde. In dem Augenblicke nun, da der Wagen hinten aus dem Hofe fährt, koṁt sie im vollen Gallop von vorn in den Hof gerañt, da ich eben heraus eilte, um Ihnen noch einmal zu begegnen. Ich schicke nun Henrietten an eine Ecke des Markts, wo der Wagen heraus koṁen sollte; daß war aber zum Unglück die unrechte. Da sie den Wagen nun an der andern Ecke sieht, so setzt sie sich nichts Geringeres in den Kopf, als ihn mit Laufen noch einzuholen, und da geht es nun zwischen Buden, über Butterfäßer, Kohlkörbe, Hünersteigen und alles im Rennen weg; von ohngefehr hatte sich Mienchen [5]) auch dazu gefunden, und geglaubt, ihrer Schwester die Freude nicht allein laßen zu müßen: beyde liefen nun, einander zum Trotz, die Griṁische Gaße hin, und durch das Thor: doch iṁer so weit hinter dem 2ten Wagen zurück, daß sie ihn eben so wenig würden eingeholt haben, als den ersten. Ich, der ich in diesem Augenblicke bey Hartknoch [6]) eingetreten war, sehe sie vorbey laufen: sogleich eilte ich ihnen eben so hastig nach, und wir jagten uns so durch das Thor, daß alle Vorübergehende uns nachsahen, und, wenn sie uns nicht kannten, oder von den Vorfalle nichts wußten, sich den Kopf nicht wenig mögen zerbrochen haben. Ich holte meine Mädchen erst außer dem Thore ein, da wir dann einander ein Bischen auslachten, langsam durch die Allee wieder nach Hause giengen, und ich es übernahm, Ihnen, meine Beste, die kleine Schnurre zu berichten. Wenn Sie, mit Ihren Begleitern, darüber lachen, und uns deßwegen nicht weniger lieben, so habe ich meine Absicht erreicht. Ich bin mit der vollkoṁensten Verehrung

Theuerste Elise, Ihr
Ganz Eigener
Hiller.

Dieser Brief ohne Überschrift ist, wie aus seinem Inhalt hervorgeht, an Elisabeth von der Recke (1756—1833), Tochter des Reichsgrafen von Medem, mit einem kurländischen Adligen verheiratet, gerichtet. Sie war die Schwester der Herzogin von Kurland und ist in Deutschland durch die von Hiller 1780 komponierten „Geistlichen Lieder einer vornehmen kurländischen Dame" und die gleichfalls von Hiller herausgegebene Gedichtsammlung „Elisens geistliche Lieder" bekannt geworden.

Mit dem folgenden Schreiben kommen wir nun nach Schwaben, zu einem Freunde Schillers, Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802), Hofkapellmeister in Stuttgart. Er hatte sich als erster in der Balladenkomposition versucht. Er schrieb:

Stuttgart, den 5 Febr. 1800

Das Zutrauen des H. Kehr ist zwar sehr ehrenvoll für mich; indeßen weiß ich nicht, ob ich demselben nach Würde entsprechen kañ. Es sind schon Kompositionen von den ersten musikal. Köpfen über dieß Gedicht erschienen. Übrigens will ich an Schiller schreiben u. ihn ersuchen einige Stellen des Gedichts zu ändern. Die Abhandlung darüber ist sehr richtig durchdacht; ich stiṁe dem Rezensenten ganz bei! Es wäre mir sehr lieb. weñ Sie gedachte Rezension an Schiller überschikten, (in meinem Namen) ich will ihn vorläufig davon benachrichtigen. Da er ohnediß im Begriff ist seine älteren Gedichte zu feilen, so wird er, weñ sie gefeilt ist, mir diese Ode sogleich schiken, u. ich werde dañ einen Versuch machen. In Erwartung des ersten Hefts, send' ich Ihnen hier einige Beiträge zum zweiten [1]). Ich hoffe, die Erwartung, von Schiller, werde Ihnen nicht mißfallen. Weñ Sie die für J. Elsässer [2]) gesetzten Stüke dazu nehmen wollen, so hab' ich nichts entgegen. Wählen Sie aus beifolgenden, was Ihnen gut däucht. H. Macklett [3]) nahm die überschikte Anweisung nicht an. Er äußerte: er wolle Sie schon bezahlen, weñ es Zeit sei; überhaupt werd' er nicht 137 f zahlen, weñ er nur 37 schuldig sey. Ich übersende Ihnen demnach die Anweisung wieder. Ich will Sie bitten, mir mit nächstem Postwagen noch 1 Ex. der Geisterinsel [4]) zu überschiken, doch so, daß Sie mir es für baar Geld verrechnen, sonst schik' ich Ihnen künftig auch nicht Eine Note mehr! Mit meiner Gesundheit gehts wieder ganz gut. Ich danke sehr für Ihre gütige Theilnahme! Wie iṁer, ganz der Ihrige

Zumsteeg

Wie aus dem Inhalte hervorgeht, ist der Brief an die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig gerichtet. Das

1) Herzogin von Kurland.
2) Thekla Podleska (1765—1822), spätere Madame Batka, die eine der 4 Schwestern Podleska. Sie errichtete mit ihrer Schwester Marianne — beide wurden von Hiller im Gesang ausgebildet — ihrem Lehrer später eine Gedenktafel in Leipzig.
3) Herzog Biron von Kurland.
4) u. 5) Henriette und Wilhelmine, die beiden Töchter Hillers, Schülerinnen ihres Vaters im Gesang und später vom Herzog von Kurland zu Kammersängerinnen ernannt.
6) Bekannter Buchhändler in Riga und Leipzig.

1) Zwei Sammlungen unter dem Titel „Kleine Balladen und Lieder", die im Februar und September 1800 erschienen und ausserordentlichen Erfolg hatten, so dass später Fortsetzungen herauskamen.
2) Romanschriftsteller, ziemlich unbekannt. Z. hatte aus einem Roman des genannten „Drei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte" komponiert, die 1801 unter vorstehendem Titel bei Breitkopf & Härtel erschienen.
3) nicht zu ermitteln.
4) „Die Geisterinsel", Oper von Zumsteeg; der Text war eine Bearbeitung Gotters nach Shakespeares Drama „Der Sturm", die Z. 1797 Schillers „Horen" entnommen hatte.

ıedicht, von dem im Anfang die Rede ist, ist Schillers)de „An die Freude“. Ein Herr Kehr hatte nämlich das ,eipziger Verlagshaus aufgefordert, auf Zumsteeg dahin ınzuwirken, sie zu komponieren, obgleich er sie zu dieser ʒeit schon zweimal vertont hatte.

(Fortsetzung folgt.)



Der fünfte Musikpädagogische Kongress in Berlin
9.—12. April 1911.

Von K. Schurzmann.

Dieser Kongress wurde durch einen Begrüssungsabend im Landwehr-Offizier-Kasino, der auch geselliges Zusammensein verhiess, eingeleitet. Da an die zahlreich erschienenen Teilnehmer kein Wort der Begrüssung erging, auch nicht der Versuch gemacht wurde, die aus allen Gauen zusammengeströmten Gäste untereinander oder wenigstens mit den leitenden Persönlichkeiten bekannt zu machen, so wurde der Zweck dieses Abends ziemlich illusorisch, und ich hatte wiederholt Gelegenheit, mich von der dadurch verursachten Mißstimmung zu überzeugen. Es liegt im Interesse des Verbandes, Bindeglied zwischen den einzelnen zu gemeinsamem Streben um die kostbaren Güter des Musiklehrerstandes Versammelten zu sein, und es wäre für zukünftige derartige Veranstaltungen eine gesellschaftliche Kommission zu begründen.

Am 10. April vormittags 9 Uhr eröffnete der 1. Vorsitzende Professor Gustav Kulenkampff den Kongress im Plenarsaal des Reichstagsgebäudes mit der Begrüssung der offiziellen Vertreter und Delegierten vor vollbesetztem Hause. Stadtschulrat Fischer gab darnach im Auftrag des Berliner Magistrats seiner Freude Ausdruck, dass der Kongress sich mit den wichtigen Fragen des Schulgesangs zu befassen gedenke, gegen die Schundliteratur zu Felde ziehen werde und dadurch lebhaften Anteil an einer für das deutsche Volk hochwichtigen Kulturarbeit nehme.

Professor Hans Wagner-Wien betont die Einwirkung des musikpädagogischen Verbandes auf Österreich, das sich zu seinem ersten musikpädagogischen Kongress anschickt, und gibt der Hoffnung auf ein freundschaftliches Zusammenwirken im Dienste der gleichen Bestrebungen Ausdruck. Es folgt der Bericht des Vorstandes durch die 1. Schriftführerin Anna Morsch, die ein reiches Bild der geleisteten Arbeit gibt und einen weiten Ausblick auf alles noch zu Schaffende und die ideellen Bestrebungen des Verbandes im Dienste des Ansehens deutscher Kunst und des deutschen Musiklehrerstandes eröffnet. Den Kernpunkt bildet die Forderung einer Prüfungsordnung für die Musiklehrenden, ein Befreien vom Druck unlautrer Konkurrenz, Allgemeinbildung und damit Hebung ihrer gesellschaftlichen Stellung. Weiter legt die Referentin die Reformideen klar, die in das grosse Publikum zu tragen sind. Zu diesem Zweck wurde die Gesellschaft zur Förderung der Bestrebungen des musikpädagogischen Verbandes gegründet, welche durch aufklärende Vorträge das Publikum urteilskräftig und in seinen künstlerischen Ansprüchen dem Jugendunterricht gegenüber kritisch zu machen beabsichtigt. Einen der wichtigsten Punkte zur Hebung des Jugendunterrichts bedeutet eine vorzügliche Literatur, während heute noch unzählige Musikschulen durch seichteste Musik und geschmacklose Tagesliteratur kulturfeindlich wirken. Nachdem auf Veranlassung des Verbandes die Regierung eine Gesangsordnung für höhere Schulen angenommen, sei der Schutz des Staates für den Musiklehrerstand anzurufen, Prüfung seiner Organisation und seiner Satzungen. Über die Grenzen Deutschlands haben diese Bestrebungen Echo gefunden; die Gründung eines internationalen musikpädagogischen Verbandes steht bevor und wird im Laufe des Kongresses zur Tat.

Über die soziale Lage der deutschen Musiklehrenden ergreift sodann Hans Schaub-Berlin das Wort, er schildert diese als traurig und unwürdig. Von Staats wegen hat der Lehrer keine Aussicht auf musikalische Ausbildung, seine Allgemeinbildung ist unvollkommen und vernachlässigt, infolgedessen seine gesellschaftliche Stellung haltlos, seine Existenz durch schwankende Honorarsätze unsicher.

Daraus ergibt sich für viele die Notwendigkeit, ihre Kräfte gegen eine unwürdige Entlohnung auszugeben. Referent fordert eine feststehende Norm für die musikalische Ausbildung, wie eine bestimmte Schulbildung, Befähigung zum einjährig-freiwilligen Dienst bezw. Absolvieren einer höheren Mädchenschule. Er verweist auf die Prüfungsordnung des Verbandes, der einen Entwurf auch für die Oberstufe in einer Kommissionssitzung vorlegt, die zur Annahme gelangt. Die innere Gesundung des Standes hängt von der staatlichen Prüfung ab, erst dann ist eine gesellschaftliche Ebenbürtigkeit mit anderen akademischen Berufen zu erwarten. Der Vortragende verliest jetzt einige Annoncen der Musikwarenhäuser, z. B.: „Konkurrenzlos! Bei Kauf eines Klaviers 1 Jahr vorzügl. Unterricht gratis, Fahrt auf der elektr. Bahn wird vergütet“; oder: „Achtung! für 10 M. fliessendes Klavier-Violinspiel etc., jede 50. Person erhält eine Geige, jede 100. ein kreuzsaitiges Nussbaum-Piano gratis“. Der Vortragende entwirft darnach ein trauriges Bild der Missverhältnisse auf den Konservatorien, deren Leiter oft vom Fach keine Ahnung haben, Gemüsehändler, verkrachte Kaufleute usw. von Hause aus sind. Er veranschaulicht den Missbrauch jugendlicher Lehrkräfte und weist an der Hand einer genauen Statistik nach, dass ein 14½jähr. Knabe an einem Mozart-Konservatorium, G. m. b. H. in Berlin bei einem Pensum von 56 Stunden wöchentlich ein Monatshonorar von 50 M. bezieht. Weiter geht er auf das meist fälschlich geführte Prädikat „akademisch gebildet“ ein; wer sich einen Titel zu Unrecht anmasst, wird wegen Betrugs bestraft, nur auf musikalischen Gebieten ist aller Willkür ungestraft Tür und Tor offen. Endlich wendet sich Referent gegen die Konkurrenz der Volksschullehrer, deren Qualitäten als Musiklehrer oft nicht ausreichen. Die Lustbarkeitssteuer ist als kulturfeindlich zu bezeichnen, sofern sie den Genuss guter Musik erschwert. Siegfried Ochs teilt mit, dass auf ein philharmonisches Konzert eine Steuer von 1000 M. entfallen wird. Im Fehlen künstlerischer Berater in den Parlamenten sieht der Vortragende eine schwere Schädigung des Standes im öffentlichen Leben und fordert einen Musikrat, der mit der Regierung Fühlung zu nehmen hat. Die deutsche Musikpflege steht auf dem Spiele, und in ehrlicher Hingabe an die Sache ruft Herr Schaub den gesamten Künstler- und Kunstpädagogen-Stand auf zum Kampf für Kultur, Schönheit und Wahrheit. Der Vortragende fand enthusiastischen Beifall, möge die Aussaat auf fruchtbaren Boden gefallen sein. Zur Diskussion ergreift sodann Dr. Marsop-München das Wort. Er sieht in der unzulänglichen pädagogischen Ausbildung der Musikstudierenden einen Hauptschaden für ihre spätere Lehrtätigkeit und dann den Grund der schweren Verständigung der Pädagogen untereinander. Erziehlich seien die Schüler auch menschlich zu fördern, tüchtig zu machen für die praktischen Seiten des öffentlichen Lebens, für den Daseinskampf, damit sie unabhängig den sie oft schwer schädigenden Kunstagenten, sowie den politischen Agitationen gegenübertreten können. Er berichtet von der Wirkung der Lustbarkeitssteuer gerade auf künstlerisch ernste Veranstaltungen, während die den Volksgeschmack vergiftende schlechte Operettenmusik unberührt davon bleibt. Dr. Storck versucht, den Einwand, die musikpädagogische Ausbildung betreffend, zu entkräften, was jedoch nur in bezug auf den musikpädagogischen Verband gelingt, bei welchem Pädagogik obligatorisch ist, während unsere grössten Musikinstitute diesem wichtigen Zweige noch immer zu wenig Raum und Bedeutung zuerkennen.

Nach der Pause gelingt es Cornelie van Zanten-Berlin, den Einfluss des modernen Lebens auf die Gesangskunst und das Gesangs-Instrument eindrucksvoll zu schildern. Wie kein andrer Künstler ist der Sänger von den ihn umgebenden Lebensbedingungen abhängig, und für ihn ist eine ruhige Lebensweise und Umgebung geradezu Bedingung. In grossem Vorteil befanden sich daher die Sänger früherer Jahrzehnte, bei denen von Natur aus vieles vorhanden war, was heute erst mühsam erworben sein will. Referentin betont den Mangel an wahrhaften Beherrschern ihres Klanginstruments, da vielen Sängern von heute die Kunst fehlt, sich ihrer Stimme zuliebe manches zu versagen. Sie fordert auf, den groben Sport, dem heute allenthalben gehuldigt wird, auch in rhythmischer und harmonischer Beziehung auf die feinsten, zum Stimmapparat gehörigen Muskeln zu übertragen, erst dann werden wieder Priester und Priesterinnen sein, die das, was der Genius in die Feder diktiert, in vollendeter Weise wiederzugeben in der Lage sind. Wenn der Sänger zur vollständigen Beherrschung seines Körpers und damit seiner Stimmorgane gelangt, wird er Tonbildner und Geschmackskonsolenten nicht mehr nötig haben, und die ununterbrochene Klangwirkung wird wieder ins Leben treten, die die Italiener bel canto nannten. Ferner wird die Notwendigkeit des Zusammenwirkens von Kunst und Wissenschaft betont, unentbehrlich für den Sänger ist der Physiologe, während die Wissenschaft aus der Quelle der Praxis schöpft. Die Ausführungen wurden in so feiner Form und mit so von

Begeisterung getragenem Ausdruck gemacht, dass die Versammlung in herzlichen Sympathien der Referentin Dank spendete.

Das Thema des Oberstabsarztes Dr. Barth lautete: „Die wissenschaftlichen Grundlagen des sogenannten Tonansatzes". Kunst und Wissenschaft, so führt der Vortragende aus, gehen weit auseinander, und während es der Wissenschaft nie einfallen kann, der Kunst die Wege weisen zu wollen, so bleibt es ihr ein interessantes Problem, deren Erscheinungsformen zu verfolgen. Dabei hat sich nun herausgestellt, dass das wirklich Schöne in der Kunst strengen Gesetzen unterliegt, und dass immer, wenn diese Gesetze unterbrochen sind, auch die Ästhetik gestört erscheint. Die menschliche Stimme wird mit der Orgelpfeife verglichen, dadurch, dass das menschliche Ansatzrohr jedoch in seiner Form beständigen Veränderungen unterliegt, sind die Austrittsbedingungen des Tones sehr modifiziert. Referent kommt auf die Stellung des Kehlkopfs zu sprechen; beim Natursänger steht der Kehlkopf tief beim Tiefsingen und steigt in dem Masse, wie die Tonhöhe zunimmt. Diese allgemein gültige Regel wurde erschüttert durch die Beobachtung, dass beim Kunstsänger der Kehlkopfstand die umgekehrten Verhältnisse aufweist. Als Grundbegriff eines guten Tonansatzes bezeichnet der Vortragende eine vollständige Lockerkeit der gesamten Hals- und Kopfmuskulatur und einen natürlichen Kehlkopfstand, bei dem der Morgagnische Ventrikel aufgebläht, die Stimmlippen mit den Taschenlippen frei schwingen, der Kehldeckel aufgerichtet also den Abfluss des Luftstroms nicht behindert und die Zunge nicht nach der Rachenwand hinabsinkt oder sich aufbäumt. So hat der von den Stimmlippen erzeugte Ton freien Lauf, und der Luftstrom soll nach Ansicht des Referenten so geleitet werden, dass er am harten Gaumen anschlägt, was von den anderen Fachwissenschaftlern Prof. Gutzmann und Dr. Katzenstein späterhin angegriffen und widerlegt wird. In diesem Anschlagen am harten Gaumen sieht Dr. Barth den Erreger der Kopfresonanz, ein Begriff, der ebenfalls zu lebhafter Diskussion Anlass gibt. Referent empfiehlt Feststellen des sog. indifferenzierten Tones, bei dem nur die Stimmlippen zusammentreten, ohne den natürlichen Kehlkopfstand zu verändern, und von diesem indifferenzierten Ton aus dann anfangs kleinere, später grössere Intervalle zu üben. Zum Schluss gibt der Vortragende eine kurze Definition des Begriffs Stimmeinsatz als Art der Bewegung, wie die Stimmlippen zum Tönen zusammentreten. Wegen der vorgerückten Stunde wird die Diskussion vertagt, gelegentlich der Vorträge der anderen Physiologen haben wir uns weiter mit der Materie zu beschäftigen.

Leider war es mir nicht möglich, der Nachmittagssitzung beizuwohnen. Über den Stand der Privatbeamten-Versicherung und die Allgemeine deutsche Pensions-Anstalt referierte Auguste Sprengel-Berlin, darnach sprach Karl Zuschneid-Mannheim über alte und moderne Klaviertechnik und die Reformbestrebungen im grundlegenden Unterricht. Wie mir berichtet wurde, entfesselte dieser Vortrag eine lebhafte Diskussion, die am folgenden Tage bei Ibach fortgesetzt wurde.

Die dritte Hauptsitzung Dienstag vormittag 9 Uhr wurde durch Ernst Paul-Dresden eingeleitet, der über sein Thema „Hochschulbildung für Musiklehrer" ungefähr folgendes ausführte: Obwohl die Musik als Erziehungsmacht eine bedeutende Rolle spielt, rangiert der Kunstlehrer bedeutend hinter dem Wissenschaftler. Referent fordert, um diese Missverhältnisse auszugleichen, den Beweis vom Musikpädagogen, dass seine Bildung hinter der des wissenschaftlichen Lehrers nicht zurücksteht. Zu diesem Zwecke schlägt er vor, Abiturium mit anschliessendem Universitätsstudium mindestens vom Musiker im höheren Amte zu verlangen, wie von den Leitern der Musikschulen, Dirigenten, Kritikern und Bibliothekaren. An jeder Universität sollen wie in Berlin und München Musikordinariate eingerichtet werden. Dabei ist dem Vortragenden allerdings ein Hauptpunkt entgangen, der in den wirtschaftlichen Schwierigkeiten besteht. Alle diese Ämter sind vorläufig noch so schlecht dotiert, dass es immer nur pekuniär unabhängigen Leuten möglich sein wird, den Beweis eines langjährigen Universitätsstudiums zu erbringen. Ausserdem sieht Referent die Möglichkeit einer Hebung des Musiklehrerstandes in der Begründung von Seminaren, nach deren Absolvierung eine abschliessende Prüfung vor behördlich anerkannter Kommission abzulegen sei. Eigentlich nichts Neues, wenn man die Bestrebungen und Ziele des Verbandes bedenkt. Nach diesen ziemlich eindruckslos verlaufenen Ausführungen erhält Heinrich Davidsohn-Danzig das Wort zu seinem Thema: „Versuch einer Methodik des Violinspiels mit besonderer Berücksichtigung des Elementar-Unterrichts, im Anschluss an die physiologischen Untersuchungen Dr. Steinhausens, mit Demonstrationen". Nachdem der Schüler auf seine musikalische und technische Begabung hin untersucht ist, beginnt der Unterricht mit den die Geschicklichkeit des Schülers fördernden Freiübungen nach Dr. Schreber. Die Haltung von Geige und Bogen wird am Schüler demonstriert, Referent warnt vor geistiger und körperlicher Überanstrengung und plaidiert für die sog. Entspannungsübungen. Ist der Schüler bis zur richtigen Haltung seines Instruments und zur selbständigen Bogenführung vorgedrungen, werden auf der a-Saite ganze und halbe Töne im Umfang einer Quinte studiert, es folgen unter Benutzung der Wenzelschen Schule Übungen auf den leeren Saiten. Das Tonvorstellungsvermögen des jungen Violinschülers ist durch Singen und Spielen von bekannten Liedern zu fördern. Die wichtige Phrasierungsfrage kommt nun zur Sprache, und zwar Ansteigen der musikalischen Phrase durch Heraufstrich = Last wird geschoben = crescendo; Absteigen der Phrase durch Herabstrich = Last wird gezogen = decrescendo. Als pädagogisch wichtigen Punkt bezeichnet Referent die Erziehung zum Alleinüben. Die verschiedenen Stricharten werden demonstriert, im Anschluss an den Rollschwung des Unterarms Erlernung der Rollzitterbewegung, weiter der Bebung, des Staccato und des Trillers. Bogeneinteilung vom führenden Arm aus betrachtet: Zwei- und Vierteilung, vom Schwerpunkt des Bogens aus: Drei- und Sechsteilung, darnach Lagenspiel, Lagenwechsel, Flageolettöne, Doppelgriffe mit Normalfingersatz als Resultat der Logik. Der anregende und sehr verständliche, durch Demonstrationen wirklich instruktive Vortrag Davidsohns, der sich als vorzüglicher Pädagoge und Praktiker legitimierte, schloss mit Vorschlägen für die Ausbildung von Geigenlehrern durch ausführliche Vorträge über die Methodik des Violinspiels und durch Gelegenheit zum eigenen Unterrichten von Anfängern unter Anleitung des Lehrers.

Die zweite Hälfte der Vormittags-Sitzung gehört zwei Vertretern der Wissenschaft, Professor Dr. Gutzmann-Berlin beginnt mit seinem Vortrag „Die Resonanzräume der Sprachlaute und ihre Klangwertung". 1816 konnte Professor Mendel an einem Manne, der sich den Hals zu durchschneiden versucht hatte, die Funktionen der menschlichen Stimme am Lebenden zum ersten Male ohne Ansatzrohr beobachten, damit übereinstimmend stellte der berühmte Physiologe Johannes Müller am angeblasenen, isolierten Leichenkehlkopf fest, dass der Ton desselben schwach und dünn ohne Ansatzrohr, dass dagegen durch den Kehlkopf in der Leiche ein wesentlich anderer Ton erzeugt wird, ja bei entsprechender Lippenstellung die einzelnen Vokale, auch Worte wie Mama deutlich zum Ausdruck gebracht werden können. Daraus folgt, dass wir dem Ansatzrohr die Schönheit und Klangfülle der Stimme verdanken, während der Kehlkopf nur der Erzeuger des Tons ist. Referent stellt die nahen Beziehungen zwischen dem gesprochenen Vokal und dem durch Gabeln erzeugten Ton fest, darnach klingt die C'-Gabel wie u, C'' = o, C''' = a, C'''' = e. Die geflüsterten Vokale steigen die Leiter in Oktaven hinan, und zwar u mit der Tonhöhe klein b, o b' usw. Die von aussen angeschlagene Mundhöhle unterstützt die Theorie, indem z. B. o höher als u klingt. Durch Mitschwingen ihres Luftraumes wird die Mundhöhle zum Mittönen durch davorgehaltene angeschlagene Gabel gebracht. Auf denselben Gesetzen beruht das zum periodischen Mitschwingen gebrachte Luftquantum des Resonanzkastens durch Aufsetzen der tönenden Gabel. Die Resonanzböden des Menschen sind klanglich unbedeutend, von einer Kopfresonanz ist nur im Sinne von Kopfvibration zn reden. Der Vortragende kommt dann im Gegensatz zu Dr. Barth zu dem Resultat, dass am harten Gaumen keine Reflexion stattfindet, die Schallwellen, falls sie ihn überhaupt erreichen, biegen sich nur an ihm, was später ebenso wie die These betreffend der Kopfvibration zu lebhafter Diskussion Anlass gibt. Zum Schluss dieser hochbedeutenden Ausführungen erfolgt die Feststellung der Vibrationscalotten bei den verschiedenen Vokalen nach Hopmann.

Danach ergreift Dr. Katzenstein-Berlin das Wort, „Über die Beziehungen zwischen Gesangspädagogen und Stimmärzten" lautet sein Thema. Er betont die Notwendigkeit des beiderseitigen Zusammenarbeitens und hebt alle die Fälle hervor, in denen der Gesangspädagoge der Hilfe des Spezialarztes nicht entraten kann. Besondere Aufmerksamkeit sei der Hygiene und Schonung der Kinderstimme im vorschulpflichtigen Alter zuzuwenden, die zumeist dem Hause zufällt, nur in vereinzelten Fällen der Oberaufsicht des Hausarztes unterstellt ist und gegen die z. B. in den Kindergärten oft schwer gesündigt wird. Er begrüsst die ärztliche Fürsorge in den Schulen, fordert jedoch zur rechtzeitigen Feststellung von Sprach- und Stimmstörungen

Stimm- und Halsärzte. Er warnt vor dem Überschreiten des physiologisch für jede Altersstufe festgesetzten Stimmumfanges und weist an der Hand von Statistiken nach, in wie vielen Fällen z. B. die Erkschen Lieder zu viel Töne im Stimmumfang verlangen, wodurch den jungen Stimmen schwerste Schädigung auf Lebenszeit zugefügt wird. Eine Hauptbedingung zur Erhaltung und Entwicklung einer gesunden Sprech- und Singstimme erblickt der Vortragende im leisen Stimmeinsatz beim Sprechen und Singen und geisselt den Missbrauch der Sprechstimme während der Mutation. Jeder Kunstgesangspädagoge muss vom Stimmarzt ein Gesundheitszeugnis über Stimme und Körper verlangen, da viele Schüler schon vor dem Studium stimmkrank sind. Auch das Gehör verlangt der Vortragende vom Spezial-Ohrenarzt untersucht, da Fehler in der Schallleitung und Schallempfindung sich der Beurteilung des Pädagogen entziehen. Daran schliesst sich eine lebhafte Diskussion, in deren Verlauf sich vor allen Professor Rolle im Namen der Gesangslehrer gegen die Schädigung der Stimmen in der Schule verwahrt.

Am Nachmittag kam die Phrasierungsfrage, Vorberatung über ein einheitliches System, Referent Dr. Wetzel-Berlin, zur Besprechung. Der Vortragende setzt zunächst den Begriff Phrasierung als Lehre, welche die Sinngliederung festlegt, auseinander, und erblickt in Riemanns Phrasierungslehre eines der bedeutendsten Werke auf musikalischem Gebiete, auf die alle zukünftige Phrasierungslehre zurückgehen muss. Die drei Hauptfaktoren der Phrasierung sind die Dynamik, Rhythmik und Agogik. Um allgemein gültige und verständliche Zeichen für die musikalische Deklamation einzuführen, gibt Referent die Anregung zur Herausgabe eines Lehrbuches der Phrasierung durch den musikpädagogischen Verband und zur Erörterung der daraus resultierenden Fragen. Professor Wiehmayer-Stuttgart erblickt in der Phrasierung die Grundlage des musikalischen Ausdrucks, in der Schärfung des musikalischen Sprachsgefühls einen der wichtigsten Momente für die Erziehung des jungen Künstlers. Die Phrasierung muss dem Organismus des Werkes angemessen sein, aus diesem Grunde gibt es für jedes Kunstwerk nur eine richtige Lesart und nicht wie vielfach angenommen, verschiedene Möglickeiten. Durch falsche Phrasierung wird der Sinn eines Musikstücks ebenso verschleiert, wie der eines Gedichtes durch falsche Interpunktion. Referent fordert ebenso wie sein Vorredner unbedingt den Legatobogen, während der Artikulationsbogen die grösste Konfusion anzurichten geeignet ist. Frey-Halle schlägt die Bildung einer Kommission zur Beratung vor, die dann erst die gewonnenen Resultate der Öffentlichkeit übergibt. Jedenfalls erbrachte die lebhafte und zum Teil recht interessante Diskussion, dass die Phrasierungsfrage, noch wenig geklärt ist, und dass es der Mitarbeiterschaft bedeutendster Fachleute bedürfen wird, in absehbarer Zeit überhaupt zu einer Einigung auf diesem Gebiete zu kommen. Im Plenarsaal tobte zu gleicher Zeit der Kampf um die Grundlagen einer rationellen Schulgesangsmethode im Anschluss an den Vortrag über dieses Thema von Max Ast-Berlin mit ziemlich negativem Ausgang.

Mittwoch vorm. 9 Uhr wurde der dritte und letzte Kongress-Tag eingeleitet durch Anton Penkert-Hamburg, der sich über die Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur verbreitete. Auf diesem Gebiete sei die Jugendschriftbewegung vorbildlich. Die musikalische Schundliteratur bedeute eine Schädigung nicht nur von Spieler und Hörer, sondern ebenfalls in ideller Beziehung für den Komponisten und Verleger. Mancher hochbegabe Musiker, der heut seichteste Operettenmusik schreibt, wäre bei besserer Selbsterziehung etwas Bedeutendes geworden. Ein wichtiger Punkt ist hier allerdings auch die Kritik des Publikums, solange der Komponist der Schundliteratur Erfolg hat, solange er seinen Beutel füllt, so lange wird auch dieser feindliche Ausläufer der Kunst kultiviert werden, und hier liegt ein weites viel zu wenig bebautes Feld für die Presse. Referent fordert eine Veredelung des Arbeitslebens wie des Genusslebens, er will die leichte heitere Musik durchaus nicht tilgen, er will sie aber in harmonischer Linie aufwärts streben sehen zur grossen Kunst von der sie ein Teil ist. Zur Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur sollen folgende Vorschläge dienen:

1) Einsetzung einer grossen Zahl von Arbeitsausschüssen in allen Musikzentren Deutschlands, deren kritische Arbeiten in Zeitungen veröffentlicht werden.

2) Öffentliche volkstümliche Abende mit aufklärenden Vorträgen, auch vor jugendlichen Zuhörern.

3) Herausgabe von Flugblättern und billigen guten Ausgaben.

4) Gründung von Volksmusikbibliotheken unter Angliederung von besonderen Abteilungen für Jugend- und „heitere“ Musik.

Im Anschluss hieran berichtete Dr. Marsop-München über eine dort von ihm eingerichtete Volksbibliothek, die sich ebenso wie die vom Tonkünstler-Verein-Berlin begründete ausserordentlicher Beliebtheit erfreut und nach deren Muster in verschiedenen Großstädten Gründungen geplant werden.

Von hinreissender Wirkung war der Vortrag von Dr. Storck „Der Einzelne und das Ganze“. Während er einen Überblick über die eingangs schon angedeutete, geleistete Arbeit seitens des musikpädagogischen Verbandes gibt, streift er die inneren Wirren und Kämpfe, unter denen die Bestrebungen sehr zu leiden hatten. Dass der Verband jedoch trotz aller Hindernisse rüstig vorwärts strebe, dass er der Verwirklichung seiner Reform-Ideen näher denn je sei, dass beweise das starke Interesse der von Nah und Fern herbeigeströmten Teilnehmer und deren tätiges Mitschaffen. Man wirft dem Musiker Mangel an der rechten staatsbürgerlichen Erziehung vor, diese Untauglichkeit scheint eine Naturnotwendigkeit, denn zum Realpolitiker taugt der Musiker wahrhaftig nicht. Trotzdem hat gerade die Musik schon einmal das deutsche Volk errettet. Als nach dem 30jähr. Kriege Alles darnieder lag, da waren es Kantoren in ihren elenden Dörfern, die den letzten Funken von Deutschtum anbliesen, und obwohl wenige Jahre danach ein Händel die Welt eroberte und ein Joh. Seb. Bach in stiller Einsamkeit Werke von unvergänglicher Grösse schuf, verkündet man noch heut der deutschen Schuljugend die Auferstehung deutscher Kunst in Klopstocks Messias. Vielleicht ist es der Musik in unsrer heutigen Zeit äusseren Glanzes und innerer Not nach 30jähr. Kriege des Materialismus gegen die heiligsten Güter der Nation noch einmal vorbehalten, dass deutsche Volk zu retten, indem ihre Stimme als Priesterin des Schönen, Grossen und Edlen wieder vernommen wird.

Der Vortrag löste einen ausserordentlichen Beifall aus, und es ist nur zu bedauern, dass nicht ein nach Tausenden zählendes Auditorium deutscher Volksvertreter sich überzeugen konnte, was für Männer heute für deutsche Musikkultur kämpfen.

Über hygienisches Sprechen und Singen erhielt hierauf Clara Hoffmann-Hamburg das Wort. Ihre Ausführungen, die sprachtechnisch unter einem stark erkünstelten Zungen-R litten, trugen allzusehr den Charakter einer persönlichen Propaganda, indem Referentin zwar von ihren Erfolgen Wunderdinge berichtete, aber nicht zu allgemeinem Nutz und Frommen das Rezept zum Besten gab. Die Demonstrationen boten sowohl rhetorisch wie gesangstechnisch recht Bemerkenswertes, waren aber zu kurz, als das die anwesenden Gesangspädagogen wirklich dadurch hätten profitieren können. Als Einleitung zu einer in der Nachmittagsitzung geplanten Vorführung seiner Atemmaschine gestaltete sich der Vortrag von Dr. Ott-Lübeck „Die Atmung beim Sprechen und Singen und ihre Übung.“ Anfangs, so führte Referent aus, sei der Apparat zur Behandlung von Asthma und Emphysem konstruiert worden, habe sich jedoch im Verlaufe eines Jahres auch als Lungengymnastik für Sänger und Sportsleute bewährt. Auf automatischen Wege wird die Lunge mit komprimierter Luft oder Sauerstoff gefüllt und wieder entleert, eine vor die Nase gehaltene Gummimaske stellt die Verbindung zwischen Patient und Apparat her. Über den praktischen Nutzen dieser Erfindung zu entscheiden, muss Fachleuten überlassen bleiben, jedenfalls sei vor einer missbräuchlichen Anwendung durch Laien-Hand gewarnt.

Am Mittwoch nachmittag nahm als erster Schulz-Dornburg-Cöln das Wort über die Grundzüge einer Einigung in der Stimmbildungslehre. Die bedeutende Spaltung zwischen Stimmarzt und Gesangspädagoge trat in diesem Vortrag stärker denn je hervor, indem Referent in wohlwohlend herablassender, sagen wir echt schulmeisterlicher Weise gewisse gegensätzliche Anschauungen der Physiologen zu erläutern sich berufen fühlte.

Die Fortsetzung der Diskusion zum Vortrage Penkerts „Beratung über eine zweckmässige Organisation zur Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur“ ergab eine Anregung für schaffende Musiker, dem geistigen Auffassungsvermögen und technischen Können des Kindes entsprechend die Literatur zu bereichern. Vorgeschlagen wird ferner Gründung eines Prüfungsausschusses für musikalische Jugendliteratur durch den musikpädagogischen Verband, was lebhafte Zustimmung findet. Vorzügliche Verleger haben sich zur Herausgabe guter Musik zum Preise von 10—20 Pfg. pro Heft bereit erklärt.

Danach ergreift Dr. Wetzel-Berlin das Wort zu einem Bericht üben den Stand der theoretischen Arbeiten. Auf Veranlassung des Verbandes hat er eine Harmonielehre geschaffen, die in allernächster Zeit erscheinen wird, und mit deren Inhalt er kurz bekannt macht. Sie zerfällt in vier Hauptteile:

I. Fragen der tonräumlichen Ordnung. Tongeschlecht. Tonalität.

II. Zeitliche Ordnung, Phrasierung als grundlegendes Element der allgemeinen Formenlehre. Rhytmik. Motiv. Satzbildungen.

III. Die musikalischen Grundelemente in räumlicher und zeitlicher Beziehung. Verknüpfung der Motive, Imitation, Kanon und Fuge.

IV. Grundzüge der musikalischen Vortragslehre.

Danach stellt Referent den Unterschied mit anderen theoretischen Systemen fest; er stösst die Theorie der Ableitung um, indem er die musikalische Alterierung nicht als von den üblichen Stammtönen aus abgeleitet bezeichnet, sondern als eine Verschmelzung diatonischer Tonsysteme. Es würde uns zu weit führen, näher auf die geistvollen und stilistisch vornehmen Ausführungen einzugehen, in wie fern das zu erwartende Buch den Ansprüchen einer tüchtigen Harmonielehre entgegenkommt, muss die Praxis ergeben.

Max Ast-Berlin referiert über das Musikdiktat und seine rationelle Pflege, indem er praktische Winke und Anweisungen aus eigener Erfahrung mitteilt.

Die Resolutionen des Verbandes, die einstimmig angenommen werden, sind folgende:

Der Vorstand richtet an das Kultusministerium ein Gesuch, auf Grund der obwaltenden Mißstände die Konservatorien unter staatliche Aufsicht zu stellen und nur geprüfte Lehrkräfte zur Anstellung zuzulassen

Begründung von Gesanglehrer-Bildungsanstalten.

Der Vorstand beruft eine Organisation zur Bekämpfung der Schundliteratur.

Im Schlusswort gibt Professor Kulenkampff der hohen Befriedigung und Freude über den glänzenden Verlauf des 5. Musikpädagogischen Kongress-Ausdruck, welcher seine Bestrebungen einen verheissungsvollen Schritt vorwärts gebracht hat.

Abends 8 Uhr vereinigen sich die Teilnehmer im Saale des Künstlerhauses Bellevuestr. 3, wo die Vorführung der Strahlen-Klaviatur durch Dr. Neitzel und der Olbricht-Klaviatur durch Richard I. Eichberg, ein grosses Interesse in Fachkreisen auslöst.

Professor Gutzmann-Berlin zeigt in der optischen Darstellung und Photographie gesungener Vokale in den Marten Leppinschen Klangkurven, welche wichtige Handhabe die Wissenschaft der Gesangskunst in Zukunft noch bieten wird; daran anschliessend führt Dr. Katzenstein-Berlin Klangkurven bedeutender Berliner Sänger vor, an denen er den Unterschied der Register-Bruststimme, Voix mixte und Falsett deutlich vor Augen führt.

Damit endet der Kongress, der allen Teilnehmern eine starke Anregung gebracht hat, andrerseits den Beweis absoluter Notwendigkeit gemeinsamens Arbeitens und Vorwärtsstrebens, ohne welches ein Realisieren aller Reformideen unausführbar ist. Möge der ehrliche Kampf zum Siege führen!



Der Internationale Musik-Kongress zu Rom

4.—11. April 1911.

Original-Bericht von Dr. Arthur Neisser.

Es wäre recht interessant, festzustellen, ob der „Internationale Musik-Kongress", der zu Rom vom 4.—11. April getagt hat, der erste seiner Art gewesen ist oder ob man sich nicht etwa schon bei irgend einem anderen festlichen Anlasse in der ewigen Stadt zum musikwissenschaftlichen Arbeiten zusammengefunden hat. Gerade die italienischen Bibliotheken bergen ja eine so unerschöpfliche Fülle von teilweise noch immer der Veröffentlichung harrenden musikalischen Manuskripten aus den Zeiten der Renaissance und der späteren Jahrhunderte, dass man noch auf Jahrzehnte davon wird zehren können; es war auch für den ausländischen Musikschriftsteller, sofern er sich nur irgendwie mit italienischer Musikgeschichte befasst hat, erhebend, zu beobachten, wie sich bei dieser Gelegenheit einmal zeigte, dass gerade die junge Musikwissenschaft an den italienischen Quellen nicht umsonst schöpfen wird, und ein Gedanke, der sich in mir in diesen ebenso eindrucksvollen wie arbeitsreichen römischen Kongresstagen mehr und mehr verdichtet hat, betrifft die Schaffung eines staatlich subventionierten „Deutschen Musikwissenschaftlichen Institutes", sei es nun in Rom, Florenz oder Bologna; jede dieser drei Städte besitzt ja eine wundervolle Musikbibliothek, jede dieser Städte beherbergt sicherlich im Privatbesitz noch reiche ungehobene Schätze, und es wäre gewiss eine Lust für die jungen deutschen Musikhistoriker, wenn auch sie sich wie ihre romanischen Kollegen so einen „Rompreis" für Musikgeschichte erringen und dann ein, zwei Jährchen in der Stadt der ewigen Schönheit verbringen dürften!

Warum sollen wir nicht mit diesem Osterwunsch für unsere jüngeren Kollegen einen Bericht über einen Kongress einleiten, der ohnehin vielleicht gerade durch mancherlei Anregungen mehr noch als durch seine positiven neuen wissenschaftlichen Resultate sein charakteristisches Gepräge erhielt? Hatte wirklich ein Gelehrter eine neue Entdeckung zu machen geglaubt und mit innerlichster Begeisterung seine Forschungen verkündet — — sofort stürzten sich die Diskussionshyänen auf ihn und gaben ihre höchsteigene natürlich viel positivere Forschung zum besten: namentlich über gewisse musikgeschichtliche Themen und vielleicht noch mehr über neue Erfindungen auf harmonischem oder sonst musiktheoretischem Gebiete erhoben sich häufig recht lebhafte Meinungsstreitigkeiten: ich denke hier zum Beispiel an jenen Vortrag in der musikwissenschaftlichen Sektion, in dem der junge Gelehrte Torrefranca seinen Schützling, den Venezianer Platti als Fundament für die ganze spätere Instrumentalmusik, fast als Vorläufer der Klassiker hinstellen wollte, ein Versuch der ihm von den deutschen Forschern wohl wird streitig gemacht werden; ich möchte gleich hier einschieben, dass sich die deutschen Musikgelehrten fast völlig von dem Kongress ferngehalten hatten oder, wenn sie anwesend waren — ich bemerkte den Zumsteeg-Forscher, Dr. Landshoff als ausser mir wohl einzigen deutschen Musikschriftsteller — sich von der öffentlichen Diskussion fernhielten: aus der Tatsache, dass Ende Mai der eigentliche „Internationale Musikkongress" in London tagen wird, allein ist diese Seltsamkeit wohl kaum zu erklären, denn es waren ja einige Mitglieder der „I. M. G." anwesend, so der Vertreter der Vereinigten Staaten, O. G. Sonneck und der Professor der Musikwissenschaft an der Universität Wien, Guido Adler; der letztere dankte sogar offiziell im Namen der Gäste den Italienern am Eröffnungstage für ihre Einladung; es wurden da in Anwesenheit des italienischen Königspaares und des Ministers Ricci eine Reihe recht gehaltvoller, wenn auch natürlich ziemlich chauvinistischer Ansprachen gehalten. Es war ja überhaupt ein durchaus italienischer Musikkongress mit ausländischen Gästen, und der internationale Charakter der Veranstaltung prägte sich eigentlich nur dadurch aus, dass die Sitzungen der einzelnen Sektionen unter wechselndem Vorsitz der ausländischen Gäste stattfanden, wobei es immerhin auffallen musste, dass zum Beispiel gerade die Schlußsitzung nicht einmal in Anwesenheit des ersten Präsidenten, des Grafen Sammartino stattfand, sondern von dem Vertreter Frankreichs, Henry Maréchal, präsidiert wurde, während z. B. die sehr geräuschvoll verlaufene Sitzung, in der in Anwesenheit des Mailänder Musikverlegers Ricordi über das musikalische Autorrecht debattiert wurde, von dem belgischen Gelehrten Wotquenne geleitet wurde. Einmal präsidierte sogar der Vertreter aus Cincinnati, Mr. Gautvort! (Die übrigen ausländischen Staaten hatten folgende Vertreter entsandt: Holland Dan. de Lange, Dänemark Sophus Andersen, Schweden Morales, Frankreich ausser Maréchal Gabriel Fauré, Russland Liapunow, Mexiko Dr. Carilho; aus deutschen Landen erschien wie gesagt nur Prof. Adler-Wien). — Um nun noch auf die Arbeit der einzelnen Sektionen zurückzukommen, so ist es zunächst wichtig, festzussellen, dass der Kongress in folgende Sektionen zerfiel: Musikliteratur und -Geschichte, Praktische Musik, Musikphilosophie und Ästhetik, Didaktik, Instrumente und musikalisches Eigentumsrecht. Es war hierbei für den Referenten umso schwerer, allen Beratungen und Vorträgen beizuwohnen, als die Sektionen vielfach zur gleichen Stunde tagten; ich möchte mich daher, und weil vieles doch lediglich die Italiener interessierte (so z. B. wurde die Schaffung einer italienischen Nationaloper, sowie die Errichtung einer Professur für Musikwissenschaft nach deutschem Vorbild angeregt!) hier auf etliche der allerwichtigsten und allgemein interessierenden Themata beschränken und beginne da mit der musikgeschichtlichen Abteilung, in der eine ganze Reihe instruktiver Vorträge gehalten wurde. Besonders zu erwähnen sind die Arbeiten von Alberto Cametti über den sehr interessanten und auf Caccini weisenden Madrigalisten Orazio dell' Arpa (1589—1641); dieser Vortrag wurde durch Vorführung charakteristischer Proben illustriert, Proben, bei deren Vortrage Kirchensänger, darunter auch einige Kastraten, die ich später wieder bei der Karfreitagsprozession in der Laterankirche gewahrte, mitwirkten. Sehr

anregend sprach der Lehrer für Musikgeschichte am französischen Institut zu Florenz, Prof. Paul Marie Masson über „Der erste Streit zwischen französischer und italienischer Musik“ im Jahre 1710: auch die Arbeit seines Kollegen und Landsmannes Lionel de la Laurencie über „Zwei nicht edierte Konzerte des piemontesischen Violinkomponisten Guignon“ las er vor. Im übrigen enthielt das Programm des Kongresses überwiegend didaktische, ästhetische und chronistische Themata; um mit den letzteren zu beginnen, so sprachen die Vertreter Dänemarks und Russlands, Andersen und Liapunow, über dänische bez. russische Musik; Daniel de Lange sprach besonders anregend über „das Musikleben in Holland“ (von 1848 bis auf unsere Tage) und ausserdem über „Vorschläge die Reform unseres Musikunterrichts betreffend“, der lebendiger, weniger trocken gestaltet werden müsse, damit sich die Kinder auf die Musikstunde freuen! Für Gesangspädagogen lehrreich mag der Vortrag gewesen sein, den der nach Amerika ausgewanderte Professor Carlo Somigli über den „Kunstgesang und eine neue Kehlkopf-Theorie“ hielt; an der Hand synoptischer Tabellen suchte der Vortragende nachzuweisen, dass die bisherigen Theorien über die Stimmregister unrichtig seien, und dass man auch beim Gesangunterricht nicht immer genügend Gewicht auf die durch die Landessprache erwachsenen Lautverschiedenheiten lege. Eine allgemeinere Einführung resp. Wiedereinführung der alten italienischen Vortragsbezeichnungen bei den Klavierstücken befürwortete die Pariser Pädagogin Frl. Hortense Parent, die auch die „Entwicklung der Musikpädagogik in Frankreich“ in grossen Zügen nachzeichnete. Ein gerade auch die Ausländer interessierendes Thema war es, das Giuseppe Signorelli beleuchtete und das sich auf die Einführung strengerer Kontrolle über die Musiklehrer, die sich „Maestro di musica“ nennen, bezog. Noch mancherlei gelangte zur Sprache, so ein neues Tonartensystem, das Prof. Major (Budapest) gefunden hat, doch das Wichtigste ist wohl erwähnt worden, zumal wenn wir noch den geistlichen Herrn beglückwünschen, dem es gelungen ist, in dem „Automusicografo Barbieri“ einen Apparat herzustellen, der im Stande i t, Klavierimprovisationen in übersichtlicher Weise so zu notieren, dass ein einigermassen gewandter Musiker die Niederschrift ohne viele Schwierigkeiten in unsere Notenschrift übertragen kann. In wieweit dieser von einem Priester, Namens Angelo Barbieri erfundene Apparat dem vor einigen Jahren in der Leipziger Musikausstellung gezeigten „Kromarograf“ überlegen ist, konnte ich bisher nicht genau feststellen, doch hat er vor ihm jedenfalls schon den Vorzug der Billigkeit, da er nur achthundert Francs kostet, während der Kromarograf meiner Erinnerung nach etwa 2000 M. kostet!! . . Wenig Anklang dagegen fand ein neues Blasinstrument, das „Rothfon“, angeblich eine Kombination von Fagott, Klarinette mit einem Klange, der dem eines Cellos hie und da ähneln soll; schon nach wenigen Takten hatte die Versammlung genug von diesem Instrument, das sich kaum einführen dürfte. Zum Schluss sei noch der erfreulichen Tatsache gedacht, dass es Prof. Adler-Wien gelungen ist, die italienische Regierung für das auf 12 Bände berechnete „Corpus Scriptorum de musica“ zu interessieren.

Neben dieser überreichen theoretischen Arbeit konnten sich die Kongressteilnehmer in den Nachmittags- und Abend- (resp. Nacht-)stunden auch an der Musik selbst erquicken; wobei allerdings gesagt werden muss, dass es mit dieser Erquickung etwas unterschiedlich bestellt war. Recht eindrucksvoll waren die beiden Konzerte, die in dem erst vor etwa einem Jahrzehnt eröffneten Konzertsaale des von Direktor Falchi geleiteten Liceo musicale stattgefunden haben: wir hatten da Gelegenheit, einer römischen Schüleraufführung beizuwohnen und müssen gestehen, dass die jungen Musiker, die da ein Beethovensches Streichquartett und ein Schumannsches Klavierquintett vortrugen, zum Teile recht erfreuliche Leistungen aufwiesen; weniger angenehm für deutsche Ohren waren die Gesangsleistungen namentlich der Damen, die teilweise entsetzlich tremolierten — ein Urteil, dass den Italienern dilettantisch erscheinen mag, aber wir können nicht umhin, es zu beklagen, wie hier glänzende, in deutschen Landen höchst selten zu findende Mittel, durch das offene Singen einem frühen Welken entgegengeführt werden; auch die „Tell“-Aufführung im Teatro Costanzi war an sich sehr gut abgerundet und wies teilweise herrliche Stimmen auf (Battistini z. B. als Tell und der Tenor Gilion als Arnoldo —) aber hier, wie auch gelegentlich eines im Augusteum veranstalteten Sängerkonzertes kam man über die Peinlichkeit des Gesamteindruckes nicht hinweg, und es war uns Nichtromanen ein wahres Labsal, als die Baseler Liedertafel unter Hermann Suter dem deutschen Gesange neue Lorbeern eintrug; ein Spezialbericht darüber folgt! — Originell war ein Konzert der Städtischen Kapelle, einer „Harmoniekapelle“, die u. a. Bachs cmoll-Passacaglia schlecht und recht spielte. Eine seltsame Tradition, die sich da noch in Italien forterbt: diese ernste Musik pflegende Harmoniekapelle!) Sogar der leider zu Wasser gewordene Erholungsausflug nach den Wasserfällen von Tivoli (über den Verdruss über das viele Wasser half einem wenigstens der gelegentlich eines grossen Kongressbanketts in Tivoli gespendete herrliche Wein aus den „Castelli romani“ hinweg!) — sogar dieser Ausflug brachte noch ein historisches Konzert: es wurden da einige herrliche Madrigale und Motetten des Tivoleser Komponisten Giovanni Maria Nannino (1544—1607) gesungen, die tiefen Eindruck machten, ebenso wie die unsterblich schönen Responsorien Palestrinas, die wir in dem von Falchi geleiteten Sinfoniekonzert im Liceo geniessen durften. In diesen Madrigalvorträgen erblicke ich den Höhepunkt des Kongresses, der jedenfalls viel Interessantes dargeboten hat.

Rundschau.

Oper.

Dessau.

Webers „Euryanthe“ in neuer Bearbeitung.

Aufgeführt am Ostersonntag (16. April) im Herzoglichen Hoftheater.

Über den Wert der Euryanthe-Musik sind die Akten längst geschlossen. Die bedeutendsten Meister der nachweberschen Zeit sind sich einig, dass das Werk einen reichen Schatz musikalischer Kostbarkeiten aufweise. Schumann schwelgte in Feiertagsstimmung, wenn er diese Musik genoss. Auch die musikgeschichtliche Bedeutung des Werkes steht fest. Denn die „Euryanthe“ bildet sozusagen das Klippschulalter des später durchgereiften Wagnerschen Musikdramas. Ohne sie sind „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ nicht zu denken. Aber „Euryanthe“ blieb freilich Webers Schmerzenskind.

Und das kam von einem Geburtsfehler: die Dichtung der nie aus der Blaustrumpfzeit herausgekommenen Helmine von Chezy war von Anfang an ungesund verworren. Sie musste bei neueren Aufführungen (im Zeitalter Ibsens) immer unsinniger wirken, weil sie geradezu einen Hohn bedeutete auf alle psychologischen Vorgänge im Menschen. Man hat sich früher darin viel gefallen lassen, aber schon Stephan Schütze, ein mit Unrecht vergessener Ästhetiker, fertigte sie 1828 in scharf durchdachter dramaturgischer Kritik ab. Der Scherzvers machte im Weberschen Freundeskreise die Runde: „Helmine von Chezy — geborne von Klenke — mit ihren Versen geh' sie — da kriegt man die Kränke.“ Übrigens hat sich Weber an den 11 Umarbeitungen, die die Dichtung erfuhr, mehr als allgemein bekannt beteiligt. Indessen ist hier nicht der Ort, auf diese Angelegenheit einzugehen. Heute haben wir uns zu fragen, ob der neue Bearbeiter (1904 hat Mahler bereits einen Versuch gemacht) Dr. Hermann Stephani, das Werk für unsere Bühne zu retten vermochte.

Stephani ging entschieden von der richtigen Seite aus, da er nicht äussere Momente massgebend sein liess, sondern eben die Handlung in psychologischer Hinsicht einigermassen richtig stellte. Im Original des 13. Jahrhunderts belauschte Lysiart Euryanthe im Bade und benutzte die Kenntnis von einem veilchenblauen Muttermal auf der Badenden Brust, um Euryanthes Treu zu Adolar als nicht fleckenlos hinzustellen, ihr Adolar zu entfremden, und mit ihrem Fall zugleich Adolars Lande, als verwettetes Pfand, an sich zu reissen. Weber = Chezy verwarfen trotz Tiecks und Carl Försters Abraten dieses auch bei Shakespeare in „Cymbeline“ beibehaltene Moment und setzten an seine Stelle einen zwar geheimnisvollen, aber in ihrer Dichtung völlig unklar bleibenden Vorgang. — In dunkler Gruft ruhen Udo und Emma. Emma findet, als Geist, keine Ruhe, da sie sich im Schmerz über Udos Hinscheiden den Tod gegeben. Adolar und Euryanthe wissen das Geheimnis dieses Selbstmordes. Euryanthe bricht den Eid, es zu wahren, und kommt in den

Verdacht, es an Lysiart verraten und so Adolar die Treue gebrochen zu haben. Sie wird von Adolar zum Tod in die Wildnis geführt, erträgt Schande und Leid, ohne zu gestehen, dass Eglantine, Lysiarts Verbündete, ihr das Geheimnis in heuchlerischer Weise abgerungen. Jedermann frug sich, warum Euryanthe den Irrtum nicht aufkläre und durch ihr unverständliches Schweigen Adolar das Recht gebe, sie eine Treubrecherin zu nennen. Hier setzt Stephani ein. Er lässt Emmas Geist dem Liebespaar die Pflicht auferlegen, ihn zu erlösen, sei es durch Gebet, Mitleid oder (freilich etwas mathematisch: dieses erstens, zweitens, drittens), wenn das Geheimnis verraten, durch „gleichen Liebesleids schuldlos erlitten Übermass". Der letzte Fall kommt in Anwendung, weil Euryanthe der sie aushorchenden Eglantine zum Opfer fällt. Als nun aber Adolar, König und Hofgesellschaft über ihren Verrat, den Lysiart für seine Zwecke ausbeutet, in Verzweiflung ausbrechen, da hat Euryanthes Schweigen einen tieferen Sinn. Stephani lässt nämlich in dieser Stelle den aus der Ouvertüre bekannten Largosatz erklingen; Euryanthe, in Entrückung, flüstert dazu: „Emma ich hör' den Ruf!", und so wird klar, dass sie eine unverdiente Schuld auf sich nimmt, um durch „schuldlos erlitten Übermass" den Geist Emmas zu erlösen. Damit ist tatsächlich ein ethisches Moment in den Stoff hineingebracht, das ihn in eben diesem Zuge in die Nähe der Wagnerschen Erlösungsdramen, insbesondere des „Holländers" stellt.

Die ebenso unsinnigen Anfangsszenen des dritten Aktes, wo Adolar Euryanthe in der Wildnis töten, schliesslich aber, durch ihre bewiesene Opferbereitschaft, für ihn in den Tod zu gehen (Schlangenkampf à la „Zauberflöte"), nur allein hilflos zurückgelassen, also etwa dem (milderen?) Hungertode überliefern will, hat Stephani mutig gestrichen. Wir verlieren dadurch ein paar musikalich wertvolle Stücke, wie namentlich das Hdur-Arioso-Gebet Euryanthes, aber es wäre ungerecht, dem Bearbeiter daraus einen Vorwurf zu machen. Denn in diesen drei Szenen herrschte, seien wir offen, der helle Blödsinn; sie sind es vor allem gewesen, die eine Aufführung des Werkes in unseren Tagen fast unmöglich machten. Die beschimpfte Euryanthe folgte Adolar wie ein Schosshündchen, das man grundlos schlagen und stossen darf, und das doch immer wieder aus angeborener Anhänglichkeit mitläuft. Bei Stephani finden wir Euryanthe allein in der Wildnis, sie fällt nicht, wie früher, von einer Ohnmacht in die andere; ihr letztes Zusammenbrechen wird nicht vom Jagdchor besungen: „O, lieblichste der Blüten! Wie hat so früh das Wüten des Sturmes dich zerstört!" — wonach jedermann Euryanthe für tot halten muss; sie steht nicht hinter dem Vorhang lebendig wieder auf, um zum allgemeinen Erstaunen im Schlussbilde alles zum guten Ende zu bringen. Das alles ist in der neuen Bearbeitung nicht nötig. Euryanthe wird erschöpft von den Jägern aufgefunden, sie offenbart ihnen ihre Unschuld und eilt frohbewegt mit den ebenso Frohbewegten ihrem Adolar entgegen. Damit ist also auch die böse dea ex machina beseitigt. Und als nun das trugvolle Paar Lysiart-Eglantine vernichtet und die Geliebten vereinigt sind, hört man wieder das Emmamotiv, und wir wissen, Emma ist durch Euryanthes Leiden erlöst!

Auf viele andere, sehr geschickte Änderungen Stephanis und seine zahlreichen Ausbesserungen der Chezy-Verse kann hier nur kurz aufmerksam gemacht werden (das Buch ist bei Ahn in Köln erschinen). Aus pseudoromantischer Verworrenheit lässt sich keine spiegelglatte Helle schaffen, wenn die Webersche Musik nicht verletzt werden soll; aber im ganzen erweist sich die Neubearbeitung wohl als Neubelebung. Denn es kam jetzt lediglich darauf an, einen geniessbaren, bühnenmöglichen Text zu gewinnen. Der Stephanische ist es. Wie die Aufführung zeigte, wird er noch an einigen Punkten sich verbessern und bei einzelnen musikalischen Kürzungen und Einschiebungen bühnenpraktischer sich gestalten lassen. So etwas will erst einmal erprobt sein. In einer Besprechung des Bearbeiters mit mehreren Fachleuten ward in dieser Hinsicht einiges bereits erörtert. Die Bühnen mögen also nun ihre Pflicht tun.

Die Aufführung des unter des Herzogs persönlicher Führung eifrig strebenden Dessauer Hoftheaters kam freilich nicht immer den Intentionen des Bearbeiters zu Hilfe. — Es ist nötig, wenn man einem liebevollen Neubelebungsversuche das Wort redet, das umgearbeitete Werk eben in seinen Veränderungen, die doch dem Original gegenüber einen Vorzug bedeuten sollen, auf das wirksamste nach innen und aussen zur Darstellung zu bringen. Bei einer ersten Vorführung des Falles zumal darf dick aufgetragen werden, um die Vorteile der neuen Bearbeitung ins rechte Licht zu setzen. Der Regisseur macht sich zum Anwalt des Bearbeiters nur, wenn er allen an der Aufführung Beteiligten das Wesentliche der Umgestaltung gegenüber dem Original vollständig klar macht. Dies war in Dessau nur teilweise oder vielmehr halb geschehen. Der Hauptvorzug der Stephanischen Arbeit ist, in die Dichtung ein Wagnersches Erlösungsmoment hineingebracht zu haben; dieser ethische Zug muss selbst dem Laien, der das neue Textbuch nicht kennt, zum Bewusstsein kommen. Alle Stellen, wo von dem Geist Emmas die Rede ist, erfordern, wenn gleich sie natürlich musikalisch auffallen, auch von der Bühne aus nachdrücklichste Hervorhebung. Euryanthe muss, schon bei Adolars Ruf „Verräterin!", in gewissermassen transzendentaler Verzückung dem Rufe des Geistes nach Erlösung ihr Ohr leihen. Chor, König, Adolar, alle weichen von ihr, der Treubrüchigen, zurück, sie steht allein und ganz vorn: nur so, aus dieser geistig und räumlich isolierten Position heraus kann ihr ergriffenes Raunen: „Emma ich hör' den Ruf!" dem Zuhörer nachhaltigen, für diese Neubearbeitung wichtigen Eindruck machen. Ganz ähnlich ist die Offenbarung des Geheimnisses in Gegenwart Eglantines zu gestalten. Das Visionäre muss unbedingt herauskommen. Und im Schlussbilde, wo Euryanthe nach Eglantines Hohnausbrüchen gerade bei den Worten „rein wie das Licht war Euryanthe" auch als wahre rächende Lichtgestalt erscheinen soll, muss man ihr Auftreten auch mit äusseren Mitteln unterstützen. Sie darf nicht die Chorgruppen rasch zerteilen und plötzlich vor uns stehen; man lasse sie aus dem Hintergrund von einer Anhöhe herabeilen und, allen sichtbar, dem Ende des Leides Verkünderin sein. Wie erwähnt, lässt sich da noch manches tun, was in Dessau unterblieb, und der Bearbeiter wird hoffentlich nach dieser Seite hin sein Buch noch mit ausführlichen Regiebemerkungen versehen. Die Dessauer Hofbühne kann es sich zur Ehre anrechnen, die Neubearbeitung Stephanis aufgeführt zu haben; das ist ein würdiges Verdienst, an dem der unermüdlich an den Proben teilnehmende Herzog besonders teil hat. Schade war, dass Mikorey in der Orchesterleitung nicht den Ruf rechtfertigte, den er hat; schon die Ouvertüre bei deren Largo übrigens das von Weber gewünschte pantomimische Bild erscheint (Euryanthe, an Emmas Grab niedergesunken, empfängt von Emmas Geist die Offenbarung des Geheimnisses, im Hintergrund lauscht Eglantine), war so ziemlich verfehlt; an Stelle der z. B. in Schuchs Interpretation wundervoll wirkenden Steigerungen gab Mikorey unbegreifliche Ritardandi, und der Vortrag der herrlichen Rezitative war den ganzen Abend hindurch matt und langweilig. Im Orchester sitzen aber zweifellos tüchtige Musiker. Herr Engelhard überraschte angenehm als ein herzig und stimmfrisch singender, musikalischer Adolar, Frau Herking gab darstellerisch und gesanglich Wertvolles als Eglantine. Die Euryanthe war einer bisher Soubrettenpartien vertretenden jungen Sängerin übertragen, und Frl. Röseler zog sich, als erste Probe, mit viel Anstand und manchem guten Gelingen aus der Affäre. Darstellerisch hätte sie der Neubearbeitung mehr geben müssen; indessen fehlt es da wohl an dem nötigen Regieeinfluss. Der Lysiart des Herrn Mott konnte lediglich stimmlich befriedigen. Herr Schlembach als König war brav, sehr gut der Chor. Die Regie hatte Herr Krauss. Das ausverkaufte Haus genoss, teilweise in angenehmer Überraschung, die zahlreichen Schönheiten dieser Weberschen Musik.

Dr. Georg Kaiser.

Konzerte.

Aachen.

Die Anzahl der „offiziellen" Konzerte dieser Saison ist dadurch reduziert worden, dass die Direktion der städtischen Abonnements-Konzerte anstatt der seit Jahren gewohnten 7 nur 6 Konzerte veranstaltet, und dass der Instrumentalverein anstatt 10 nur 6 Konzerte gibt. Da aber die Qualität der Konzerte dieselbe geblieben ist, bezüglich der Instrumental-Vereinskonzerte hinsichtlich der Mitwirkung der Solisten sich sogar gehoben hat, verzichtet man gerne auf das grössere Quantum. Die Tondichtung „Zu einem Drama" von Friedrich Gernsheim hörten wir hier zum ersten Male, das äusserst geschickt und gewaltig aufgebaute Tonstück mit seinen fein abgewogenen Kontrasten, seinen grandiosen Steigerungen und seiner effektvollen Instrumentation fand allgemeinen Beifall, nicht minder die V. Sinfonie von Beethoven, die sich im Laufe der Jahre zu einem Paradestück des Orchesters entwickelt hat. Der Solist des ersten Abends Joan de Manén erfreut sich eines ausgezeichneten Rufs, den er in der künstlerisch hervorragenden Wiedergabe der bekannten Symphonie espagnole von Lalo bewahrheitete. Weshalb aber musste ein Künstler, der es doch wahrhaftig nicht nötig hat, mit Effekthascherei zu arbeiten, uns mit einer eigenen Komposition beglücken, die von wenigen Stellen ab-

gesehen, nur ein Mixtum compositum von unerhörten Schwierigkeiten darstellte? Das war keine Kunst mehr, das waren „Kunststücke!" Gewisse technische Kunstfertigkeiten, wenn sie en passant mit Eleganz überwunden werden, können auch dem Kenner unleugbar Freude bereiten, wenn man aber innerhalb 20 Minuten aus den chromatischen Läufen und Doppelgriffen, aus dem beständigen Wechsel zwischen „coll arco" und „pizzicato" nicht herauskommt, und wenn die undefinierbar hohen Flageolettöne gar kein Ende nehmen, dann fallen einem Künstler und Komposition auf die Nerven . . . aber das Publikum rast, und der Künstler, der es erziehen sollte, hat einen Teil der Oberflächlichkeit desselben auf dem Gewissen.

Es war eigentümlich, dass die „Deutsche Messe" von Otto Taubmann hier in Aachen so gar keinem Verständnis, weder beim Publikum, noch bei der Kritik der Tageszeitungen begegnete. „Es ist überhaupt keine Messe," so lautete verschiedentlich der Protest gegen das Werk. Natürlich keine kirchliche Messe, aber das ist sie ebensowenig, wie etwa die Missa solemnis von Beethoven oder das deutsche Requiem von Brahms oder sonst ein anderes Konzertstück. „Das Ganze ist zu dramatisch", „die Mittel sind gänzlich verfehlt" und schliesslich sogar noch: „Das Ganze ist viel zu modern" und „es fehlt dem Werke die Weihe" oder „es ist viel zu weltlich". Das sind so einige von den Urteilen, die das gänzliche Missverstehen dieses gewaltigen Werkes dokumentieren. Man braucht den Konzertführern, thematischen Erläuterungen und dergl. durchaus nicht übertriebene Wichtigkeit beizulegen, sie bringen doch hin und wieder manches, was für das Verständnis einer Komposition recht wesentlich sein kann; so in diesem Falle. Eine Bemerkung z. B. des Komponisten, die das Verhältnis zwischen Form und Inhalt beleuchtet, sowie über den Text der Messe, der als aus einem Motto herausgewachsen zu betrachten ist, das nötigste aufklärt, würde, wenn sie von mehr Personen gelesen — oder verstanden? — worden wäre, sicher eine Anzahl vorschneller und unberechtigter Urteile verhindert haben. Der Vorwurf der Modernität ist zu töricht, um ihn zu widerlegen, und die „Verfehlung der Mittel", das sind Schlagworte, die erst noch zu beweisen wären. Wer dürfte hier dem Komponisten Vorschriften machen, wenn er einen grossen Apparat in Bewegung setzt, denn er weiss sie meisterhaft zu benutzen: seine vier Solo-Stimmen, den gemischten Chor und Doppelchor, den herrlich wirkenden Knabenchor, Orchester und Orgel; verfehlt wäre hier nur das Mittel gewesen, was keine Wirkung hervorgebracht hätte, und das war nicht vorhanden. Als das Verständnis erschwerend will ich allerdings die bewundernswerte und komplizierte Polyphonik Taubmanns gelten lassen, das dürfte aber den Kritiker nicht abschrecken. „Zu dramatisch"? Ja, das ist auch ein verzweifelt dehnbarer Vorwurf. Allerdings pulsierte dramatisches Empfinden in einigen der wuchtigen Chöre. Wo aber dürfte die Grenze für den sich ganz aus sich selbst entwickelnden dramatischen Einschlag eines „Osanna" festgelegt werden? Fehlt etwa dramatisches Element in den Kantaten Bachs? Und was die Kritiker mit der fehlenden Weihe oder dem „zu weltlich" sagen wollen, ist mir vollends unklar. Die Ausführung des Werkes bietet zumal für den Chor erhebliche Schwierigkeiten, so dass wir immerhin mit der Gesamtleistung recht zufrieden sein können. Die Solisten: Frau Else Launhard-Arnold und Fräulein Emmi Leisner aus Berlin, sowie die Herren Richard Fischer und Anton Sistermans aus Berlin taten ihr Bestes und Herr Eduard Stahlhut, unser Aachener Orgelmeister, verschmolz das Ganze mit der Klangfarbe seines Instruments zu einer feierlich und imposant wirkenden Einheit — dass das Orchester sich seiner Aufgabe bewusst war und sie tadellos durchführte, bedarf kaum einer besonderen Erwähnung. Jedenfalls dürfen die Aachener Herrn Prof. Schwickerath für die Bekanntschaft mit dem Taubmannschen Opus recht dankbar sein.

Das dritte Konzert gab dem Orchester Gelegenheit, mit der IV. Sinfonie von Brahms, einer Orchester-Rhapsodie von Delius und mit der sinfonischen Dichtung „Tod und Verklärung" von Richard Strauss zu glänzen. Das Deliussche Werk, das für Aachen neu war, rechtfertigt seine Nationalität durch Benutzung altenglischer Volksmelodien und weist als einen unleugbaren Vorzug gute thematische Arbeit und geschickte Orchestration auf, weniger günstig wirkt die fast alleinige Ausprägung der lyrischen Stimmung ohne scharfe Kontraste. Dass bei Brahms die erste und vierte Sinfonie in Aachen so fast ausschliesslich bevorzugt werden, liesse sich ja vielleicht von erziehlichem Standpunkte aus rechtfertigen, da sie die schwerer verständlichen sind, nichtsdestoweniger möchte man die D dur und F dur-Sinfonien auch öfter hören. Das Hauptinteresse des grossen Publikums konzentriert sich entschieden auf die Straußsche Komposition, an deren Auffassung und Ausführung man allerdings auch seine helle Freude haben konnte. Frau Professor von Kraus-Osborne aus München, deren prächtige Altstimme in der Männerchor-Rhapsodie op. 53 von Brahms einzig schön zur Geltung kam, zeigte ihr Können ausserdem noch recht vorteilhaft in Liedern von Schubert, Wolff und Cornelius, wobei ihr „Der Kreuzzug" von Schubert am besten gelang. Der gemischte Chor erfreute uns ausserdem mit der Nänie (op. 82) von Brahms.

Äusserst glänzend gestaltete sich die Aufführung der „Damnation de Faust" von Berlioz im vierten Abonnements-Konzert. Die Lamentationen darüber, dass es kein „deutscher" Faust sei, sondern ein im Text und musikalischer Auffassung verfehltes Machwerk, finde ich furchtbar töricht. Ist etwa Gounods Faust in dem Sinne, wie jene Richter es verlangen, ein deutscher Faust, und ist darum das Kunstwerk geringer zu veranschlagen? Wer — vorausgesetzt, dass ihm Berlioz bekannt ist — verlangt von ihm einen deutschen Faust?! Dass das Werk auch hier und da eine Schwäche aufweist, kann die Leistung des genialen Franzosen nicht abschwächen, dessen Werk in französischer Sprache (auch der Chor sang französisch) mit ganz vorzüglichen französischen Solisten, den Herren Plamondon und de Laromignière aus Paris und Henrotte aus Lüttich und der Madame de Montacaut (Paris) viel Interessantes bot; vielleicht hätte der Chor einige dramatische Szenen noch etwas plastischer herausarbeiten können. Das Orchester war vorzüglich, nur denke ich mir den Sylven-Tanz um eine Schattierung stärker, ohne dass er darum die Grenzen des p und pp überschritten hätte, es wirkte so etwas zu farblos.

Pochhammer.

Berlin.

Emy Schwabe aus Zürich, die am 7. April im Beethoven-Saal einen Lieder-Abend gab, besitzt einen sehr vollen und ergiebigen hohen Sopran. Manchmal forcierte sie die Tongebung allerdings, und dann fiel eine gewisse Härte in der Stimme unangenehm auf. Aber ihre Technik und ihr Vortrag sind reif und vielseitig, so dass man über kleine Mängel hinwegsehen kann. Ihr Programm brachte Lieder von Schubert, Jensen, Brahms, Metzl, Schoeck und Andreae. Am Klavier wurde sie in zuverlässigster Weise von Otto Bake unterstützt.

Im Rahmen der „Niederländisch-Historischen Konzerte" fand am nächsten Abend im Saal der Königl. Hochschule für Musik eine Aufführung der „Totenmesse" (1760) von François Joseph Gossec statt. Dies Werk wurde zum letzten Mal im Jahre 1814 aufgeführt in Saint-Roche, als man Grétry zu Grabe trug. Seitdem ist es verschollen gewesen und sollte nun durch diese Aufführung der Gegenwart wieder zugeführt werden. Ob diese Auferstehung von Dauer sein wird, lässt sich bezweifeln; denn vieles in dem Werk ist unserem Empfinden schon so fremd geworden, dass wir uns nicht mehr damit befreunden können. Es ist manches schöne darin enthalten; aber das Werk in seiner Gesamtheit ist für uns verloren. Wir haben ja auch reichlichen Ersatz dafür. An der Wiedergabe, die feiner abgetönt hätte sein können, waren unter der Leitung des Kapellmeisters Cornelius Dokkum beteiligt: Tilia Hill, Erna Unterstein, Martha Stapelfeldt, Willam Becker, Anton Sistermans, ein Chor aus Mitgliedern der früheren Sternschen Gesangvereine und das Blüthner-Orchester.

Die Gesellschaft der Musikfreunde gab am 10. April im Blüthner-Saal ihr letztes dieswinterliches Konzert unter Leitung von Oskar Fried. Wie in allen Konzerten brachte Fried auch in diesem eine Novität und zwar diesmal die 3. Sinfonie in fmoll von P. A. von Klenau. Der erst 28-jährige Komponist hat mit diesem Werk eine höchst beachtenswerte Talentprobe gegeben und man kann hoffen, dass er mit der Zeit sich eine persönliche Tonsprache aneignen wird. Das Hauptthema des ersten Satzes ist in seiner rhythmischen Gleichförmigkeit nicht glücklich erfunden und darunter leidet dann natürlich die ganze weitere Entwicklung. Den vorteilhaftesten Eindruck machte der zweite Satz, ein Adagio von grosser Stimmungsgewalt und melodischer Schönheit. Der dritte Satz, das Scherzo, ist sehr effektvoll, namentlich in der Instrumentation. Der vierte Satz, der eigentlich die Überleitung zu einem Te deum-Chorsatz darstellt, machte den unklarsten und verworrensten Eindruck. Das Te deum blieb in dieser Aufführung fort. Der Komponist konnte sich, da Fried und das Blüthner-Orchester ihr bestes getan hatten, eines lebhaften Erfolges bei Publikum erfreuen.

Im zweiten Teil des Programmes spielte das Ehepaar Joseph Lhévinne und Frau R. Lhévinne das Es dur-Konzert

für 2 Klaviere und Orchester von Mozart in ganz wundervoller Weise. Den Schluss machte der „Carneval romain“ von Berlioz.

Conrad Ansorge spielte an seinem letzten Klavier-Abend (Beethoven-Saal — 11. April) die g moll-Sonate op. 22 von Schumann, zwei Sonaten, Es dur op. 31 Nr. 3 und E dur op. 109 von Beethoven, zwei Lieder ohne Worte As dur und A dur von Mendelssohn und Kompositionen von Chopin. Er spielt unvergleichlich, wenn es sich um Musik mit einem poetischen Untergrund handelt. Die allerzartesten Anschlags-Nuancen stehen ihm zu Gebote, und so ist er der Meister, wenn er am Klavier dichten, träumen kann. Beethovens Sonate op. 109 war von überirdischer Vollendung. Er hat uns den Abschied — bis zum nächsten Winter — recht schwer gemacht.

Der Lieder-Abend der Sopranistin Clara Schwensen (Bechstein-Saal — 12. April) erhielt eine musikalische Bedeutung nur durch die Mitwirkung des Trios der Herren Fritz Lindemann (Klavier), Jan Gesterkamp (Violine) und Hermann Beyer-Hané (Violoncello). Von der Sängerin lässt sich nichts Gutes berichten. Ihre Stimme ist ohne Festigkeit; Technik und Aussprache sind noch im Anfangsstadium. Das herrliche f moll-Trio op. 65 von Dvořák rettete den Abend.

Am nächsten Abend produzierte sich in demselben Saal ein Baritonist Dr. Felix Jung. Er gehört in die Rubrik der „Tränensänger“, die bei Leichenbegängnissen wohl eine gute Rolle spielen mögen, die aber im Konzertsaal nichts zu suchen haben.

Konzert der Klavier-Meisterschule der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (Leiter: Prof. Leopold Godowsky mit dem Philharmonischen Orchester (Dirigent Dr. Kunwald) am 15. April im Beethoven-Saal. Die vier Schüler resp. Schülerinnen Martin Henrion (Es dur-Konzert von Beethoven), Helene Lampi (B dur-Konzert von Brahms), Jakob Rischinsky (cis moll-Konzert von Rimsky-Korsakow) und Antonie Geiger (b moll-Konzert von X. Scharwenka) leisteten durchweg das, was man von „Meisterschülern“ erwartet. Sie spielten technisch sicher, mit gutstudiertem Vortrag, ohne jedoch etwas Persönliches geben zu können.

Walter Dahms.

Aussichtsvoll für die Zukunft gestaltete sich das Debut der Sopranistin Charlotte Boerlage-Reyers, die am 6. April im Saal der Sing-Akademie einen Liederabend gab. Freilich sind die technischen Mängel noch so überwiegend, dass man sich ihrer schönen Stimme nicht von Herzen freuen kann, und sie selbst scheint in technischen Schwierigkeiten noch allzusehr befangen, dass sie dem geistigen Gehalt der Gesänge nicht gerecht zu werden vermag. Dass sie Temperament besitzt, bekundete sie vor allen Dingen in der Wiedergabe der „Zigeunerin“ von Wolf, während sie den Wagnerschen Gesängen so ziemlich alles schuldig blieb. Wenn es der Sängerin gelingt, besser zu artikulieren und zu vokalisieren, den Übergang der Register auszugleichen und sich vor jedem Forcieren in der Höhe zu hüten, was ihrem glänzenden Sopran leicht etwas Scharfes gibt, sich also mit einem Worte ernstester Studien befleissigt, so dürfte sie in absehbarer Zeit einen bemerkenswerten Platz unter den Konzertsängerinnen einnehmen. Erich I. Wolff war ein idealer Partner am Klavier.

Aus viel zarterem Holze geschnitzt ist Elisabeth Munthe-Kaas, die am folgenden Abend im gleichen Saal konzertierte. Ihre Stimme, ein sammetweicher Sopran, ist nicht gross aber unendlich sympathisch und ihr Vortrag so fein durchdacht und von so liebenswürdigem Charme, dass das zahlreiche Auditorium mit Recht sich freudig angeregt fühlte. Schuberts „An die Nachtigall“, Wolfs „Gesegnet sei“ und „Er ist's“, endlich von Grieg „Ich liebe dich“ und „Im Kahn“, letztere im heimatlichen Idiom der jungen Norwegerin, waren seltene gebotene gesangliche Genüsse.

Dass die späten Blüten am Baume unserer Konzertsaison auch unsre köstlichsten sein können, bewies der populäre Beethoven-Brahms-Abend von Leopold Godowsky und Bronislaw Hubermann, zwei Namen jeder für sich von ehernem Klange, vereinigten sich, indem sich jeder seiner virtuosen Ambition entledigte, um mit seiner herrlichen Kunst dem Kunstwerke zu dienen. So floss unmittelbar die Quelle musikalischer Offenbarung und in den Sonaten von Brahms und Beethovens Kreuzersonate pulsierte etwas von jener treibenden Kraft des Werdens, die zur Frühlingszeit den Baum mit Blatt und Blüte segnet. Aber wann endlich wird man sich des ungeeigneten Raumes der Philharmonie für Kammermusikzwecke erinnern! Es ist ja begreiflich, dass ein grosses Publikum zu so aussergewöhnlichen Veranstaltungen drängt, aber darüber sollte man sich klar sein, dass die Kammermusik viel zu intim ist, als dass man sie durch so grosse Räume ihres süssesten Zaubers entkleiden dürfte. Man denke sich eine köstliche kleine Bronze unter freiem Himmel, wären nicht ihre Reize viel zu verschüchtert durch die räumlichen Dimensionen, um sich zu entfalten und zu wirken? Und so bleibt was das rein Äusserliche dieses Konzerts anbelangt, mehr Geschmack und Feingefühl zu wünschen übrig.

K. Schurzmann.

Dessau.

Das Programm des VI. Hofkapellkonzertes vermittelte „zum ersten Male“ Felix Weingartners sinfonische Dichtung „Das Gefilde der Seligen“, die bei gediegener Wiedergabe mehr zu interessieren als zu ergreifen vermochte. Als Solist war Henri Marteau gewonnen worden, von dem wir in reinster künstlerischer Abklärung Bruchs g moll-Violinkonzert und ein gleiches in G dur von Mozart (K.V. No. 216) hörten. Beethovens „Fünfte“ beschloss in Franz Mikoreys grosszügiger Interpretation den genussreichen Abend. Mit dem VII. erreichten am 20. März die planmässigen dieswinterlichen Hofkapellkonzerte ihren Abschluss. Das Programm zierten in gediegener Ausführung Franz Liszts „Faust-Sinfonie“ (Tenorsolo: Herr Leonor Engelhard, Männerchor: Dessauer Liedertafel), Richard Strauss' Es dur-Serenade op. 7 für 13 Blasinstrumente und „Till Eulenspiegels lustige Streiche“. Mit schönem Erfolg sang Leonor Engelhard einige seltener gehörte Straußsche Lieder. Die letzten beiden Kammermusikabende der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Matthiae brachten eine reizvolle Serenade für Streichquartett op. 51 von Fritz Kauffmann, Beethovens Trio op. 1 No. 2, desselben Meisters Streichquintett op. 29 und Mozarts Klavierquintett in Es dur (Köchel-Verzeichnis No. 493) in künstlerisch hervorragender Art zu Gehör. Die Sologesänge vertraten Frl. Margret zur Nieden-Berlin und Hofopernsänger Hanns Nietan. Von Franz Mikorey am Flügel meisterlich begleitet veranstaltete Hermann Gura am 20. Febr. im Konzertsaale des Hoftheaters einen Balladen- und Liederabend. Besonders in den Löwe-Balladen trat die eminente Vortragskunst des Sängers in bester Weise in die Erscheinung. Der Vollständigkeit wegen sei auch das Hoftheaterchor-Konzert vom 9. März registriert, das mit einem bunten Programm jedweder musikalischen Geschmacksrichtung entgegenkam. Ein Haupttreffer war das Konzert des Leipziger Lehrergesangvereins, das dieser unter der gediegenen Leitung seines Chormeisters Hans Sitt und unter Mitwirkung der Herzoglichen Hofkapelle (Franz Mikorey) sowie der des Professors Julius Klengel am 1. April im Dessauer Hoftheater zum Vorteile des Hoftheaterpensionsfonds gab. Nach all seinen Vorträgen zu urteilen — unter anderem gelangte auch Franz Mikoreys überaus schwieriger achtstimmiger Doppelchor „Frühling und Frauen“ zur Uraufführung — steht der Leipziger Lehrergesangverein unter den deutschen Männerchorvereinigungen mit obenan. Als geradezu vorbildlich charakterisierten sich die Tonbildung und Tonführung, die Präzision im Rhythmischen, die künstlerische Verwendung aller dynamischen Grade und vor allem die Kunst, den Erfindungsgehalt all der Lieder und sonstigen Gesänge voll auszudeuten und zu erschöpfen. Prof. Julius Klengel spielte in seiner meisterlichsten Art die A dur-Violoncello-Sonate von Boccherini sowie einige Stücke eigener Komposition, und die Hofkapelle bot unter Franz Mikoreys feinfühliger, temperamentvoller Führung mit der Wiedergabe der beiden Ouvertüren zu „Rienzi“ und „Oberon“ zwei prächtige Proben ihrer hochentwickelten Vortragskunst. Wahre Stürme des Beifalls entfesselten die Leipziger Lehrer mit ihren künstlerischen Gaben. Hoffen wir, den Verein recht bald wieder in unseren Mauern begrüssen zu können; der Dank aller aufrichtigen Kunstfreunde ist ihm im voraus sicher.

Ernst Hamann.

Leipzig.

Am Karfreitag gelangte in gewohnter Weise Bachs „Matthäus-Passion“, diesmal zur 56. Aufführung. Sie erfuhr abgesehen von einigen Nebensächlichkeiten, durch Professor Karl Straube eine ganz vortreffliche, tonschöne Wiedergabe, die nach jeder Richtung hin befriedigen konnte. Wir kennen nun Prof. Straube seit einigen Jahren als Interpreten dieses Werkes, auch diesmal hatte er seine Scharen wieder ausgezeichnet in der Gewalt und bot in seiner Auslegung und verständnisvollen Durchdringung eine vollkommen abgerundete Leistung, die Zuhörer in eine wahre Andachtsstimmung versetzend. Ich selbst muss offen gestehen, dass ich von Bachs „Matthäus-Passion“ noch nie so ergriffen war, wie gerade diesmal. Bach redet ja

an und für sich eine zu Herzen gehende Sprache. Kommt nun dazu noch eine derartige Aufführung, dann wird die Wirkung noch erhöht. Die Solopartien waren bei den Damen Tilia Hill (Sopran), Kammersängerin Berta Grimm-Mittelmann (Alt), Dr. Roemer (Tenor, Evangelist in der Höhe manchmal bedenklich schwankend), Alfred Kase (Bass, Christus), Dr. Wolfgang Rosenthal (Bass, Hohepriester, Judas, Pilatus, Petrus) in guten Händen, von denen ich aber ganz besonders Frau Tilia Hill hervorheben möchte. Der aus dem Bachverein, Thomanern und Schülern der Petri- und Oberrealschule bestehende Chor zeichnete sich durch vollkommenen Zusammenklang, einheitliche Intonation und besonders durch Feinheiten in den Nuancierungen aus. Am Flügel (Cembalo, Blüthner) und der Orgel sassen die Herren Heinz Berthold und Max Fest und waren verständnisvolle Helfer der schwierigen Aufgabe. Das vortrefflich spielende Gewandhausorchester war ausserdem in den obligaten Solopartien (Violine, Flöte, Oboe) durch seine bestens bekannten Meister dieser Instrumente vertreten.

Zwei Schwestern Wizemann gaben zum Schluss der Saison noch einen Liederabend für Zwiegesang zur Laute (23. April). Man lauschte gern den einfachen, teils elegischen, teils lustigen, von dem bayrischen Kammervirtuosen Heinrich Scherrer geschickt gesetzten, alten deutschen Volksliedern, zumal sie mit eigenem Reiz und grosser Gewandtheit naturfrisch vorgetragen wurden. Wenn ich etwas zu bemängeln habe, so war es nur die nicht ganz einwandfreie „Schwyzer" Aussprache, die sich der auf dem Programm sehr richtigen Schreibweise enger hätte anpassen müssen und dann auch besser gewirkt hätte. L. Frankenstein.

Gewandhauskonzert (22. April) zum Besten des Pensions- und Witwenfonds. (Tschaikowsky. Sinfonie pathétique, op. 74, hmoll; Liszt, Les Préludes. sinfonische Dichtung und Ungarische Rhapsodie No. 1, Fdur). Gerade zu diesem Konzert hatte man sich einen dichtbesetzten Saal gedacht, leider aber wies derselbe manchen leeren Platz auf. Auch im Foyer herrschte nicht wie sonst die festfreudige, begeisterte Stimmung, die Konversation trug diesmal mehr den Stempel der konventionellen, ruhigen Betrachtung. Gleichwohl muss gesagt werden, dass die Vorträge des vorzüglichen Orchesters mit reichem und anhaltenden Beifall ausgezeichnet wurden. Namentlich interessierte die prachtvoll wiedergegebene Sinfonie; schon ihre weihevollen Einleitungsklänge erwecken immer wieder unsere volle Aufmerksamkeit und erinnern daran, dass uns der Komponist etwas Besonderes und Bedeutendes zu sagen hat. Tschaikowskys Grösse liegt ja keineswegs in der klassischen und genialen Formenbehandlung, sein kompositorisches Gefüge ist sogar oft sehr zerklüftet und unklar, aber seine Gebilde sind geistvoll, edel und farbenprächtig; gleichviel ob sie wuchtig-aufbrausend, oder in lyrischer, verträumter Weise zu uns sprechen. Die Vorführung des Werkes war eine äusserst glückliche; Meister Nikisch schöpfte aus der ungeöffneten Partitur alle die verborgenen Schönheiten aus und steigerte sie noch durch sein grosszügiges, tiefes Erfassen. Auch in den Kompositionen von F. Liszt zeigte der Dirigent wiederum den bezwingenden Einfluss seiner stark ausgeprägten Eigenart auf die Leistungen des Orchesters, und sicherte dadurch den beiden Werken einen grossen, triumphalen Abschluss. Oscar Köhler.

Stuttgart.

In unserem Konzertleben zeigt sich die erfreuliche Erscheinung, dass die Programme immer seltener, gegen früher betrachtet, Anlass zu Ausstellungen geben. Programme nach veraltetem Zuschnitt, wenn überhaupt nach einem bestimmten Grundgedanken, dann nach selbstsüchtigen Virtuosengelüsten zusammengesetzt, können nun fast als gänzlich abgetan angesehen werden, doch kommen vereinzelte Ausnahmen noch vor. Sascha Culbertson, ein junges, phänomenales Geigentalent gehört zu diesen Ausnahmen, doch wird man ihm die Sünde weniger anrechnen, als seinem Kollegen Kubelik, der der Welt gegenüber gewisse Verpflichtungen hat. Das Randeggersche Violinkonzert, mit dem der Böhme uns bekannt machte, konnte als Ersatz für ein grosses, stilvolles Werk, das bei Kubelik fehlte, nicht gelten. Der Cellist Pablo Casals (auch ein Ausländer!) spielte das Schumannkonzert und eine Bach-Suite in geradezu herrlicher Weise, Fritz Kreisler liess seine Kunst mehr bei Stücken italienischer Herkunft, als bei dem Mendelssohnschen Konzert bewundern. Liederabende gaben Otto Freytag mit Max Pauer, Ludwig Feuerlein mit Alfred Benzinger, beide mit gleichem Erfolge, der auch Frau Dessoir, Frau Meissner, Margarete Kloss und selbstverständlich Ludwig Wüllner bei ihren Abenden nicht fehlte. Die eigenartigen, nur nicht recht zu Gemüt sprechenden Schi-King-Lieder von Bernhard Sekles trug Hilda Saldern mit Johanna Haustein am Klavier vor. Eine Matinee des Bachvereins, einen Abend der Böhmen, sowie zwei Veranstaltungen unseres einheimischen Wendling-Streichquartetts dessen Cellopult hospitierend von Rich. Seitz und Joh. Hegar besetzt war, wird jedem Besucher in Erinnerung bleiben. Dass die Sinfoniekonzerte der Hofkapelle, von Schillings geleitet, wieder die alte Anziehungskraft ausüben, spricht sowohl für die Veranstalter als für das Publikum. Keines verläuft, ohne uns mit einer interessanten Novität bekannt gemacht zu haben, keines, bei dem nicht auch der Freund klassischer Musik auf seine Rechnung kommt.

Alexander Eisenmann.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen

an den Universitäten, Handels- und Technischen Hochschulen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz im Sommer-Semester 1911.

Basel: Hagenbach, Experimentalphysik I (u. a. Akustik) — Nef, Haydn, Mozart, Beethoven; Geschichte des Kirchengesangs.

Berlin: Fleischer, Geschichte der mittelalterlichen Musik; Ästhetik der Tonkunst. — Friedländer, Schumann und Chopin. — Kretzschmar, Hauptwerke der Kirchenmusik; Sebastian Bach. — Rubens, Experimentalphysik (u. a. Akustik). — Wolf, Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts; Musikalische Liturgik.

Bern: Forster, Experimentalphysik I (u. a. Akustik). — Hess-Rüetschi, Evangelische Kirchenmusik; Musikalische Formen.

Bonn: Kayser, Experimentalphysik I (u. a. Akustik). — Külpe, Ästhetik. — Wolff, Mozarts Opern.

Breslau: Kinkeldey, Beethovens Leben und Werke. — Lummer, Experimentalphysik, I. Teil (u. a. Akustik).

Cöln: Tischer, Franz Schubert.

Darmstadt: Nagel, Die nationalen Schulen in der Musik des 19. Jahrhunderts.

Dresden: Reuschel, Richard Wagner.

Erlangen: Oechsler, Liturgischer Gesang. — Wiedemann, Experimentalphysik II (u. a. Akustik).

Freiburg: Himstedt, Experimentalphysik (u. a. Akustik). — Hoppe, Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

Genf: Guye, Physique expérimentale (acoustique). — Roehrich, Musique religieuse.

Giessen: Kinkel, Ästhetik. — König, Experimentalphysik I (u. a. Akustik). — Trautmann, Franz Liszt und seine Werke mit Beispielen am Klavier.

Göttingen: Hilbert, Mechanik der Kontinua (u. a. Akustik). — Knoke, Kirchenlied. — Riecke, Experimentalphysik I (u. a. Akustik).

Greifswald: Starke, Experimentalphysik I (u. a. Akustik). — Zingel, Die Klaviersonaten Beethovens.

Halle: Abert, Geschichte der protestantischen Kirchenmusik II (Motette, Kantate, Passion); Grundzüge der Entwicklung der Klaviermusik. — Medicus, Ästhetik.

Hannover: Deetjen, Das deutsche Studentenlied V. — Lessing, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche; Ästhetik der bildenden Künste.

Heidelberg: Lenard, Experimentalphysik (u. a. Akustik). — Wolfrum, Johann Sebastian Bach.

Jena: Dinger, Ästhetik: Systematischer Grundriss der allgemeinen und speziellen Ästhetik einschliesslich der Kunstlehre; Richard Wagners Dramen. — Wien, Experimentalphysik I (u. a. Akustik).

Kiel: Mayer-Reinach, Geschichte der Sinfonie vom 16. Jahrh. ab bis zur Gegenwart; Richard Wagners Leben und Werke.

Königsberg: Kaufmann, Experimentalphysik I (u. a. Akustik).

Lausanne H.-H.: Platzhoff, Richard Wagner, poète et penseur.

Leipzig: Holz, R. Wagners „Ring des Nibelungen" und seine Grundlagen. — Prüfer, Das Leben Richard Wagners; Zur Vorbereitung auf die Bayreuther Festspiele im Sommer 1911: II. „Die Meistersinger von Nürnberg" und das Bühnenweih-

festspiel „Parsifal" von Richard Wagner, mit Erläuterungen am Klavier. — Riemann, Einführung in die Analyse musikalischer Werke (Motivbestimmung auf harmonisch-rhythmischer Grundlage, Formenlehre, Vortragslehre); Hauptzüge der Entwicklung der Notenschrift seit dem griechischen Altertum. — Schering, Umfang, Bestimmtheit und Grenzen des musikalischen Ausdrucks (mit Analysen älterer und neuerer Tonwerke); Grundzüge der Geschichte der komischen Oper. — Wiener, Experimentalphysik I (u. a. Akustik).

Marburg: Jenner, Johannes Brahms, Leben und Werke. — Richarz, Experimentalphysik I (u. a. Akustik). — Schiedermair, Mozarts Leben und Werke (mit Beispielen am Klavier).

München: Graetz, Experimentalphysik II (u. a. Akustik). — Kroyer, Moderne Oper II; Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters. — Lipps, Ästhetik und Theorie der Künste. — von der Pfordten, Beethoven. — Sandberger, Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven. — Schmid, Kirchenmusik, Theorie. — Schmitz, Das klassische Zeitalter der deutschen Musik und seine historischen Grundlagen. — Sommerfeld, Mechanik der Continua (u. a. Akustik).

Münster: Cortner, Der traditionelle Choral; Einführung in Kirchenmusik. — Schmidt, Experimentalphysik (u. a. Akustik).

Posen: Hennig, Analysen der Sinfonien von Joh. Brahms; Erläuterungen zu Bachs „Wohltemperiertem Klavier", Fugenanalysen.

Prag: Rietsch, Ausgewählte Teile aus der Geschichte des Musikdramas; Musikästhetische Fragen.

Rostock: Golther, Richard Wagners Leben und Werke. — Thierfelder, Grundriss der Musikgeschichte I: Altertum und Mittelalter.

Strassburg: Baeumker, Ästhetische Grundfragen. — Braun, Experimentalphysik I (u. a. Akustik). — Ludwig, Geschichte der Oper. — Mathias, Die Orgel im katholischen Gottesdienst. — Spitta, Evangelische Kirchenmusik.

Tübingen: Volbach, Die Kunst der Romantiker von Fr. Schubert bis Hugo Wolf.

Wien: Dietz, Die Instrumentalmusik in den Pariser Opern der klassischen Zeit. — Grädener, Die Harmonie im Choral, im Volkslied und im Zusammenhang mit anderen Formen. — Moser, Die Entwicklung des Kunstgesangs seit dem 16. Jahrhundert. — Wallaschek, Anfänge der Tonkunst (Entstehung und Entwicklung der Instrumente, des Gesangs, des Liedes, des Musiksystems, der Pantomime, der Oper und des Dramas).

Würzburg: Maabe, Einführung in die Psychologie und Ästhetik.

Zürich: Bernoulli, Musikgeschichte ausserdeutscher Länder, speziell Italiens. — Radecke, Geschichte der Klaviermusik und des Klavierspiels.

Noten am Rande.

* Zu den Künstlern, denen erst spät Anerkennung zuteil geworden ist, zählt auch Anton Bruckner. Erst kürzlich ist uns von Gräflinger eine Biographie Bruckners geschenkt worden, auf die wir noch zurückkommen werden. Jetzt erzählt im dritten Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg ein Mitglied des Stiftes, Dr. Josef Kluger, von seinen persönlichen Beziehungen zu dem Tondichter. Bruckner war 1868 als Professor am Konservatorium nach Wien gekommen. Helmesberger, der ältere, führte den werdenden Meister in das Stift ein und Bruckner hoffte, „hier ein gastliches Tuskulum zu finden, wohin er sich leicht von Wien aus zurückziehen konnte, um auf einige Stunden solchen Verkehr zu geniessen, wie er ihm am besten behagte." Er mochte dabei auch geglaubt haben, im Stifte mit seinen kirchenmusikalischen Werken zu Worte zu kommen. Obwohl Bruckner von 1869 bis zu seinem Tode regelmässiger Festgast im Stifte war, erfüllte sich diese Hoffnung nicht. Man schätzte dort den Orgelkünstler, aber hatte, hauptsächlich wegen seiner Anhängerschaft an Richart Wagner, zu dem Komponisten kein rechtes Zutrauen. Kluger erzählt, dass noch im Jahre 1890 nach einer Aufführung von Bruckners dritter Sinfonie der Prälat des Stiftes ihn gefragt habe: „Meinen Sie wirklich, dass der Mann etwas trifft?" Es war Bruckner nie gegeben, mit dem Wort die Gedanken seiner Werke zu erläutern. Einige Widmungen seiner Werke entsprangen aber tatsächlich einer poetischen Idee. Die achte Sinfonie hat Bruckner Kaiser Franz Josef gewidmet, das ganze Werk will er als Huldigung vor der irdischen Majestät aufgefasst wissen, die sich im Schlusssatze bewusst bis zur rauschenden Apotheose irdischen, kraftvollen Gottesgnadentums steigert. Kluger bemerkt dazu, dass Bruckner in seinem starken Glauben die irdische Majestät immer nur als Auswirkung der göttlichen erschien. Die rührende Bescheidenheit des grossen Tonsetzers zeigte sich bei dem Festkommers, den die Wiener Studentenschaft im Dezember 1891 nach seiner Ernennung zum Ehrendoktor für ihn veranstaltete. Der Rektor der Universität hatte in seiner Festrede bemerkt, dass sich heute der Rektor der ersten Hochschule des Reiches vor dem Schullehrer von Windhag neige, am Schlusse wurde Bruckner ein mächtiger Lorbeerkranz überreicht. Bei der Rückfahrt von dem Feste galt Bruckners Hauptsorge diesem grossen Kranze, der im Wagen untergebracht wurde, so dass für Bruckner und Kluger nur zwei unbequeme Plätze übrig blieben. „Als wir", erzählt Kluger, „im Wagen Platz genommen hatten, da mochte Bruckner noch einmal die Feier dieses Tages im Geiste überblicken; denn wie ein tiefer Seufzer kam es von seinen Lippen: „Zuviel, zuviel!" Aber nach einer Weile fügte er mit stillem Stolz hinzu: „Der Schullehrer von Windhag!"...

* Welchen Beruf unsere Tenoristen früher hatten, darüber finden wir im „Pest. Ll." folgende Zusammenstellung: Das Vorleben, aus welchem eine Künstlerlaufbahn sich entrollt, ist oft seltsamer Natur. Gerade unsere Tenoristen haben, ehe sie die Bühnenkarriere einschlugen, es in ihrem aufgedrungenen oder auch selbstgewählten Beruf schon zu Amt und Würden gebracht, bis dann jemand die Stimme entdeckte. Prof. Dr. v. Bary war als Nervenarzt in Leipzig tätig, bis auf seinen schönen Bariton Arthur Nikisch aufmerksam wurde und ihn an Graf Seebach nach Dresden empfahl. v. Schuch wies auf die Bildungsmöglichkeit dieser Stimme hin, und sein Lehrer Professor Müller in Dresden machte einen Heldentenor aus ihm. Auch Dr. Briesemeister, der bekannte Bayreuther Loge, und Tichatschek, der erste Rienzi und Tannhäuser, waren als Ärzte tätig. Ejnar Forchhammer wirkte als Mathematiklehrer, der Leipziger Tenorist Marion war zum geistlichen Stand bestimmt, Karl Burian und Van Dyck zu Juristen. Aus dem goldenen Boden des Handwerkerstands entstammt Slezak, der als Schlossergehilfe sich sein Brot verdiente, bis ihn der Baritonist Adolf Robinson entdeckte und selbst ausbildete. Max Schlosser, der erste David und Mime, wurde vom Backtrog weggeholt. Karl Jörn sollte Schuster werden, Albert Niemann Maschinenbauer. Dem Brauerstande entstammt der Heldentenor der Berliner Oper, Ernst Kraus, der fast ein Jahrzehnt lang in München im Bürgerlichen Brauhause seinem Beruf als Brauer nachkam, bis ihn Heinrich Vogl entdeckte. Aus dem Forstgehilfen Pennarini, der sich, ehe er seine Begabung als Sänger erkannte, auch Jahrelang als Sattler versuchte, ist der berühmte Hamburger Heldentenor geworden. Alois Burgstaller war in Holzkirchen als Uhrmacher tätig, bis ein reisender Photograph aus München auf seine Stimme aufmerksam machte. Durch Generalmusikdirektor Levi wurde er an Frau Cosima empfohlen, die ihn ausbilden liess. Aus dem Volksschullehrerstande gingen drei der bedeutendsten Tenoristen aller Zeiten hervor, Anton Haizinger, Heinrich Vogl und Gudehus. Julius Lieban, der berühmte Mime, zog mit Zigeunern herum und stieg bis zum Primgeiger einer Zigeunerkapelle. Erich Schmedes meisterte das Klavier, Anthes die Violine Lorenzo Riese die Trompete. Der Kaufmannsstand stellte die Tenoristen Emil Götze und Hensel. Heinrich Knote war zuvor Komiker. Schnorr von Karolsfeld, das Patenkind König Ludwigs I. von Bayern, sollte, wie sein berühmter Vater, Maler werden. Theodor Wachtel wurde, wie auch Heinrich Bötel, vom Kutschbock herabgeholt, um den kleinen Umweg über das Fach eines Bassisten zum Ritter des hohen C zu machen.

* Ein Bad auf der Bühne, das ist die neueste szenische Sensation, die den Londoner Theaterfreunden demnächst geboten werden soll, und zwar im Garrick-Theater bei der Premiere eines neuen Stückes „Kismet". Die Bühne des Garrick-Theaters musste verbreitert und vergrössert werden, um dieses neue szenische Problem zu lösen; der Bühnenraum ragt jetzt auch mehr als fünf Meter weit in den Zuschauersaal hinein, und auf diesem Vorsprung sollen sich grosse prunkvolle Umzüge abspielen. Aber die Hauptszene, der Clou dieser dramatischen Leistung, ist das Bild, das das Innere eines türkischen Harems wiedergeben soll. In der Mitte liegt ein prachtvolles grosses Schwimmbad aus imitiertem Marmor, in dem sich die Frauen des Harems mit ihren Sklavinnen belustigen. Am Schlusse der Aufführung wird der Intrigant des Stückes in diesem Schwimmbade ertränkt. Das Werk spielt in der Türkei des neunten Jahrhunderts.

* Über die Entstehungsgeschichte von Bellinis „Nachtwandlerin" macht ein Mitarbeiter des „Messaggero" interessante Mitteilungen. Für die grosse Saison, die im Jahre 1830/31 im Carcano-Theater in Mailand stattfand, waren mit grossem Pomp zwei neue Werke von Bellini und Donizetti angekündigt, zu denen Felice Romani das Textbuch geschrieben hatte. Donizetti komponierte dann auch die „Anna Bolena"; das Werk hatte einen gewaltigen Erfolg, und der Triumph, den Donizetti feiern konnte, musste Bellini skeptisch stimmen, denn er hatte es übernommen, „Hernani" zu komponieren. Es kam dann zu eifrigen Erörterungen zwischen Bellini und seinem Textdichter Romani. „Aber du musst doch einsehen", so rief Bellini voll Eifer, „dass es eine Verwegenheit von mir wäre, wenn ich mich nach diesem glänzenden Erfolge Donizettis dem Publikum mit einer ernsten Oper vorstellen wollte! Ich würde Fiasko machen und würde ruiniert. Und der Ruhm ist mir Leben!" Bellini lief aufgeregt im Zimmer hin und her; dann kam er zu Romani zurück, legte ihm die Hand beschwörend auf die Schulter und meinte: „Ich muss etwas anderes machen als Donizetti. Wie wäre es, wenn Du mir einen anderen Stoff suchtest. Irgend ein ländliches Motiv. Ich würde damit unwillkommenen Vergleichen entgehen. Und ich weiss es, ich fühle es, ich würde eine gute Musik dazu machen." Nun war es an Romani, erregt zu werden. „Aber unmöglich" schrie er, „ganz unmöglich! jetzt ist es zu spät. Du wirst mich mit Deinen Launen noch kompromittieren, Du wankelmütiger Kerl. Nein, jetzt müssen wir „Hernani" vollenden". „Du wirst mich doch nicht zum Wahnsinn treiben wollen," schrie Bellini und sank schluchzend in einen Stuhl. Sein Jammer besänftigte den erbosten Textdichter. „Nun gut, ich werde darüber nachdenken, ich kann doch die Operntexte nicht aus dem Ärmel schütteln, so etwas will doch erwogen werden . . ." — „Ja, ja," rief Bellini, „suche den Stoff!" — „Aber Du darfst dann nicht wieder deine Meinung wechseln, sonst komme ich um den Rest meines Verstandes!" — „Ja, ja," schrie Bellini, „nur vorwärts, nur los, nur weiter!" Der Stoff wurde gefunden. Ein Ballett von Aumer gab die Anregung. Als Frucht jenes erregten Zwiegesprächs zwischen Romani und Bellini war wenige Wochen später die „Nachtwandlerin" entstanden, die noch heute ein Juwel der altitalienischen Musik ist.

Kreuz und Quer.

Baden-Baden. Am 26., 27. und 28. Mai veranstaltet die städt. Kurverwaltung ein Beethoven-Fest unter der Leitung von Felix Weingartner und dem städt. Kapellmeister Paul Hein. An Mitwirkenden sind gewonnen: das Klingler-Quartett, Kammersängerin Hedy Iracema-Brügelmann (Sopran), Emmy Leisner (Alt), Kammersänger Heinrich Hensel (Tenor), Prof. Joh. Messchaërt (Bass) und Frédéric Lamond (Klavier). Zur Aufführung gelangen: die 1., 5. und 9. Sinfonie (Festchor: Chorverein, Cäcilienverein, Liedertafel Aurelia), das Klavierkonzert Es dur), das Violinkonzert D dur, die Streichquartette op. 18 No. 1 F dur, op. 74 Es dur, op. 130 B dur, op. 127 Es dur, das Streichquintett op. 29 C dur, die Egmont-Ouvertüre und den Liederkreis „An die ferne Geliebte".

Bayreuth. Hier ist ein Komitee in der Bildung begriffen, das dem „Parsifal" das alleinige Aufführungsrecht im Festspielhaus sichern will. Wie das gemacht werden soll, wird aber nicht gesagt. Da „Parsifal" nach dem Gesetz 1913 frei wird, könnte er auch nur durch ein Gesetz gesichert werden.

— Bei den diesjährigen Festspielen gelangt „Parsifal" in gänzlich neuer Ausstattung zur Aufführung.

Berlin. Professor Dr. Max Bruch erhielt den Kronenorden 3. Klasse.

— Im Mai veranstaltet Direktor Gura in der Komischen Oper Festspiele, in denen u. a. Aïno Acté, Agnes Borgo, Lydia Lipkowska, Hedwig Nielsen, Margarete Siems, Fritz Feinhals, Léon Lafitte mitwirken werden.

— Der Pfaunschmidtsche Chor führte im Verein für Volksunterhaltung und am Karfreitag Bachs Johannis-Passion auf.

— In diesem Jahre wird die Sommeroper bei Kroll von Direktor Hagin, früher in Graz, geleitet.

— Vom 1. September 1912 ab übernimmt die Opernsängerin Aurelie Révy die Leitung der Volksoper.

— Unter Beteiligung namhafter Künstler wurde ein Bungert-Bund gegründet, um den Werken August Bungerts eine grössere Verbreitung zu verschaffen.

Bologna. Enrico Bossi, einer der bedeutendsten unter den lebenden italienischen Komponisten, Direktor des Liceo musicale Rossini konnte am 25. April seinen 50. Geburtstag begehen.

Bremen. Die Philharmonische Gesellschaft brachte Karfreitag im St. Petri-Dom Händels Oratorium „Saul" in der Bearbeitung von Fr. Chrysander zur ersten Aufführung.

Coburg. Hofkapellmeister Fichtner will mit Ende der Spielzeit aus dem Verbande des Hoftheaters ausscheiden.

Darmstadt. Der Grossherzog von Hessen hat den Rühlschen Gesangverein (Leitung: Karl Schuricht) aus Frankfurt eingeladen, am 28. Mai Regers 100. Psalm im Hoftheater zweimal an einem Abend aufzuführen.

— Kammersänger Willy Fahr erhielt vom Grossherzog den Professortitel.

Dortmund. Das „Passions-Oratorium" von Felix Woyrsch wurde mit grossem Erfolge durch den Musikverein unter Prof. Janssen aufgeführt.

— Bachs „Matthäus-Passion" wurde am Karfreitag vom Reinoldi-Kirchenchor unter Holtschneider statt im Konzertsaal zum ersten Mal in der Kirche aufgeführt.

Dresden. In dem Palmsonntagskonzert der Königl. Kapelle dirigierte Schuch zum ersten Mal Beethovens „Neunte".

Düsseldorf. Der Vertrag mit dem städtischen Musikdirektor Professor Panzner wurde von den Stadtverordneten auf 10 Jahre also bis 1921 verlängert.

— Das 87. Niederrheinische Musikfest findet unter Leitung von Karl Panzner vom 4.—6. Juni statt. Zur Aufführung gelangen an grösseren Werken Händels „Messias", Richard Strauss' „Heldenleben", Regers 100. Psalm für Chor und Orchester, Beethovens „Neunte", Violinkonzerte von Mozart und Beethoven.

Eisenach. Die alte Orgel in der Hauptkirche, die in den Jahren 1697—1707 nach den Entwürfen Christoph Bachs, eines Vetters des grossen Sebastian erbaut wurde, wurde soeben durch eine neue ersetzt mit 3 Klaviaturen, 75 klingenden Registern mit 4930 Pfeifen. Damit wurde einem Wunsche speziell der Neuen Bachgesellschaft entsprochen, die Aufführungen Bachscher Werke zu einer ständigen Einrichtung in Eisenach machen will.

Eisleben. Hier soll ein neues, modernes Theater gebaut werden.

Flensburg. Königl. Musikdirektor Emil Magnus brachte Bachs Johannis-Passion, nachdem er Teile davon bereits 1907 herausgebracht hatte, am 6. April zum ersten Mal ganz mit grossem künstlerischen Erfolge zur Aufführung.

Genua. Mascagnis neue Oper „Isabeau" hatte im Teatro Carlo Felice eine Art Generalprobe.

Görlitz. Die Theaterkritiker sind mit ihrem Stadtoberhaupte in eine Fehde geraten und das kam so. In der letzten Stadtverordneten-Sitzung in Görlitz stand u. a. auch die Vorlage über die Verlängerung des Pachtvertrages mit dem Theaterdirektor Peterssohn zur Beratung. Dies gab dem Oberbürgermeister Snay Gelegenheit, in beredter Weise die Leistungen des Stadttheaters zu rühmen. Er tat es aber nicht, ohne eine Kritik an der Theaterkritik der Görlitzer Presse zu üben. Der Herr Oberbürgermeister erklärte nämlich, er habe mitunter das Gefühl, dass die Presse zu scharf urteile. Er selbst wolle sich zwar nicht als Kunstkritiker aufspielen, doch müsse er sagen, dass er aus verschiedenen Vorstellungen des Stadttheaters ausserordentlich befriedigt weggegangen, am anderen Tage aber über die Kritik erstaunt gewesen sei, nach der es den Anschein gewann, als ob die Vorstellung nichts wert gewesen wäre. Durch derartige scharfen Kritiken liessen sich viele Bürger vom Besuche des Theaters überhaupt abhalten und man höre oft den Einwand: „nach der Kritik ist das Stück nicht viel wert, da gehen wir erst garnicht in das Theater". Zum Schluss seiner Ausführungen bat Oberbürgermeister Snay die Presse, einen freundlichen und liebenswürdigen Masstab an das Theater anzulegen und die Aufführungen mit Wohlwollen zu besprechen. — Die Görlitzer Presse weist in einer öffentlichen Erklärung den Vorwurf des Oberbürgermeisters, dass sie in ihrer Kritik der Aufführungen des Stadttheaters zu scharf sei und dadurch das Interesse des Theaters schädige, auf das entschiedenste zurück als einen völlig unmotivierten Versuch einer unwürdigen Bevormundung. In der Erklärung heisst es wörtlich weiter: „Die Presse hat in der Theaterkritik eine sehr schwere Aufgabe zu

erfüllen, der sie sich gern nach bestem Wissen in streng objektiver Weise unterzieht gerade deshalb, weil sie dadurch die Förderung eines städtischen Kunstinstituts erstrebt, also im besten Interesse der Stadt selbst handelt. Sie wird aber auch bei ihren sogenannten scharfen Kritiken durch Rücksicht auf ihr eigenes Interesse geleitet, um nicht bei wirklichen Kunstsinnigen und Kunstverständigen durch eine weniger „scharfe“ Rezension in den Verdacht mangelnden Sachverständnisses zu kommen. Mit unserem Protest gegen die Erklärung des Herrn Oberbürgermeisters Snay verbinden wir die Versicherung, dass wir nicht daran denken, uns dadurch von unserem rechten Wege ablenken zu lassen.“

Graz. Frl. von Normann, eine Schülerin des Leipziger Konservatoriums, wurde als erste Altistin an das Stadttheater engagiert.

— Am 22. April fand die Uraufführung der Oper „Der schwarze Doktor“ von Dr. Sepp Rosegger, dem Sohne des bekannten Dichters Peter Rosegger, im Grazer Stadttheater statt. Das Werk, dessen Dichtung der Komponist selbst verfasst hat, hatte einen lebhaften, vollauf verdienten Erfolg. Das Buch ist mit sicherem Blicke für dramatische Wirkungen geschrieben, die Musik ist, bei Anklängen an Volkstümliches und Volksliedartiges, fesselnd und originell. Melodienreichtum und überraschende instrumentale Feinheiten sind dem Werke nachzurühmen. Ein ausführlicher Bericht folgt.

Gumbinnen. Die Singakademie brachte im IV. Chorkonzert unter Chordirektor Alfred Lange Verdis „Requiem“ zur Aufführung. Als Solisten waren gewonnen: Kammersänger Pinks (Leipzig), Frau Grinda-Büschar (Tilsit), Herr Fitzau (Danzig) und Frau Kaufmann-Weldert (Berlin).

Hamburg. Die Goby Eberhardtsche Geigerschule siedelt vom Oktober ab ganz von Berlin nach Hamburg über und wird an das Vogtsche Konservatorium angegliedert. In letzter Zeit traten Schüler Eberhardts recht erfolgreich verschiedentlich auf, so Werner Discher in Weimar und Zürich, Scheller in Glogau und Löwenberg, Benno Schuch in Stettin, Frl. G. Evans auf einer Tournee durch England befindlich, Frl. E. Brenner in Nordhausen und Frl. Meinel in einer Matinee bei Breitkopf & Härtel in Berlin.

Hanau. Der Oratorienverein unter der zielbewussten Leitung von Dr. Frank Limbert brachte in seinem 3. Abonnementskonzert (6. April) Brahms' „Deutsches Requiem“ zur Aufführung und zum ersten Male zwei Szenen aus Sudermanns „Johannes“ für Bariton-, Bass- und Tenorsolo mit Orchester. Abgesehen von der tadellosen, eindrucksvollen Wiedergabe wird dem letzteren Werke lebenswahre musikalische Zeichnung nachgerühmt.

Hannover. Am 28. April gelangt Strauss' „Rosenkavalier“ im Hoftheater zur Erstaufführung.

Herne. Das erst seit einem Jahre bestehende Konservatorium hat bereits schöne Erfolge zu verzeichnen. Abgesehen von einem Bestande von 130 Schülern war auch die kürzlich stattgehabte Schüleraufführung sehr zufriedenstellend, u. a. trat ein Knabe von $5^1/_2$ Jahren auf, der mehrere Stücke auswendig spielte.

Innsbruck. Vom 15. April bis 15. Mai gastiert hier das Ensemble des Regensburger Stadttheaters.

Kiel. Im Stadttheater gelangte Richard Strauss' „Elektra“ unter Kapellmeister Dr. Schreiber mit grösstem Erfolge zur Erstaufführung.

Leipzig. Max Reger hat ein Chorwerk, op. 119, betitelt „Weihe der Nacht“, Text von Hebbel, vollendet. Es ist für Männerchor, Orchester und Altsolo geschrieben und der Konzertsängerin Frau Gertrud Fischer-Maretzki gewidmet.

— Frl. Senta Wolschke wurde als jugendlich-dramatische Sängerin an das Hoftheater in Braunschweig engagiert.

— Prof. Dr. Hugo Riemann wurde zum ordentlichen Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Universität ernannt. Hiermit erfüllte die Regierung endlich eine Pflicht, deren Erledigung sie dem hochverdienten Gelehrten gegenüber schon längst gehabt hätte. Ordinariate gibt es nun drei in Deutschland: Berlin, Leipzig, München.

London. An Stelle von Hans Richter wird Edward Elgar die Leitung des London Symphony Orchester übernehmen.

Lübeck. Das Orchester des Vereins der Musikfreunde hat sich mit dem städtischen Orchester Bremen und dem Orchester des Vereins der Musikfreunde zu Hamburg zu einem hanseatischen Orchesterbund vereinigt. Alljährlich sollen nun musikfestartige, gemeinsam ausgeführte Konzerte abwechselnd in einer der drei Städte veranstaltet werden. Das erste findet am 22. April in Lübeck unter Leitung von Hermann Abendroth aus Essen statt.

— Zum Dirigenten wurde vom Verein der Musikfreunde der Theaterkapellmeister Wilhelm Furtwängler aus Strassburg anstelle des nach Essen gehenden Hermann Abendroth gewählt.

Manchester. Durch die Bemühungen des Pianisten Ernst Denhof fand hier unter Leitung von Michael Balling eine Aufführung des ganzen „Ringes“ statt.

Milwaukee. Vom 22.—25. Juni findet das 33. National-Sängerfest des Nordamerikanischen Sängerbundes statt. Man erwartet hierzu gegen 30000 Gäste.

Monte Carlo. Der Tenorist Muratore aus Paris verunglückte auf einer Probe des Casino-Theaters, indem er in eine Versenkung stürzte. Er erlag seinen Verletzungen.

Moskau. Prof. Dr. Gotthold Henning aus Leipzig hielt im Deutschen Verein zwei Vorträge über Wagners „Parsifal“ und den „Ring des Nibelungen“. In der kommenden Saison wird er noch zwei bis drei Vorträge halten.

München. Am 29. April veranstaltet Richard Würz einen Kompositionsabend.

— Der Spielplan des ersten Zyklus der musikalischen Komödien im Künstlertheater umfasst Offenbachs „Schöne Helena“ und zwei Uraufführungen, nämlich „Themidore“ des englischen Komponisten Digby La Touche und „Cherchez la femme“ von Ralph Benatzky. Im zweiten Zyklus gelangt Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ zur Aufführung.

— Die bekannte Komponistin Frau Ingeborg Bronsart von Schellendorff erhielt vom Grossherzog von Oldenburg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Nizza. Die bekannte Sängerin Anne Marie Iudic starb nach längeren Leiden.

Nürnberg. Die Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen hat im Vorjahr 4000 M. an den Bayreuther Stipendienfonds abliefern können. Nürnberg hat damit, nach einem Wort Friedrich von Schoens, wieder gut gemacht, was es ehemals dem Meister an schmerzlichen Enttäuschungen bereitet hat.

Paris. Im Chatelet-Theater findet am 2., 5., 8. und 10. Mai ein Beethovenfest unter Leitung von Felix Weingartner statt. Zur Aufführung gelangen die neun Sinfonien, das Esdur-Klavierkonzert durch Emil Sauer, das Violinkonzert durch Georges Enesco und Lieder gesungen von Frl. Lucienne Bréval.

— Im Sarah-Bernhardt-Theater findet in den Monaten Mai und Juni eine grosse Russische Saison statt. Zur Aufführung gelangen von Dargomyjski „Russalka“ („Die Nymphe“), von Tschaikowsky „Piquedame“, „Eugen Onegin“ und die beiden Ballette „Der Schwanensee“ und „Dornröschen“, von Rimsky-Korsakow „Die Zarenbraut“ und „Die Mainacht“, Rubinsteins „Dämon“ und die beiden Ballette „Der Zauberwald“ von Drigo und „Koniok Gorbounok“ von Puni. Gesungen wird russisch und französisch.

— Gustav Mahler ist krank aus Amerika zurückgekehrt. Er leidet an einer bisher unaufgeklärten Blutvergiftung.

Prag. von Zemlinsky von der Wiener Volksoper wurde als erster Kapellmeister an das Deutsche Landestheater engagiert.

— Kapellmeister Baldreich von der Wiener Volksoper wurde als erster Kapellmeister an das böhmische Nationaltheater engagiert.

Stettin. Am Karfreitag brachte der Musikverein (300 Mitglieder) unter R. Wiemann die Passions-Kantate „Golgatha“ von C. Ad. Lorenz zu vortrefflicher Aufführung. Wiemann hatte alles getan, dem Werke volle Geltung zu verleihen: eine Orgel war hinter dem Orchester aufgestellt, ein doppelter Blechbläserchor verstärkte die Wirkung der Fanfaren in dem Siegeschoral „Jesus, meine Zuversicht“, ein Chor von 200 Knaben, welche den cantus firmus in den figurierten Choräten sangen, verlieh diesen eine imponierende Gewalt. Der Chor bot eine Meisterleistung. Das Publikum brachte am Schluss dem Komponisten und Dirigenten begeisterte Ovationen dar.

Strassburg. Am 30. April gelangen Humperdincks „Königskinder“ zur Erstaufführung.

Warschau. Der Tenorist Steph. Belina von der Münchener Hofoper wurde zu zwei Ehrengastspielen an die Kaiserliche Hofoper eingeladen.

Wien. Auf Veranlassung des Strassburger Oberbürgermeisters soll im Frühjahr 1912 eine Hans Pfitzner-Woche stattfinden. Gregor will zwei Opern: „Der Rose Liebesgarten" und „Den armen Heinrich" bringen. Ausserdem finden Konzerte der Philharmoniker und anderer Solisten statt.

— Madame Charles Cahier verlässt im September die Hofoper.

— An die Volksoper wurde Paul Ottenheimer vom Deutschen Landestheater in Prag als erster Kapellmeister engagiert.

Wiesbaden. Wie das „Wiesbadener Tageblatt" meldet, erhielt der städtische Kapellmeister Ugo Afferni, der bereits im Laufe des Winters mit so hervorragendem Erfolg in München als Gastdirigent wirkte, unter glänzenden Bedingungen eine Berufung als Gastdirigent nach Riga, um daselbst an Stelle des erkrankten Herrn Schneevoigt die grossen Sinfoniekonzerte der Russischen Musikgesellschaft zu leiten. Mit Rücksicht auf die gerade jetzt in Wiesbaden beginnende Kursaison konnte indes Herr Afferni diesem ehrenvollen Ruf nach Riga keine Folge geben.

— Heinrich Hensel von der Hofoper hat die nachgesuchte Entlassung erhalten.

Rezensionen.

Thayer, Alexander Wheelock. Ludwig van Beethovens Leben.
Erster Band (die Jahre bis 1795 umfassend). Nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet. Zweite Auflage, neu bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters. XXXII, 480.
Zweiter Band (die Jahre 1796—1806 umfassend). Nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Zweite Auflage, mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers und Vorarbeiten von Hermann Deiters neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann. XII, 646.
Dritter Band (die Jahre 1807—1816 umfassend). Nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Zweite Auflage, mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann. 656.
Vierter Band (die Jahre 1817—1823 umfassend). Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters. Mit Vorwort, Register, Berichtigungen und Ergänzungen von Hugo Riemann. XVI, 594.
Fünfter Band (die Jahre 1824—1827 umfassend). Auf Grund der von Thayer hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters, herausgegeben von Hugo Riemann. VIII, 594.
Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. Bd. I M. 9.—, Bd. II—V à M. 12.—.

Selten wohl hat die Fertigstellung und Umarbeitung eines grossen, Fragment gebliebenen Werkes eine solche Zeitdauer hervorgerufen, wie die der nun bis auf das notwendige Generalregister zum Abschluss gebrachten Beethoven-Biographie Thayers. Es ist bekannt, dass Thayer (1817—97), von dessen drei Bände umfassenden, zuerst in deutscher Sprache von H. Deiters (1833—1907) in den Jahren 1866, 72 und 79 erschienenen Beethoven-Biographie (bis 1816 gehend) sich vor allem neben den eingehenden Forschungen und Studien der fragmentarischen Vorarbeiten Otto Jahns usw. erfreuen durfte. War doch Jahn (1813—69) andauernd beschäftigt gewesen mit der Abfassung einer Beethoven-Biographie. Die Ausführung dieses Vorhabens wurde durch seine Biographie Mozarts, für die er, ihm vielleicht unerwünscht, verpflichtet wurde, verhindert. Was Thayers Lebenswerk, in dem er zunächst den Menschen Beethoven schildern wollte, in der Kunstgeschichte bedeutet, bedarf keiner weiteren Erörterung. War Thayer doch neben Jahn der erste, der Licht in das überall herrschende Dunkel durch Beseitigung aller irrigen und falschen Angaben früherer Beethoven-Biographen brachte. In wie hohem Grade ihm Deiters nun zur Seite stand, davon gibt nicht nur die erste Auflage der drei Bände, sondern auch die nun erfolgte Fertigstellung des ganzen Werkes, die leider durch Deiters Tod nicht zum Abschluss kommen konnte, den vollgültig überzeugenden Beweis. Dass nun, nachdem der erste Band der neuen Ausgabe erschienen, das Ganze vollständig vorliegt, verdankt die Kunstwelt dem in der Wissenschaft und musikalischen Bedeutung unangefochten einzig dastehenden Hugo Riemann, dem nicht nur die Überlieferung aller von Thayer und Deiters zusammengetragenen Aufzeichnungen mit der Berücksichtigung der wichtigen Arbeiten von G. Nottebohm (1817—82) und anderer Mitwirkenden Dienste leisteten, zur weiteren Benutzung und Klärung überwiesen wurden.

Was Riemann nun an der Thayer-Deitersschen Arbeit getan, davon spricht zunächst die jüngste Erscheinung (Bd. III), für den ihm kaum umfassende Vorlagen zu Gebote standen und für die er im Hinblick auf die in der letzten Zeit neuen Forschungsergebnisse einen fast gänzlich neuen Plan in der gesamten Anordnung durchzuführen hatte. Dies motiviert auch, dass, nachdem auch der 4. und 5. Band unter Riemanns Redaktion erschienen, erst schliesslich der 3. folgen konnte. Was nun den 4., von 1817—1823 gehenden Band betrifft, so hat Riemann auch hier, trotzdem er diesen fast druckfertig übernommen, Berichtigungen usw. beigefügt. Für den 2. Band gilt dasselbe wie für Band 5. Pietätvoll wurde Deiters gegenüber verfahren, lag doch eine vollständig abgeschlossene Arbeit vor. Ein Hauptmoment in dieser nun beendeten Gesamtarbeit von Deiters und Riemann ruht darin, dass ausser den vielen, den Menschen Beethoven betreffenden Ergänzungen noch ein Schwerpunkt auf die speziell tonkünstlerische Bedeutung der chronologisch einsichtsvoll geordneten Schöpfungen an geeigneter Stelle eingefügt, hinzugetreten ist. Bleibt auch immerhin die hohe Bedeutung Thayers bestehen, so haben doch Deiters wie Riemann ein nicht minder grosses Verdienst. Dass wir nun ausser Otto Jahns Mozart, der bereits seit dem Jahre 1856 in dritter und vierter Auflage von Deiters, auch ein abschliessendes Werk über Beethoven besitzen, ist den noch immer „Torso" gebliebenen Arbeiten über Händel von Chrysander und Haydn von C. F. Pohl gegenüber von unschätzbarem Werte. Wollte man auf alles eingehen, was die Bearbeiter neues gebracht, so würde die Anführung, selbst in einer Fachschrift, einen viel zu grossen Raum in Anspruch nehmen. Allerdings mag dem Laien-Publikum die oft mit peinlicher Genauigkeit in den Text gebrachte Anführung der vielen Briefstellen usw. überflüssig erscheinen, der Musiker hingegen wird zur Beweisführung für die Richtigstellung der Tatsachen dagegen selbst das anscheinend dürftigste Dokument mit Dank aufnehmen. Die kritische Beleuchtung aller einzelnen, auch der zum Teil minderwertig scheinenden Werke, wie noch insbesondere die der noch unbekannt oder Fragment geblieben, ist so gründlich einsichtsvoll und dabei belehrend abgefasst, dass sie wiederholt zum Studium anregt. Dass sich der Text streng abseits aller feuilletonistischen Redensarten ausschliesslich rein sachlich hält, ist selbstredend noch hervorzuheben. Prof. Emil Krause.

Drechsler, H., op. 56. Nebel und Sonne (Heideerlebnisse von Detlev von Liliencron). Berlin, Ries & Erler. Pr. M. 5.—.

Der Bremer Komponist, der uns nun schon eine solche Menge von eigenartigen, aber gut sangbaren Liedern beschert hat, hat bei diesem seinem neuesten Werke in der Wahl seiner Texte einen recht glücklichen Griff getan. Das Balladenhafte oder doch ans Balladenhafte Streifende gab ihm Gelegenheit, seine Eigenart voll zum Ausdrucke zu bringen. Und so sind ganz reizende Tongemälde entstanden, in denen die Singstimmen zusammen mit der charakteristischen Begleitung eine eindringliche Wirkung hervorzubringen imstande sind. Gleich gut sind in der ersten und dritten Nummer („Ein Geheimnis" und „Die Wasserschwertlilie") das Traumhafte und Visionäre dargestellt, wie in der zweiten und vierten („Unter Goldregen und blauen Syringen" und „Das Gewitter") der Ton des Neckischen und ausgelassener, sonniger Fröhlichkeit getroffen ist.
Dr. R. Loose.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 22. April 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Karl Hoyer: „Finale aus der fmoll-Sonate". G. P. da Palestrina: „Christus factus est" und „O Domine Jesu". Joh. Mich. Bach: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt". Georg Vierling: „Osterlied".

Sonnabend, den 29. April 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

J. S. Bach: Choralvorspiel: „Vater unser im Himmelreich". J. S. Bach: „Vergiss mein nicht". J. S. Bach: Choralvorspiel: „Heute triumphieret Gottes Sohn". Francesco Durante: „Misericordias Domini". Bruno Röthig: „Der Herr ist mein Hirte".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Orchestervorstände.

In dem in der vorletzten Nummer erschienenen Normalvertrage, der zwischen dem „Verbande Deutscher Orchester- und Chorleiter“, dem „Allgemeinen Deutschen Musikerverbande“ und dem „Deutschen Orchesterbunde“ vereinbart ist, wird zum ersten Male der Orchestervorstand von den drei Verbänden anerkannt. So viel uns bekannt, sind für den zu bildenden Orchestervorstand bereits Satzungen herausgegeben, doch soll heute hiervon nicht die Rede sein, sondern nur davon, wie am zweckdienlichsten der Vorstand als Vermittlungsinstanz zwischen Kapellmeistern und Orchestermitgliedern zusammengestellt sein soll.

Die Orchester mögen bei der Wahl ihrer Vertreter folgendes stets im Auge behalten. Es sollten durchweg nur die ruhigsten, sachlichsten und mit den Verhältnissen vertrautesten Herren aus ihrer Mitte gewählt werden. Vor allen Dingen sollte man vermeiden, solche Herren zu wählen, die durch irgend einen Anlass im Prinzip eine Meinung im Gegensatze zu dem Kapellmeister haben. Sollte ein Vorstandsmitglied während der Dauer seines Mandates aus anderen Gründen als denen seines Mandates mit dem Dirigenten in Meinungsverschiedenheit geraten, so möge er sich durch einen Ersatzmann vertreten lassen. Bei allen Angelegenheiten sollten die Herren stets die Verhältnisse nach beiden Seiten hin abwägen und nicht allein einseitige Interessen vertreten. Sie mögen überlegen, ob die gestellten Wünsche von Seiten des Dirigenten im Bereich der Erfüllung liegen. Sie mögen sich klar darüber werden, dass viele Dirigenten nur als Vermittler zwischen Konzertgesellschaft und Orchester dienen können und von ihren Direktionen abhängen, und dass diese oft verpflichtet sind, das Interesse der Direktion im Auge zu haben. Bei Besprechung der Mißstände bewahre der Vorstand immer vornehme, sachliche Ruhe. Denn dadurch wird stets das Meiste erreicht.

Nun auch ein ernstes Wort an den Dirigenten. Werden ihm Wünsche und Mißstände von dem Orchestervorstand unterbreitet, so bedenke er, dass er moralisch verpflichtet ist, zur Hebung seiner Orchesterverhältnisse beizutragen, und dass er so mit seinem Orchester arbeiten muss, wie er es bettet. Mit einem zufriedenen und sich geachtet fühlendem Orchester lässt es sich doch ganz anders musizieren als mit einem Orchester, das nicht die Behandlung erfährt, die ihm gebührt. Besonders mögen die Unternehmer unseres Berufes das oft etwas zu geschäftliche ins Hintertreffen stellen.

Ein von seinen Pflichten durchdrungener Orchestervorstand kann dem Dirigenten in bezug auf die Dienstordnungen im Orchester viele Aufregungen und Sorgen abnehmen. Da passieren viele Kleinigkeiten, die oft dem Dirigenten das Leben sehr verbittern. Der Orchestervorstand ist eigentlich die beste Institution, die Kollegen im Orchester zu erziehen. Ein richtiges Wort von ihm wird stets ganz anders wirken als Ermahnungen und Ausstellungen des Dirigenten; dessen oft ruhig und sachlich gemeinte Ermahnungen werden oft als Tadel zu schroff aufgefasst. Der Musiker im Vorstand kann da als Kollege zu Kollege ganz andere Resultate erzielen. Die Mitglieder des Orchestervorstandes sollten ihren Orchesterkollegen daher in künstlerischer, dienstlicher und privater Hinsicht stets als leuchtendes Vorbild dienen. Der Kapellmeister ist stets den Direktionen, dem Publikum und dem Orchester gegenüber verantwortlich, und diese drei Faktoren stehen in ihren Interessen doch stets den Interessen der Musiker gegenüber. Die Konzertdirektionen wollen so viel wie möglich für ihre Ausgaben Nutzen haben. Das Publikum will stets die beste und leider auch recht viel Musik hören. Im Interesse der Musiker sind nun aber vor allen Dingen gute Gagen und möglichst nicht so viele Anstrengungen zu erstreben, d. h. es soll Erleichterungen (freie Tage) für die Musiker geben. Der Dirigent ist also der, der alles zu einem guten Ende verschmelzen soll und muss. Er hat es immer mit einer tausendköpfigen Hydra, Publikum genannt, zu tun, während der Musiker es immer nur mit dem Dirigenten zu tun hat. Es ist viel leichter, einen zufrieden zu stellen als tausende; das möge der Orchestervorstand stets im Auge behalten. Dann möge er auch bedenken, dass der Kapellmeister beim Anordnen stets in erster Linie für das künstlerische Gelingen seines Werkes besorgt ist und ihn hierin unterstützen.

Vertrauen gegenüber dem Kapellmeister seitens der Orchestervorstände und der Musiker muss vor allen Dingen zutage treten.

Der Vorstand möge es sich selbst zur Richtschnur nehmen, nie über den Kopf des Dirigenten hinweg mit den Direktionen zu verhandeln. Er benütze ihn vielmehr stets als Sprachrohr der Meinungen. Der Dirigent wird dann schon die richtige Wage halten und auch nötigenfalls dem Vorstande sagen, welche Wünsche der Vorstand am besten der Direktion selbst unterbreitet. Wenn der Orchestervorstand sich zum Prinzip macht, im Orchester selbst Ordnung zu halten, besonders nach Seiten des Dirigenten hin stets gerecht abwägt und bei ihm sachlich und ruhig die Wünsche seiner Orchesterkollegen vorbringt, so kann er bei richtiger Masshaltung von allergrösstem Nutzen und Segen für den gesamten Musikerstand sein.

F. M.-S.

Als Mitglieder traten ein:
Kapellmeister Julius Giessen, Altona.
Kapellmeister Hans Heckel, Barmen.
Kapellmeister Leopold Binder, Wien.
Kapellmeister Erich Rhode, Berlin.
Kapellmeister Josef Hager, Wien.
Kapellmeister Emil Uhlig, Berlin.
Kapellmeister Dr. Ferdinand Krome, Saarbrücken.
Königl. Musikdirektor Friedrich Reichert, Celle.
Kapellmeister Fritz Kessner, Salzburg.
Kapellmeister Dr. Karl Horwitz, Wien.
Kapellmeister Paul Thieme, Berlin.
Kapellmeister Walther Schwarz, Düsseldorf.
Kapellmeister Heinz Lindemann, Neisse.
Kapellmeister Adalbert Flügel, Stolberg (Rheinl.).

Für den Witwen- und Waisenfonds stifteten Herr Kgl. Musikdirektor Georg Hüttner 50 M., Herr Willem Mengelberg, Dirigent der Frankfurter Museumskonzerte 100 M.

Die Herren Mitglieder werden gebeten, bei *Stellengesuchen* und *sonstigen Annoncen* in erster Linie das *Verbandsorgan* zu benutzen.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 4. Mai. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 1. Mai eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 18. 4. Mai 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Aus zwei Jahrhunderten.

Unveröffentlichte Musikerbriefe mitgeteilt von

Ludwig Frankenstein.

(Schluss.)

Ehe ich mit der Veröffentlichung der Briefe fortfahre muss ich noch eine kleine Berichtigung bringen. In No. 17 S. 247 führte ich einen Brief von Hiller an, worin ausser Göking noch Sophie und Becker genannt waren. Weitere Nachforschungen ergeben mir, dass mit Sophie nicht Sophie von Laroche, sondern Sophie Schwarz, geb. Becker (1754 bis 1789) gemeint ist, welche eine Freundin der Elise von der Recke war und letztere auf ihrer Reise nach Deutschland begleitete. Auch sie verfasste Gedichte und gab sogar mit ihrer Freundin gemeinsam einen Gedichtband heraus. Mit Becker ist, wie ich nachträglich noch fand Bernhard Gottlieb B. (1751—1821), Bruder der Sophie gemeint, der ebenso wie sein Vater den geistlichen Beruf ergriff und mehrere Gedichtsammlungen herausgab.

Beim Übergange ins 19. Jahrhundert gelangen wir zu dem um diese Zeit eine grosse Rolle spielenden Abt Vogler (1749—1814), einem bedeutenden und angesehenen Orgelvirtuosen, der mit einer kleinen tragbaren Zimmerorgel, Orchestrion oder Micropan genannt herumreiste und damit überall grosses Aufsehen erregte. Er begründete in Mannheim und Darmstadt, wo er auch Hofkapellmeister wurde eigene Tonschulen, aus denen eine ganze Reihe vortrefflicher, ja zum Teil sogar berühmter Musiker, wie von Darmstadt aus Meyerbeer und Carl Maria von Weber, hervorgingen. Im April 1806 hielt sich Vogler in München auf, wo zur Vermählung des Vicekönigs von Italien, Prinz Eugen von Beauharnais mit der Königstochter Prinzessin Augusta Amalia von Bayern seine Oper „Castor und Pollux“ (entstanden 1785) zur Aufführung gelangte. Von München aus richtete Vogler am 8. April 1806 nachstehendes Schreiben an Georg Friedrich Treitschke, Opernregisseur am Hoftheater in Wien:

München
vom 8ten Apr. 6

In großer Eile.

Alle Hier aufzuführenden Stücke müßen von der Königinn approbirt werden.

Idomenäus[1]), wie B. befindtet würde schwerlich die Kosten der Widergeburt bezahlen.

1) Die Oper von Mozart.

Castor und Pollux kann in einem Wiener Stadttheater, besonders wenn Br. abtrit, und vielleicht die Cavaliere[1]) dazu komen, gegeben werden.

Dieses wäre eine Lockspeis für mich bis nach Wien und ich brächte meine Sackorgel oder Micropan mit. Dann könnten wir beide mit der vorhabenden komische Oper[2]), die ich in Rücksicht auf schon konzipirte Materialien mir sehr lustig und wahr denke, ans Licht treten. Wechselseitige Mittheilung scheint mir ein wahres Bedürfniß dafür zu sein. Ich warte mit Ungeduld auf den Aufschluß den die neue Entreprise versprechen kann.

Daß ich in meinen alten Tagen noch eine Comoedie entwerfe, bitte ich mir nicht laut werden zu laßen.

An Ihre Frau Gem. unbekannter Weise meine Empfehlung. Für Freund Gänsebacher[3]) muß ich, weil keine Adreße weiß, Sie noch beschweren.

Auch bitte meine Empfehlung und Glückwunsch ans Proch'sche[4]) Haus, an Anders[5]) und endlich die beiliegenden 5 fl an Bernard Staudinger[6]) wohnhaft zu Mariahilf auf dem Holzplatzel bei 3 Tauben No. 103 im Logis no. 30 zu senden und ihm zu bedeuten, das der ungekannte Freund den Brief mir zugeschickt und 16 x in klingender Müntze abgefordert hat.

Cherubini[7]) war schon abgereist, da ich seine Ankunft erfuhr und ihm Besuch abstatten wollte er wohnte im Adler nicht im Hahn. Die Adreße im leztren Ort für mich ist gar nicht nöthig, weil Jeder mein Haus kennt

der Ihrige
V.

An ebendiesen Opernregisseur Treitschke richtete Joseph Weigl (1766—1846), fruchtbarer Opernkomponist,

1) nicht ermittelt.

2) Über den Titel dieser komischen Oper lässt sich genaues nicht feststellen. Es ist möglich, dass „Der gewonnene Prozess“ gemeint ist, ein Werk, das allerdings erst 1811 fertig wurde.

3) Gänsebacher = Johann Baptist Gänsbacher (1778 bis 1844), zuerst Tiroler Offizier, später Schüler von Vogler, Kapellmeister am Stephansdom in Wien; äusserst fruchtbarer Komponist.

4) Proch war Landes- und Gerichtsadvokat, Vater des einst sehr bekannten Liederkomponisten Heinrich Proch.

5) u. 6) nicht zu ermitteln.

7) Maria Luigi Cherubini (1760—1842), bedeutender Opern- und Kirchenkomponist. Er hatte sich zur Aufführung seiner Oper „Faniska“ im Kärtnertor-Theater im Februar 1806 gerade einige Zeit in Wien aufgehalten.

vor allem der bekannten „Schweizerfamilie", am 29. September dieses Jahres folgendes Schreiben:

Lieber Freund!

Ich danke Ihnen für Ihr aviso. Wie geht es Ihnen, es macht mir sehr viel Vergnügen zu hören, daß Ihre Frau Gemahlin schon tanzt. Mir geht es gut, und schlecht; gesund bin ich trotz aller fattigue, ich instrumentire Tag und Nacht, komme gar nicht aus dem Zimmer, welches an einen Saal stoßt, wo der Wind so fürchterlich heult daß er allenfals zu einem Chor von Furien paßen könnte, Tag und Nacht dauert das Murren. Mein Fenster geht in den Garten, da knarren wider ein paar hundert Scheibtruhen; stellen Sie sich also die schöne Composition mit dem accompagnement von Windegeheul, und Schubkarren Geknarr vor.

Die Herren Directoren wollen den König Theodor?[1])... mir recht, proficiat. Da ich noch nicht in die Stadt kommen kann, so bitte ich Sie mit dem Joseph sich zu mir zu bemühen, Sie müssen den 1.ten Akt und die Rollen, unter den Musikalien finden, welche im 1ten Zimmer auf den Cästen liegen.

Ich habe es mir wohl gedacht, daß Laucher[2]) eine Geschichte machen wird, man will es so, es kann noch viel ärger werden, ... proficiat abermal... Ich habe mir schon meinen Glauben zusammen gemacht, ich will nur sehen wo es mit die Theater hinausgeht, eine Veränderung, welche es im̄er sey, muß geschehen... Jene wollen wir geduldig abwarten, unterdessen haben Sie mich lieb, richten Sie meine Empfehlung an Ihre Frau Gemahlin aus, verzeihen Sie meine schlechte Schrift, denn ich bin in Eile

Ihr
stets wahrer Freund
Jos. Weigl.

Auch einer der berühmtesten Schüler von Abt Vogler, Giacomo M e y e r b e e r (1791—1864), ist mit drei Schreiben vertreten. Im ersten wendet er sich an den Licentiaten Gottfried W e b e r in Mannheim (1779—1839) welcher Rechtswissenschaft studiert hatte und schliesslich Generalstaatsprokurator geworden war. Er hatte zu Mannheim eine Musikschule begründet, leitete auch einen Musikverein, hatte sich aber vor allem durch ein Werk bekannt gemacht, das ein Ergebnis seiner eigenen privaten Studien war, nämlich durch den „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst". An diesen schrieb nun Meyerbeer:

Heßen Darmstadt d. 14t May
1811.

Lieber Bruder!

Papa Vogler wünscht, daß Du den einliegenden Brief an Fräulein von Reuss[3]) übergeben und ihr zugleicher Zeit 10 Florin einhändigen möchtest, welche er Dir baldigst mit dem besten Danke erstatten wird. Zugleicher Zeit sende ich Dir auch den Brief von H. von Weber[4]) wieder zurück. Hat er Dir deñ seit der Zeit schon wieder einmal geschrieben? Weñ Du wieder an ihn schreibst, so laße doch ein paar Worte von meinem Oratorium[1]) miteinfließen, und daß, weñ man eine solche Arbeit in 5 Wochen machen mußte, es wohl verzeiblich wäre, nicht pünktlich im Schreiben zu sein. Und Gänsbacher[2]) das Thier läßt deñ der gar nichts von sich hören? Wie steht es deñ mit Deinem Deukalion? Weñ ich gewiß wüßte, daß es bis zum Herbste fertig würde, so wollte ich Dir ebenso gewiß versprechen, daß ihn mein Freund Henning[3]) in Berlin in seinem Konzerte sehr gut aufführen und Iffland[4]) ihn declamiren sollte. Das würde deñ doch, (unterstützt durch einige Posaunensolos des großen Mañes), den Mannheimern etwas imponiren — antworte mir doch, ob ich dem Henning darüber schreiben soll. — Ein paar Aufsätze sind fertig, allein ich war bis jetzt noch zu faul sie abzuschreiben. Sobald das geschehen ist, will ich sie Dir senden — Melde mir doch weñ etwas neues in Verein'ssachen vorfällt. Grüße mir Deine liebe Frau und den Bruder Dusch[5]) recht freundlich, und lebe wohl.

Dein treuer Bruder
Meyerbeer.

Das nächste Schreiben ist nach München gerichtet an den Textdichter der Oper „Wirt und Gast" die damals gerade in Stuttgart aufgeführt wurde und zu deren Erstaufführung Meyerbeer nach Stuttgart gereist war. Es war der Hofschauspieler W o h l b r ü c k (1770—1822), ein feinsinniger Charakterspieler, der einer weitverzweigten Schauspielerfamilie angehörte. Der Brief lautet:

(In Eile) Stuttgard 6t Januar 1813.

Werther Freund!

So sehr ich es mir vorstellen kañ, daß der Inhalt dieser Zeilen Ihnen nicht angenehm sein wird, so bin ich es doch der Ehre meiner Musik und Ihrer Beruhigung für die Folge schuldig Ihnen zu sagen, daß ich gestern 1 Stunde nach meiner Ankunft allhier, sogleich einer Probe (Notabene der e r s t e n Theaterprobe) von Wirth und Gast[6]) beigewohnt habe, und nach Endigung derselben der Meinung bin, daß weñ heute Abend unsere Oper n i c h t fast ausgepfiffen wird, das Publikum ausgepfiffen zu werden verdient. — Hier ein kurzes Detail von einigen in der Probe bemerkten Mängeln. Dlle Meyer[7]) ist ganz heiser, kann bis in diesem Augenblick noch nicht 6 Noten von Ihrer Rolle auswendig; ditto H. Krebs[8]), der ebenfalls heiser ist, und mit einer so unbeschreiblichen Plumpheit u Linkheit seine Rolle singt daß ich das Rondo und Trinklied erst bei dem 26ten Takt wiedererkannte indem ich es bis dahin für eine fremde Musik gehalten hatte. No. 7, No. 8, No. 9, b l e i b e n a u s (wegen Mangel an Zeit zum Einstudiren wie sie

1) „Il re Teodoro" von Giovanni Paësiello, war für Kaiser Joseph II von Österreich geschrieben worden und hatte 1787 seine Erstaufführung erlebt.

2) Joseph Anton Laucher war ein hervorragender Hornvirtuose und Kirchenkomponist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Musikdirektor in Dillingen.

3) nicht zu ermitteln.

4) Carl Maria von Weber, der berühmte Komponist „des Freischütz" (1786—1826), ausser Meyerbeer der andere berühmte Schüler von Abt Vogler.

1) Gemeint ist „Gott und die Natur".

2) Gänsebacher s. S. 265 Anm. 3.

3) Carl Wilhelm Henning (1784—1867), guter Violinist und Dirigent, wurde 1811 Kammermusiker der Hofkapelle und Konzertmeister, später auch Königl. Musikdirektor.

4) August Wilhelm Iffland (1759—1814), der berühmte Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor, der sich auch als Dichter einen Namen machte.

5) Alexander von Dusch (1789—1876), badischer Staatsmann; er war ein sehr begabter Dilettant und Musikschriftsteller, der freundschaftliche Beziehungen zu Abt Vogler, Gänsbacher, Meyerbeer, Gottfried Weber und Carl Maria von Weber unterhielt. Gottfried Weber heiratete übrigens die Schwester von Dusch.

6) Wirt und Gast oder Aus Scherz Ernst, komische Oper, die ursprünglich den Titel Alimelek oder die beiden Kalifen führte.

7) Frl. Meyer war Opernsoubrette.

8) Johan Baptist Krebs (1774—1851) ganz hervorragender Tenorist.

sagen) das Terzett von Misis[1]) und Mutis[2]) habe ich nicht geschickt wie Sie wissen (glücklicherweise, deñ Wächter[3]) sagte mir, daß es ohnedem von der Gelhas[4]) sowohl als der Marconi[5]) nicht hätte geleistet werden können) also bleiben in dem grossen 2ten Akt .... 3, sage drei Musikstücke. Das Orchester hier ging ungefähr so zusammen wie das in München bei der ersten Quartettprobe von Jephta[6]).

Woran es deñ eigentlich liegt, daß so durch und durch gar nichts geht weiß ich eigentlich noch nicht recht. Einige sagen, weil sie die Partitur so spät erhalten hätten (ich bitte Sie sehen Sie doch den Datum*) von Schwarzen's[7]) Brief nach, woriñ er schreibt daß er das letzte erhalten hat); andere behaupten wieder, daß es recht bequem hätte einstudirt werden köñen, weñ man nicht bis kurz vor Neujahr alle Hände voll mit dem Ausschreiben des Oratorium Gisgia's[8]) zu thun gehabt; der Konzertmeister Sutor[9]) endlich hat mich auf seine Ehre versichert, daß weñ er es dirigiert hätte, schon vor 2 Tagen alles hätte gut gehen sollen, und daß Kreutzer's[10]) Unfähigkeit und Malice Dinge so ruinirten. Es mag wohl an allen dreien etwas wahres sein —. So viel ist sicher daß Kreutzer eine kleine Bestie ist, deñ Schwarz hat mir erzählt daß er das Finale bis fast zum Schlußchor streichen wollte und es erst bei den Wort ·/. soll ihn dein Zorn verderben ·/. anfangen sollte. Nur durch Schwarzen's Bemühen und Wächters Verboth ist dieses verhindert. Daß alles dieses was ich Ihnen schreibe die strengste Wahrheit ist, dafür bürgt Ihnen mein Ehrenwort und sollte Ihnen dieses nicht genügen so schicken Sie den Brief an Schwarz der gewiß alles wird bestätigen müßen. — Es würde mir niemals eingefallen sein, daß Sie an meiner Wahrheitsliebe zweifeln könten, weñ mir nicht der Profeßor so eben ganz freundlich gesagt hätte, daß er Ihnen morgen über die Oper schreiben würde, u zwar auf Ihre Bitte, indem Sie ihm gesagt hätten, daß Sie weder meinen noch Schwarzens Bericht recht trauten. Dies hat mich aufrichtig gesagt ein wenig gekränkt, aber auch nur ein wenig.

Sie sehen aus alle dem vorigen gesagten (die letzte Episode ausgenom̃en) daß wir eine völlig massacrirte nothwendig mißfallend müßende (eine schöne Construction!) Vorstellung zu erwarten haben. Ich schreibe Ihnen dieses vor der Vorstellung, weil Sie außerdem hätten glauben können daß mich der schlechte Erfolg von heute Abend zu dem Schimpfen verleitet. Der gute Schwarz thut was er kañ, man sieht ihm übrigens die Angst an die er empfindet daß ich bei all dem Unwesen zugegen bin. Wächter hat mir übrigens heilig versprochen daß bei der 2ten Vorstellung alle ausgebliebene Stücke gemacht werden sollten.

Ich muß Ihnen übrigens so treu ich alles üble schrieb, auch auf der andern Seiten bekeñen, daß ich mitten in der gräßlichen Exekution der gestrigen Probe so viele auf mich Wirkung machende, freundliche, ansprechende Stellen in der Musik und der Prosa fand, daß mir Wirthin und Gästchen lieber als jemals geworden ist, und daß ich es, trifft sich nur halbwege die Gelegenheit, während meiner Anwesenheit in Deutschland selbst auf die Bühne bringen will, sollte ich auch 14 Tage, 3 Wochen deßhalb aufopfern.

Für heute muß ich schließen, verzeihen Sie mein Geschmiere, vor einer halben Stunde bin ich erst dem Bette entschlüpft, und in einer Viertel Stunde muß ich in die Hauptprobe von Wirth und Gast, deñ heute Abend ist die Hauptmassakre, das heißt die Darstellung. Leben Sie recht wohl theurer Freund, der Abschied von München in besonders von Ihnen hat mich mehr Schmerz gekostet als ich es wähnte. Ich habe die ganze Reise bis hieher deßhalb dem Profeßor nicht ein freundliches Gesicht gemacht. Wollen Sie mich vielleicht mit einigen Zeilen erfreuen so richten Sie sie nach Mañheim, poste restante.

Der Ihrige
Meyerbeer.

Daß dieser Brief ganz unter uns bleibt versteht sich von selbst — der gute Schwarz hat übrigens einen Theaterzettel gemacht. Trotz dem Directeur einer vacirenden Truppe lege Ihnen denselben bei.

*) Den 24ten Febr. schrieb Schwarz daß alles in seynen Händen sey. M.

1) u. 2) Gestalten der Meyerbeerschen Oper.
3) Freiherr Karl von Wächter (1774—1828) Hoftheater-intendant.
4) u. 5) Opernsängerinnen.
6) „Das Gelübde der Jephta“, eine Oper die 1812 in München zur Erstaufführung gelangt war.
7) Karl Schwarz (1768—1838) tüchtiger Schauspieler und Regisseur der grösseren Opern am Hoftheater.
8) nicht ermittelt.
9) S. war ursprünglich Sänger; da er jedoch als solcher nicht genügte, wurde er, da er sehr vielseitig war, zum Konzertmeister befördert und hatte auch den Kapellmeister zu vertreten.
10) Konradin Kreutzer (1780—1849), der bekannte Komponist des „Nachtlager in Granada“. Er war von 1812—1816 Hofkapellmeister, verliess jedoch im letztgenannten Jahre diese Stelle wieder wegen der mannigfachen Schwierigkeiten, die ihm in den Weg gelegt wurden.

Es folgt noch ein kurzes Briefchen aus den letzten Lebensjahren des Meisters. Er war Senatsmitglied der Königl. Preussischen Akademie zu Berlin geworden, ausserdem war sein Gesundheitszustand kein besonders guter, so dass Meyerbeer jährlich Bäder aufsuchen musste. Direktor der Akademie war damals Professor Herbig, bei dem sich der Meister wegen seines Wegbleibens von den Senatssitzungen entschuldigte.

Hochzuverehrender Herr Vicedirector

Ich bin genöthiget in künstlerischen Angelegenheiten eine Reise[1]) zu unternehmen, nach deren Beendigung ich auf Geheiß meines Arztes die Cur in Spa brauchen soll. Um beide Zwecke zu erfüllen werden drei Monate erforderlich sein, für welche Zeit ich ergebenst um Urlaub von den Senatssitzungen bitte.

Genehmigen Sie hochgeehrter Herr Vicedirektor den Ausdruck der vollkommensten Hochachtung

Ihres
ganz ergebensten
Meyerbeer

Berlin d. 15ten Juny 1855

Vier Jahre später folgt nun ein Schreiben von Louis Spohr (1784—1859), dem berühmten Violinvirtuosen, Komponisten und schliesslich Hofkapellmeister in Cassel an Johann Friedrich Rochlitz (1769—1842), Redakteur der seiner Zeit weltbekannten, im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“. Als Spohr diesen Brief schrieb, war er gerade von einer Konzertreise durch Italien zurückgekehrt.

1) Er hatte eine Einladung erhalten, nach London zu kommen, um der Aufführung seiner Oper „Der Nordstern“ beizuwohnen.

Düsseldorf den 21sten September 1817

Wohlgeborner
Hochzuverehrender Herr Hofrath.

Seit langer Zeit habe ich keine so reine Freude gehabt als beym Empfang Ihres mir so werthen Schreibens vom 22sten August, (welches ich aber erst vor ein paar Tagen hier, nachdem es mich in Achen und Cölln vergebens gesucht hatte, erhalten habe.)

Von jeher gehörte es zu meinen höchsten Lebensgenüssen mit Männern, die meine Kunst kennen und ehren in Verbindung zu stehen, durch ihre Ansichten die meinigen zu berichtigen und so neben dem Genuß den das Austauschen der Ideen gewährt, auch noch Nutzen für meine Kunstbildung zu gewinnen. Auch war es hauptsächlich nur der gänzliche Mangel an Umgang mit gleichgesinnten Künstlern oder Kunstfreunden der mich veranlaßte Gotha [1]), wo ich übrigens sehr zufrieden war, mit Wien[2]) zu vertauschen. Wie könnte mir daher (der ich ganz der Kunst lebe, deßen höchst glückliches Familienleben sogar erst durch die Kunst die höchste Würze erhält) wohl etwas erfreulicheres begegnen, als wenn ein allgemein verehrter Kunstkenner und Gelehrter mir zu einer solchen Verbindung die Hand biethet! Mit Herzlichkeit ergreife ich sie und fühle lebhaft, daß von nun an Ihre Theilnahme an mir und meinen Arbeiten die schönste Aufmunterung für mich seyn wird dem fernen Ziele im̄er mehr nachzustreben. Ich leugne nicht, daß ich früher einiges Mißtranen gegen die Redaction der M. Z. hegte; aber nie mischte sich etwas persönliches gegen Sie hinein. Es schien mir, als würde ich in Folge eines frühern Zwistes mit dem Verleger der Zeitung als Künstler zurückgesetzt, indem ich zu bemerken glaubte, daß von meinen Sachen, besonders denen bey Kühnel[3]) verlegten, nur sehr selten und dann im̄er sehr strenge Rezensionen erschienen. Die, jungen Künstlern so gewöhnliche Eitelkeit nährte diese Idee lange Zeit in mir; nun bin ich aber längst davon zurückgekom̄en und ich danke Ihnen sehr, diese Angelegenheit zur Sprache gebracht zu haben, weil mir dies Gelegenheit gegeben hat, mich so zu erklären.

Und nun glaube ich die mir so theure Versicherung Ihrer Theilnahme nicht vertrauungsvoller erwiedern zu können, als wenn ich mir in zwey Sachen Ihren freundschaftlichen Rath und auch wohl Ihre Hülfe erbitte.

Vor meinem Abgange von Wien schrieb ich für unser Theater eine große Oper: Faust[4]), die mir von der Direction zwar kontractmäßig honorirt wurde, die aber wegen dem Abgang einiger Sänger für die ich geschrieben hatte, nicht gegeben werden konnte. Da ich mir das Verkaufsrecht an andere Theater vorbehalten hatte, so schickte ich sie nach Prag, wo sie auch im September vorigen Jahres von C. M. v. Weber[5]) kurz vor seinem Abgange, im Scene gesetzt und die drey ersten male dirigirt wurde. Aus einem Briefe von ihm an Meierbeer[6]) und von meinem Reisenden, der über Prag nach Venedig kam, erfuhr ich, daß sie sehr gefallen habe und oft wiederholt werde. Ich hoffte daher um so ungeduldiger auf einen Bericht in der M. Z. aber bis jetzt vergebens. Da ich seit jener Zeit überhaupt keine Nachrichten von Prag in der M. Z. gefunden habe, so muß ich glauben, daß Sie in dem Augenblick keinen Correspondenten in Prag haben. Dies erklärt nun wohl das gänzliche Stillschweigen über meine Oper; da es aber sicher weit schlimmer ist, wenn von einem öffentlich aufgeführten Werke gar nicht als wenn selbst auf die nachtheiligste Art die Rede sey, so wünschte ich doch sehr, daß das Versäumte noch nachgeholt werden könnte, um so mehr, da ein Bericht in der M. Z. zur weitern Verbreitung dieser Oper, die ich als das bedeutendste betrachte, was ich bis jetzt geschrieben habe, außerorndtlich viel beytragen könnte. Vor einiger Zeit habe ich C. M. von Weber gebeten über Sie etwas zu schreiben, ich weiß aber nicht, ob er meine Bitte hat stattfinden laßen.

Die zweite Angelegenheit, die eben so viel Wichtigkeit für mich hat, ist folgende: Im Morgenblatt lese ich in einem Bericht aus Berlin, daß es dort allgemein hieße: C. M. v. Weber werde die, durch Görlichs[1]) Tod erledigte Kapellmeister-Stelle erhalten. Sollte dieß wahr werden, so hätte ich große Lust mich um seine Stelle in Dresden[2]) zu bewerben. Von jeher hatte ich eine große Vorliebe für Dresden und schon vor 8—10 Jahren war einmal die Rede davon mich dort zu engagiren. Jetzt fände sich nun dort ein Wirkungskreis, wie ich ihn mir im̄er gewünscht habe, in welchem ich besonders für deutsche Kunst wirksam seyn könnte. Da ich aber so lange nicht dort war, so ist mir die jetzige Lage der Sachen völlig unbekannt; ich weiß z. B. nicht, ob Graf Vizthum[3]), der mich im̄er sehr auszeichnete, noch Intendant der Chapelle ist; ob C. M. von Webers Anstellung unabbhängig von der Dauer des Deutschen Theaters sey; ob er auch in der Schloßkirche abwechselnd mit Morlacchi[4]) die Meße dirigire; ob nicht vieleicht Unzufriedenheit mit seiner Stelle, veranlaßt durch Umstände, die auch mir den Platz sogleich verleiden könnten, die Ursache sei, daß er sich um eine Anstellung in Berlin bewerbe und mehr dergleichen. Wäre es nicht zu viel verlangt, so würde ich Sie bitten, mir über diese Punkte eine Nachricht zu geben und Ihren, mir über alles schätzbaren Rath, der mir zur Richtschnur meines Verhaltens dienen sollte, gütigst beytzufügen. Ich sehne mich nun bald nach einer ruhigen Lage, weil meiner beyden Mädchen ausgezeichnes Talent für Musik es mir zur Pflicht macht, sie ernstlich unterrichten zu laßen, was auf der Reise nicht möglich ist. Ich habe zu diesem Behuf mir vorgenom̄en einige Jahre in Paris[5]) zu privatisiren; könnte ich aber eine schickliche Anstellung im Deutschen Vaterlande finden, so wäre es mir freylich lieber.

Doch ich muß abbrechen, um nicht unbescheiden zu werden. Sollten Ihnen Ihre Geschäfte erlauben, mich mit einigen Zeilen Antwort zu erfreuen, so bitte

1) Sp. war 1805/6 als Konzertmeister in Gotha anstelle des verstorbenen Franz Anton Ernst.
2) 1812—16 war er Kapellmeister am Theater der Wien.
3) Kühnel war Inhaber des Musikverlages Bureau de musique (jetzt C. F. Peters) den er mit Hoffmeister zusammen errichtet hatte.
4) 1816 vollendet und in Prag aufgeführt.
5) Weber war von 1813—16 Kapellmeister am landständischen Theater in Prag.
6) = Meyerbeer.

1) nicht ermittelt, jedenfalls Kapellmeister am Hoftheater.
2) Weber hatte 1816 vom König von Sachsen den Auftrag erhalten, die in Dresden zu errichtende neue Deutsche Oper zu organisieren. Er löste seine Aufgabe äusserst zufriedenstellend und dachte gar nicht daran wegzugehen.
3) Intendant der Hoftheater.
4) Francesco Morlacchi (1784—1841), Kapellmeister der Italienischen Oper in Dresden.
5) In Paris wurde er bald nachher sehr kühl aufgenommen.

ich den Brief an Herrn Musikdirektor Kleine[1]) in Amsterdam gefälligst zu adressieren, wo ich in 14 bis 20 Tagen einzutreffen gedenke.

Mit unbegränzter Hochachtung und Ergebenheit
Ganz der Ihrige
Louis Spohr.

An denselben Adressaten ist noch ein Briefchen Franz Schuberts (1797—1828) gerichtet. Es ist zwar ohne Datum, stammt aber nach einem Stempel auf der Aussenseite vom März 1820.

Euer Wohlgeboren!

Ich fand mich durch Ihr werthes Schreiben sehr geehrt, indem ich dadurch mit einem ausgezeichneten Manne in nähere Berührung kam.

Den Vorschlag in Hinsicht des Gedichts Der erste Ton[2]) habe ich reiflich überdacht, und glaube zwar, daß Ihre angegebene Behandlung derselben wohl eine schöne Wirkung machen könnte. Doch, da es auf diese Art mehr Melodram als Oratorium oder Cantate ist, und jenes (: vielleicht mit Recht :) nicht mehr geliebt wird, so muß ich offenherzig gestehen, daß mir ein Gedicht, welches als Oratorium zu behandeln wäre, weit angenehmer seyn würde, nicht nur, weil nicht immer ein Declamator wie Anschütz[3]) zu haben ist, sondern auch, weil es mein sehnlichster Wunsch ist, ein reines Musikwerk ohne alle andre Zuthat, außer der erhebenden Idee eines großen durchaus in Musik zu setzen Gedichts, zu liefern. Daß ich Sie für den Dichter eines solchen Gedichts erkenne, und ich alle meine Kraft und allen Fleiß anwenden würde, um solches würdig des Gedichts zu componiren, brauche ich wohl nicht zu sagen.

Da übrigens Der erste Ton ein so herrliches Gedicht ist, und wenn Sie es wünschen sollten, daß ich es in Musik setzen, so würde ich es wohl versuchen, doch ließ ich die Musik (d. h. als Gesang:) bey den Worten: Da vernahm eintreten lassen, wenn Sie damit einverstanden sind.

Mit ausgezeichneter Hochachtung
Ihr ergebenster
Frz. Schubert

Interessant ist ein sechs Jahre später an den Leipziger Verlag von Breitkopf & Härtel gerichtetes Angebot einiger Kompositionen, das allein schon durch seine Bescheidenheit auffällt.

Wien, den 12. August 1826

Euer Wohlgeboren!

In der Hoffnung, daß Ihnen mein Nahme nicht ganz unbekannt ist, mache ich hiermit höflichst den Antrag, ob Sie nicht abgeneigt wären, einige Bde meiner Compositionen gegen billiges Honorar zu übernehmen, indem ich sehr wünsche, in Deutschland so viel als möglich bekannt zu werden. Sie können die Auswahl treffen unter: Liedern mit Pianoforte-Begleitung, — unter Streich-Quartetten — Clavier-Sonaten — 4händigen Stücken etc. etc. auch ein Octett habe ich geschrieben. In jedem Fall würde es mir eine besondere Ehre seyn, mit einem so alten, berühmten Kunsthandlungs-Hause in Verbindung zu tretten. In der Erwartung einer baldigen Antwot verbleibe ich mit aller Achtung

Ihr ergebener
Franz Schubert

Meine Adreße: Auf der Wieden
No. 100, nächst der Carlskirche
5. Stiege, 2. Stock

1) nicht zu ermitteln.
2) wurde, soweit ersichtlich, nie komponiert.
3) Heinrich Anschütz (1785—1865), einer der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit.

Bernhard oder Bernard Romberg (1767—1841) der Schreiber des nächsten Briefes ist der ausgezeichnete Cellist, der einer sehr bekannten Musikerfamilie entstammte. Der Adressat ist der bekannte Musikalienverlag C. F. Peters.

Hamburg den 13 Juny 1822

Mein lieber Peters

Daß Weisse[1]) früher von mir die Nachricht von meiner Ankunft hier erhalten hat als Sie ist eine unrichtigkeit, denn mit der nehmlichen Zeit schrieb ich ebenfals an Sie.

Die Anweisung von 40 Louisd'ors habe ich erhalten, bin aber nicht damit zufrieden, indem es mir weit lieber ist wenn Sie mir nicht eher Geld schicken als bis ich darum schreibe, denn vermöge jzichen Geschäfte bin ich genöthig oft Anweisungen auf Sie zu stellen, weil Sie mit all den Leuten womit ich zu thun habe in verbindung stehn. so muß ich Sie ersuchen an H. Marco Berra[2]) in Prag 48 fl 45 k w. v. a 250 fl p, 100 fc: zu übernehmen. welche er mit Ihnen abrechnen will. so auch an H. Tobias Hasslinger[3]), Comp. von H. Steiner Musikhandlung in Wien, 48 fl w. v. oder 19 fl 12 kr cov: Münz zu übernehmen. bei erster Gelegenheit thuen Sie mir den Gefallen und schreiben mir, wie viel Sie für den Pfund Stahl Clavier Saiten, und messingene Saiten aus Nürenberg, welche Sie an H. Stein[4]) schicken zahlen. so wie mir H. Streicher[5]) versichert sollen die weit beßer von Ton sein als die Berliner, aber nicht so haldbar sein. ich muß bei Gelegenheit eine Probe damit machen.

Meines verstorbenen Bruders[6]) Manuschribte habe ich bis izt noch nicht nachsehen konnen. von den Doppelquartett sind nur 2 Sätze fertig. ich habe aber weder zeit noch Lusten die Fehlende dazu zu machen, weil ich vorher weis daß ich sie zu den schon gemachten nicht paßend machen würde. Das quartett No. 8 sollen Sie haben, nur bitte ich mit Carl Weise[7]) darüber zu sprechen, ob es ihm auch recht ist wenn es jzt heraus kommt. weil ich es ihm anheim gestellt habe. mit den clavier und violoncell Sonaten sieht es aber schlecht aus, weil ich jzt, da ich im Bauen begriffen bin, fast gar nichts ruhig arbeiten kann. zudem will mein Carl[8]) mit gewalt ein Concert für sich zu spielen haben. Denn mit quartett Begleitung genügt ihm nicht mehr. außerdem habe ich mir zu der Musick von Ulysses und Circe[9]) ein neues Stück machen laßen, folglich muß ich die ganze Oper umschreiben.

Den Preis der Elegie, so wie der ouverture haben Sie ja schon auf dem verzeichniß welches ich Ihnen früher geschickt habe. Das quartett kann ich unter

1) nicht zu ermitteln, jedenfalls aber ein Verleger in Leipzig.
2) nicht zu ermitteln.
3) Hasslinger = Haslinger zuerst Buchhalter, dann Mitinhaber der Steinerschen Musikalienhandlung.
4) Andreas Stein, Sohn von Johann Andreas Stein, dem berühmten Klavier- und Orgelbauer in Augsburg, der das väterliche Geschäft übernommen hatte zusammen mit seiner Schwester Nanette, die an
5) Johann Andreas Streicher, den Mitschüler Schillers auf der Karlsschule verheiratet war. Letzterer verlegte die Steinsche Pianofortefabrik später nach Wien.
6) Anton Romberg (1771—1842) geschickter Fagottist und Geiger.
7) Bemerkenswert ist, dass hier der Name nur mit einem s geschrieben ist.
8) 1811 geboren, Todesjahr war nicht zu ermitteln. Er war der Sohn von Bernhard und gleichfalls Cellist.
9) Singspiel in 3 Akten nach Calderon, das in Berlin 1807 zum erstenmal aufgeführt wurde.

20 Louisd'ors nicht geben. nun glaube ich habe ich alles geschrieben.

Das Ihre liebe Frau die kleine Anna entwöhnt hat ist wohl gut so bald sie wenigstens 2 zähne hat, sonst taugt es nicht, auf jeden Fall hänge Sie ihr eine schöne Englische zahnperlen um, mein Erstes Kind ist mir an zahndurchbrechen gestorben. Die folgenden haben alle eine schnur von den zahnperlen umgehabt, und ich habe sie sehr probat gefunden. meine Frau und Tochter laßen Sie, und Ihren lieben Frau herzlich grüßen. Leben Sie wohl und erfreuen Sie bald mit ein paar Zeilen

Ihren Freund
Bernard Romberg

Wenn Sie das quartett stechen sollen, so muß ich Ihnen das exp: schicken welches ich selbst geschrieben habe. ich erwarte darüber Bescheit von C: Weisse.

Das folgende Schreiben ist ohne Ort und Datum. Wie aus dem Inhalt hervorgeht ist es an eine Frau von Knebel gerichtet. Es handelt sich, wie ich fand um Frau Luise von Knebel, geb. von Rudorf aus Berlin, die sich 1798 mit dem späteren Major Karl Ludwig von Knebel (1744—1834), einem Freunde von Goethe, verheiratet hatte, welcher am Weimarischen Musenhof eine ziemlich bevorzugte Stellung einnahm. Frau von Knebel war in Weimar als Kammersängerin sehr beliebt; das Schreiben ist einfach mit Benda unterzeichnet; von dieser Musikerfamilie gab es aber in Berlin zu verschiedenen Zeiten sehr viele. Im Inhalt ist auch von der Heirat eines der Söhne der Frau von Knebel die Rede. Da sie nun 1798 heiratete, der erste Sohn aber bereits 1797 unehelich geboren wurde, so ist anzunehmen, dass, unter der Voraussetzung der Heiratskandidat wäre ca. 27 Jahre alt gewesen, das Schreiben in das Jahr 1824 verlegt werden kann. Diese Vermutung wird aber zur Gewissheit durch den Satz: „Wir haben gegenwärtig Eine Sängerin Nahmens Sontag hier, die viel Beyfal hat". Denn hier ist die Rede von der berühmten Sängerin Henriette Sontag (1806—1854), welche im Winter 1824 unter ungeheurem Enthusiasmus des Publikums zum erstenmal in Berlin am Königstädtischen Theater auftrat. Hieraus folgt schon, dass als Ort nur Berlin in Betracht kommen kann und als Briefschreiber nur Karl Hermann Heinrich Benda (1748 bis 1836), der jüngste Sohn von Franz Benda, denn die anderen Bendas sind alle früher gestorben. Dieser Benda nun war lange Jahre Konzertmeister in der Königlichen Kapelle.

25—26

Herzlich geliebte Freundin!

Vor einigen Wochen, kann wohl sagen Monate, kam aus Jena ein junger Mensch zu mir, und brachte mir von Ihnen, und Ihrem Herrn Gemahl, einige Freundliche Grüße — seinen Nahmen habe ich vergeßen — Er erzählte mir, daß Sie sich beiderseits recht wohl, und Glücklich befänden, Ferner, daß Einer Ihrer Herrn Söhne, Eine sehr reiche Parthie gemacht, alles dies, hörte ich mit großer Freude — wie Sie wohl denken können —. Beim weggehen, sagte Er zu mir, Er würde nächstens nach Jena schreiben, und fragte mich, ob ich an Briefen mit schicken wolte, so wollte er wieder kom̄en und es abholen, welches auch geschehen, aber, da ich noch keine Antwort darauf erhalten habe, so muß ich glauben Sie haben ihn nicht erhalten, Ich hatte mir in denselben die Freyheit genom̄en, Ihnen zu bitten, ob Sie wohl die Güte haben wollten, mir die Singestim̄e, von Reichard[1]) seiner großen Arie, welche mir verlohren gegangen — welche Sie so vortrefflich sangen, dort abschreiben, und mir überschikken, gern will ich die Abschrift mit verbündlich Dank wieder erstatten. Beiliegend ist daß Tema derselben. Die Stim̄en dazu habe ich in Händen, nur fehlt mir die Singe Stim̄e. Der junge Mensch versprach mir zuweilen zu besuchen, Er ist aber nicht wieder gekom̄en. Sagen Sie mir doch gütigst, wer dieser junge Mensch eigentlich ist, und waß er treibt? Er hatte mir bey abholung des Briefes an Ihnen, die Freude gemacht, Ein Gedicht von Ihren Herrn Gemahl — genand, Luise[2]), mitzubringen, welches mir sehr gefallen.

Mein ältester Sohn, hat mich von Regensburg aus, mit seiner ältesten Togter, besucht, Er hatte hier für seinen Fürsten, Geschäfte, die Togter, ist ein recht hübsches Mädgen, 18 Jahr alt.

Wir haben gegenwärtig Eine Sängerin, Nahmens Sontag hier, die viel Beyfal hat. Da ich mit meinen, noch nicht ganz gebeßerten Fuß, weit gehen kann, so habe ich ihr noch nicht gehört. Eine große Frage, ob sie eine zweite v. Knebel ist?

Meine liebe Frau, und Sohn Empfehlen sich Ihnen bestens, beide befinden sich wohl. Erinnern Sie Sich noch Eines jungen Menschen, Nahmens Glaser[3])? Er ist gestorben. Ihren Herrn Gemahl bitte ich meine vollkom̄enste Hochachtung zu versichern. Behalten Sie gütigst, Ihren ehemaligen Lehrer in gütigen Andenken. Mit diesen Wunsch verbleibe ich dero Ergebener Diener

Benda.

Machen Sie Ihr Schreiben,
nicht Postfrey.

Der liebenswürdige und stets gefällige Rochlitz, an den sich so manche in ihrer Not um Unterstützung wandten, erhielt auch einst von Konradin Kreutzer (1780—1849), als dieser Kapellmeister am Kärtnertor-Theater war einen Brief:

Eüer Wohlgebohren
Herr Hofrath!

Da ich ser glücklich war, daß meine neue Oper, Libussa[4]), hier durch 17 in Zeit von 6 Wochen auf einanderfolgenden Vorstellungen so allgemeinen Beÿfall einärndet, so liegt es auch in meinem Wunsche, daß dieses Werk auch auf andere deutsche Theater verpflanzt werde. — Schon habe ich solches nach Pesth — Prag — Darmstadt und Dresden nach vorhergegangener Aufforderung versendet, nun läge mir aber ganz besonders daran, daß ich auch Leipzig unter diese Werber zählen könnte, was meinem Werke in jeder Beziehung von Nutzen seyn müßte. —

Dürfte ich nun nicht die Güte des Herrn Hofraths in Anspruch nehmen, Sie bittend, mein Werk der Theaterdirection[5]) in Leipzig zur Aufführung anzuempfehlen, als Honorar bestim̄e ich 30 Ducaten in Gold, so wie ichs von Prag, Brunn, Pesth etc erhalte. — Die Partitur und Buch liegen zur Versendung parat.

---

1) s. S. 247, Sp. 2, Anm. 1.

2) Dieses Gedicht hatte Knebel jedenfalls seiner Frau gewidmet, denn trotz mehrfacher späterer Zwistigkeiten sprach er sich Goethe gegenüber doch stets in den lobendsten Ausdrücken über sein Weib aus.

3) nicht zu ermitteln.

4) Libussa wurde 1822 in Wien zum erstenmal aufgeführt.

5) Theaterdirektor war damals Karl Theodor von Küstner (1784—1864), unter dem das Theater eine Blütezeit durchmachte.

Recht sehr wird es mich freuen, weñ mein Wunsch recht bald in Erfüllung geht.

Der H. Abbee Stadler[1]), den ich heute sah, und sagte, daß ich an H. Hofrath schreibe, gab mir viele Empfehlungen auf — der gute alte Herr befindet sich jetzt wieder recht wohl.

Genehmigen der Herr Hofrath die Versicherung meiner tiefsten Verehrung und Hochachtung

von Ihren ergebensten Diener
Wien den 8ten Febr: 1823 Conradin Kreutzer
im goldenen Hirsch No. 314 Kapellm
in der Leopoldstadt

Rochlitz hatte jedenfalls dieser Bitte stattgegeben und das Schreiben direkt im Original an Küstner geschickt; dieser hatte es dann zurückgesandt mit dem Vermerk.

Ich habe bereits meine Aufmerksamkeit auf die Libussa gerichtet und werde mit nächstem ein ausführliches Urtheil von Herrn Dauber erhalten. Die Oper hat gefallen, ohne jedoch einen glänzenden Erfolg gehabt zu haben, besonders werden die Ensembles gerühmt, weniger die Solostücke.

Mit ergebenstem Dank

d. Ihrige
den 15. Febr 23 Küstner

Ein Schreiben, das nur auf Familienverhältnisse Bezug hat richtet Friedrich Ernst Fesca (1789—1826) tüchtiger Geiger und Komponist an W. Heinrichshofen, den einen Inhaber der 1797 in Magdeburg gegründeten Buch- und Musikalienhandlung. Fesca war selbst in Magdeburg geboren.

Mein theuerster Freund!

Sie haben mich durch Ihren lieben Brief vom 10. d. aus einer großen Angst u Bekümerniß um meinen geliebten Bruder Carl gerissen! Ihre so herzliche Theilnahme an Allem, was ihn die Zeit her betroffen hat, hat mich innig gerührt! Wahrlich, nur der bewährte Freund äußert sich so!

Daß mein guter Bruder die Zeit her auch von Krankheit heimgesucht worden, hat mir geahndet, da ich seit dem 22st. Febr. ohne Nachricht von ihm war. Daß aber sein Leben in Gefahr war, hat mich sehr erschüttert! — Nun, dem Him̄el sey Dank, daß die Gefahr glücklich vorüber gegangen u er die Reise nach Berlin hat machen können. Wenn nur auch seine gute Frau mit ihren noch kranken 5 Kindern die Beschwerlichkeiten der Reise glücklich übersteht! Sehnlichst wünsche ich, von meinem guten Bruder nur mit einem Paar Zeilen hierüber u über seine weiter zunehmende Gesundheit Nachricht zu erhalten! Denn, wie es scheint, hat er seine völlige Wiederherstellung nicht in Magdeburg abwarten können. Gott möge ihn ferner beschützen u ihn einem glücklichen Ziele jetzt entgegenführen!

Wohl kann ich mir denken, daß es Ihnen angenehm seyn wird, doch wenigstens von Zeit zu Zeit den Carl in Berlin sehen zu können, da durch die wohlthätige Einrichtung der Schnellpost der Zeitaufwand bey dieser Reise nicht so bedeutend ist.

Viel Freude hat mir die Nachricht gemacht, daß Franz wieder ein Engagement hat! — Ich kann nur nicht begreifen, wie er sich über mein langes Stillschweigen beschweren kann. In der Mitte October's v. J. schrieb er mir zuletzt einige Zeilen, mit dem Versprechen, baldigst ausführlicher zu seyn. Ich antwortete ihm im November ziemlich ausführlich, sehe aber seit Mitte Oktobers vergeblich von Posttag zu Posttag weitern Nachrichten von ihm entgegen.

Weder zur Zeit, als das Unglück über Carl hereinbrach, noch späterhin, als er sein zeitheriges Engagement verließ, hat er auch nur eine Zeile über diese Ereignisse, an denen ich den innigsten Antheil nahm, von sich gegeben. — Ich habe ihm heute geschrieben, u hoffe nun baldigst einen recht ausführl. Brief von ihm zu erhalten.

Mit meiner Gesundheit habe ich mich während des Winter u des ungemein schlechten Frühjahrs (seit 2 Tagen ist erst die Luft ein wenig milder geworden) so leidlich durchgeschlagen. Um u neben mir hat seit kurzem hier die Hand des Todes gewüthet. Gestern früh starb unerwartet ein Freund von mir, H. Mittell (der Onkel der Sängerin, Mad: Gervais) dessen Hinscheiden mir recht nahe geht! — So tritt der Tod mir im̄er näher! —

Da ich seit dem neuen Jahre gar keine Zeitung (außer der hiesigen) mehr lese — zufolge eines unüberwindlichen dégout's gegen den jetzigen Recensentenunfug — so erfahre ich erst durch Sie, daß mein 103t Psalm in Kölln aufgeführt werden soll — leben Sie wohl, mein theuester Freund — Gott behüte Sie u die Ihrigen im̄erdar! — Ihren H. Bruder bitte ich herzlichst — von mir zu grüßen — Unverändert

Ihr
Karlsruhe den getreuer Freund
21t April 1824 F. E. Fesca

Bruder Franz bitte ich aufs herzlichste von mir zu grüßen — er möchte mir doch ja recht bald u recht ausführlich schreiben!

Ferdinand Ries (1784—1838); hauptsächlich bekannt durch seine mit Franz Wegeler herausgegebenen „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven", ein ziemlich produktiver Komponist, wenn auch ohne grössere Bedeutung, wendet sich von seiner Besitzung in Godesberg am Rhein aus an seinen Leipziger Verleger, die damalige Oelersche Buchhandlung. Das Schreiben handelt fast nur von Verlagsangelegenheiten; die darin genannten Verleger sind ausser den schon früher vorgekommenen, wie Kühnel und Probst, solche in London und Paris. Der erwähnte Verleger Clementi ist der berühmte Komponist Muzio Clementi (1752—1832), der mit Collard in London zusammen einen Musikverlag errichtet hatte.

Godesberg 14 Juni 1826

Liebster Freund!

Ihr Brief vom 8 Juni, den ich zwar längst erwartete, freute mich um so mehr da er mir sagt, Sie seyen wieder hergestellt, haben wieder frohen Sinn, und werden mir künftig hin, nicht so übelgelaunt schreiben. Kommen Sie mich wieder besuchen, aber nicht auf ein Stündchen — was läßt sich da vernünftiges plaudern, wenigstens auf ein paar Tage, schreiben Sie mir vorher, damit ich zu Hause bin, und wir wollen suchen uns wenn möglich zu verständigen.

Erstens versichere ich Ihnen, daß ich auch kein Wort ihres Briefes übel nehme, und wenn Sie meinen vorigen Brief noch einmal durchlesen, sehen werden, daß ich es auch nicht wollte.

Zweytens haben Sie in manchen Sachen unrecht. z. B. welches Recht habe ich denn, lieber Freund, Ihr Geld allein in Anspruch zu nehmen, für meine Kompositionen zu bezahlen, denn meine guten und schlechte

1) Abt Stadler (Maximilian, 1748—1833) fruchtbarer Kirchenkomponist.

Launen müßten doch immer Geld bringen? Sie können nicht alles brauchen, was ich schreibe, und weswegen sollte ich nun andern Verlegern abschlagen, Sachen zu komponieren, die sogar bestellt sind: oder würden? — würde es Ihnen nicht sogar beleidigend scheinen, nur das zu erhalten, was andere refüsierten? würde das nicht der nehmliche Fall mit andern seyn? Wenn mir ein Verleger schreibt, welche M. S. ich fertig habe, kann ich Ihm antworten, ich will erst an Oelers nach Leipzig schreiben, ob der Sie vieleicht nicht braucht? geht das an? — Wie Sie bey mir waren, haben wir recht freundschaftlich geplaudert, und ich hate eine Freundschaft geschloßen, die Ihr und mein leben aushalten soll — haben Sie aber gefragt ob ich ein M. S. hatte, oder konnte ich Ihnen eines zum Verkauf anbiethen, damit es aussähe, als sollten Sie mir ihren Besuch bezahlen? Es müßte Ihnen ja vorkommen, als wäre mir ihr Beutel lieber als ihre Freundschaft! — Nein Freundchen! gestehn Sie, daß das nicht so geht. haben Sie Geld zuviel, so müßen Sie es anbiethen, wenn ich Ihnen schreibe, so werde ich Ihnen mit Vergnügen sagen, was ich von M. S. habe, woran ich arbeite, wünschen Sie es dann, können Sie es zu ihren Zwecken gebrauchen, so sollen Sie es gewiß viel lieber wie jeder andere haben, denn die angenehmsten Geschäften habe ich mit Ihnen und ihrem Vorgänger Kühnel gemacht, und ich vergeße auch nicht zu einer Zeit, wo mir alle andern Verleger nur die Haut über die Ohren zu ziehen suchten. Was die Werke von op. 132 (welches ich am 1 April 1824 an Ihnen schickte) bis zu op. 145, so ist das auch nicht so schlim̄, wie Sie es machen. op. 133 sind Zwey Fantasien bei Gow gestochen, op. 134 zwey Fantasien bey Ganding, nota bene englische Fantasien, op. 135 Rondo für 2 Pianos bey Clementi, op. 136 Variationchen zu 4 Händen bey Power, op. 137 ein Militair Divertimento bey Wellis (bitter schlecht auf besonderes begehren) op 138 Polonaise a 4 mains bey Addisson op 139 Rondo bey Schlesinger in Paris op 140 Marsch bey Clementi; dies ist auch alles in England verlegt und bestellt, und war meistens nicht für unsren deutschen Magen — zwar scheint es jetzt durch ähnliche Schmierereyen welche ich bey vielen deutschen Verlegern angezeigt sehe, bald dafür reif zu werden. op 141 ist eine Sonate die von Naegeli bestellt wurde, wo Er auch gleich das Geld anwieß, wahrscheinlich um einem alten Fehler wieder gut zu machen. op 142 Lestetto p. Piano, Harpe Clari: etc etc bey Schott (welches Sie schon früher refüsierten) op 143 grand Trio p. Piano ebenderselbe (bestellt) op 144 Rondo brillant mit accomp. von ganzem Orchester, welches ich Ihnen nicht antrug, indem Sie in ihrem vorletzten Briefe sagten, das Compositionen mit accomp. so kostspielig würden. — H. Probst in Leipzig hat seit dem 3 Oct. 1823 kein neues M. S. von mir erhalten. Er wünscht aber jetzt einige zu haben.

Nun das unglückliche gelbe Papier, welches Ihnen so gewaltig auf den Magen gefallen ist. Ist denn eine Composition wie ein alter Mensch, ein alter Gaul etc. etc. verkrüppelt, lahm, elend? wieviel würdes gekostet diese hübsch fein, auf schönem, weißen Papier Copieren zu laßen. Das einzelne arien keinen Absatz haben, wußte ich nicht, habe es auch nicht vermuthet, da ich habe dergleichen öfter gesucht. Daß ist aber für Ihnen ein guter Grund sie nicht zu nehmen. Das farewell ist auch nicht neu, aber es wird immer mit unter die besten Lieder gehören, die ich und andere geschrieben haben, und schreiben werden. Für eigensinnig halte ich Ihnen nicht, und deswegen beweisen Sie mir es auch nun, und schicken die 5 M. S. zurück. kann ich Ihnen etwas schicken, was sich Ihnen paßt — herzlich gern, und dazu werde ich auch noch wohl einen glücklichen Augenblick finden. Das Papier muß noch gelber werden; schadet nichts, es ist meinen Kindern mit der Zeit doch willkommen.

Neuerdings habe ich mich wieder mit Violin Quartetten amüsiert, und ein Quartett brillant geschrieben, welches sich außerordentlich gut macht.

Ich schreibe diesen Brief in meinem Bette, wozu ich schon seit einiger Zeit zweymal 7 Tage lang verbannt war. Ich leide an einem Ausschlage an meiner Lippe schon seit 16 Monaten, welches schon einmal weggebrannt worden ist, wo ich 5 Wochen fürchterlich litt, jetzt habe ich eine andere Kur — morgens anstatt Frühstück eine Selzerwaßer Krug voll Medizin, Mittags 4 Loth Kalbfleisch und 4 Loth Brod, Nachmittags wieder einen Krug Medizin, Abends gar nichts: da werde ich freylich nicht sehr fett dabey werden, unterdeßen es geht beßer, und mein jetziger Artzt H. von Walter ist außerordentlich geschickt, und versichert es würde alles recht bald wieder hergestellt seyn.

Daß der arme C. M. v. Weber[1]) todt ist, wißen Sie nun auch, es ist mir unendlich leid um Ihn, denn es war gewiß einer unsrer talentvollen Künstler, und er hätte noch viel leisten können. Können Sie mir zufällig etwas über seine Stelle in Dresden sagen, oder durch irgend einer ihrer dortigen Freunde Erkundigungen einziehen. Ich mögte wieder gern ein gutes Orchester unter meinen Händen haben, und dazu sehe ich nur ein Mittel wie dieses: und gefiel es mir nicht so könnte ich es ja wieder laufen laßen.

Nun Adieu liebster Freund, einen recht herzlichen Gruß, von meiner Frau und Vater, immer

Ihr Freund

Ferd: Ries

Eins der interessantesten Stücke ist wohl jenes, das Raphael Georg Kiesewetter, Edler von Wiesenbrunn (1773—1850), der bekannte Musikschriftsteller, hauptsächlich verdient durch seine Werke über alte Musik, an Rochlitz richtete:

Wien den 25. April 1835.

Verehrter Herr und Freund!

Meinen herzlichen Dank für Ihr mir überaus werthes Schreiben vom (?) April. Es erhebt mich in meiner wahrlich und mit Recht bescheidenen Meynung von mir selbst, daß ein Mann wie Sie — nun, ich will auch jene Bescheidenheit, die dem Manne von Verdienst eigen ist, nicht durch die Erklärung jenes Gedankenstriches verletzen, — mich so kostbarer Worte würdiget. In dem Briefe eines jungen Frauenzimmers an eine entfernte Freundin las ich vor kurzem den naiven Gedanken: es ist doch recht fatal, daß die Welt so groß ist! Ich möchte es ihr fast nachsagen; denn wie glücklich müßte ich mich schätzen, könnt' ich in Ihrer Nähe leben, theurer Mann, und Ihren gemüthlichen Reden über gar Manches lauschen. — Auch musikalische Kunst und Wissenschaft möchte oft das Thema seyn, und gewiß würden Ihre Urtheile, und Ihr Unterricht, bey einem der Vorbereitung nicht ganz ermangelnden, und, ob auch

1) Weber war im Mai 1826 in London gestorben.

nicht mit gleicher Klarheit, gleich fühlenden Zuhörer Anklang finden.

Was Sie von ihren gelegentlichen Dissertationen über die altgriechische Musik erzählen, hat mich wirklich lächeln gemacht, freylich ist der empfängliche Sinn für solche Belehrung bei bloßen Philologen so wenig als bey den Praktikern der Kunst zu supponiren. Wenn endlich auch Liebhaber der musicalischen Literatur, nach all dem Wenigen (und dazu Unverständlichen) das sie jemals über gr. Musik, deren Theorie und Praxis gelesen, zu Forschungen über diese Materien wenig Anregung finden, wahrlich es ist Ihnen nicht zu verargen: sie würden Interesse daran nehmen, wenn es gelänge, ihnen klar zu machen, daß die gr. Kunst wohl etwas anders gewesen, als die Traditionen dahinter zu unterstellen erlaubten, und daß selbst die Theorie, nach einer richtigeren daher auch faßlicheren Vorstellung, den Schluß auf eine eines geistreichen und feinfühlenden Volkes würdige Kunst gestatte. Übrigens kann ich mich vor der Hand mit denjenigen nicht einverstehen, die, um die Griechen zu ehren, ihnen durchaus eine unsrer heutigen harmonischen Musik gleiche Kunst beymeßen zu müßen glauben: ich begreife, daß es auch ohne Vielstimmigkeit, und ohne den Luxus harmonischer Modulation (in unserm Sinne) und manchfaltiger Instrumente, eine reizende Musik geben könne. Wer hat nicht oft die große Wirkung eines von schönen Stimmen im Unissono vorgetragenen einfachen Gesanges empfunden? Gewiß bin ich kein Verächter altgriechischer Musik, wenn ich auch an der Vielstimmigkeit in derselben zweifle; und mag es auch der Unverständlichkeit der auf uns gelangten Schriftsteller über gr. M., mag es meinem geringen Scharfsinn und Mangel an angestrengterem Nachdenken zuzuschreiben (und zu verzeihen) seyn: ich gestehe Ihnen, daß ich mich des Gedankens niemals ganz habe entschlagen können, die Musik der alten Griechen (ihre practische Kunst) möge wohl etwas ganz anderes gewesen seyn, als jene, welche deren Theoretiker — nach ihrer Weise — fast nur als Übung des Scharfsinnes, wie Mathematik oder Metaphysik dargestellt haben. Woraus freylich folgen würde, daß es ein vergebliches Unternehmen, aus den Schriften der letzteren auf die Practik einen Schluß zu ziehen; und wir müßten dann gestehen, daß wir von der Kunst, wie sie in's Leben trat, keinen Begriff mit Gewißheit uns bilden können; (wie schon P. Martini[1]) gestand.) Wohl mag aber eine richtigere Erklärung der uns nicht ganz richtig überlieferten Tractate die Möglichkeit gewähren, auch die Beschaffenheit der practischen Kunst zu erklären, und uns, die wir in einer ganz verschiedenen erzogen worden, begreiflich zu machen. — Ob wohl Hr. v. Dr. dieser Aufgabe genügen wird?

Ich danke Ihnen, Hochgeehrtester, für alles Tröstliche, was Sie mir über mein Wagniß einer seyn sollenden Geschichte der neueren Musik[2]) gesagt haben. Ihnen darf ich es ja gestehen, daß die Daten, die ich über die Vornikomachischen Periode aufzubringen so glücklich war, die Veranlaßung waren, das Buch zu schreiben; so wie jemand von dem sehr wackeren Architekten, der das Haus für unsre Gesellschaft der Musikfreunde gebaut, sagte, das Haus sey dem Balcon (auf den er sich was

1) Padre Martini (Giambattista, 1706—1784) berühmter Musikhistoriker, Theoretiker und Kirchenkomponist.

2) Jedenfalls ist hier die Rede von der „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik", welche 1834 erschien.

zu gut zu thun schien, der aber, beyläufig angemerkt, maßiver ist als nöthig) zu Lieb' entstanden. — Zunächst sollte das Werkchen ein Vehikel seyn, manchen offenbaren Irrthum in der mittelalterlichen Periode anzufechten, oder durch neue, vielleicht gewagte Meynungen (mit denen es dem Verf. zwar Ernst ist) Erörterungen zu veranlaßen, und künftige Schriftsteller über Kunstgeschichte zu vermögen, Forschungen über diese oder jene Partie anzustellen, eh' sie hundert Mal Nachgebetetes wie Glaubens-Artikel zum 101ten Mal wiederhohlen. (Freylich hat der Verf. sich hierinfalls zu viel geschmeichelt, wie schon neulich und später erschienene Werke oder Abhandlungen zeigen.) Indeß scheint es wirklich, daß man sich überall mehr als früher nach Quellen umsieht; (was zwar der Verf. darum nicht eben als eine Wirkung seiner schwachen Stimme in der Wüste sich zurechnen kann noch will). Eine Menge höchst wichtiger Antiquitäten sind ihm seither aus Paris zugesendet worden, die Jahrhundert hindurch ungenutzt, ja ungekannt dort in Archiven lagen, und die ihm itzt wohl intereßant, aber nicht mehr von Nutzen sind. Indeßen hoffe ich von dort her (wiewohl nicht aus der Feder des Mr. Fétis[1])) in einiger Zeit recht viel Gedeihliches für die Kunstgeschichte: für eine umfaßende allgemeine Geschichte der Musik sind wir allesamt doch wohl noch zu jung.

Leben Sie wohl, theurer Mann! Der Himmel gebe Ihnen Gesundheit; Er friste noch viele Jahre ein für viele so theures Leben, und laße Sie in Ihren Enkeln die Freuden erleben, die im Alter den schönsten Ersatz gewähren für die schweren Verluste, die im Verlauf des Lebens uns treffen, wenn es Gott gefällt, uns für die Greisenjahre aufzubewahren; Freuden um deren Willen es doch wohl lohnt, ein hohes Alter zu erreichen, das für den Hagestolz wohl unerquicklich seyn mag.

Halten Sie mich in freundschaftlichem gütigen Andenken

R. G. Kiesewetter.

Carl Gottlieb Reissiger (1798—1859), Komponist und Musikdirektor der deutschen Oper in Dresden, schliesslich ebendort Hofkapellmeister schreibt an Moritz Klengel (1793—1870), der ein tüchtiger Geiger, Konzertmeister und Führer der zweiten Violinen des Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchesters, ausserdem Lehrer am Konservatorium war:

Dresden d. 12. Jan. 49.

Lieber werther Freund u. Bruder!

Um die vacante Musikdirektorstelle, die durch Einziehung der 2ten Kapellmeisterstelle beßer und wirkungsreicher werden wird, bewerben sich sehr viele Musiker, von denen manche noch gar nicht an der Spitze von Orchestern gestanden haben. Wir brauchen aber einen geübten praktischen Mañ, der für mich in Behinderungsfällen selbst in großen Opern eintreten kañ. Die Urtheile über euren Netzer[2]) sind erstaunlich widersprechend, einige sehr gut, andre weniger gut. Letztre Meinung findet Anklang weñ man sich fragt: „Wie komt es, daß Netzer sich in Leipzig nicht halten konnte?" War diß Mangel

1) Francois Joseph Fétis (1784—1871), der berühmte Musikgelehrte und Direktor des Konservatoriums in Brüssel. Angespielt ist hier jedenfalls auf die Denkschrift über die „Verdienste der Niederländer um die Tonkunst", die gleichzeitig mit der gleichnamigen Kiesewetters erschien und 1829 von der niederländischen Akademie preisgekrönt wurde.

2) Joseph Netzer (1808—1864), Komponist, übernahm 1844 die Leitung des Konzertvereins „Euterpe" in Leipzig, war Theaterkapellmeister.

an Praxis, an Befähigung? oder war es Unverträglichkeit mit s. Kollegen Lortzing?[1]) oder beförderten Mißverständniße und iñere Zerwürfniße mit dem Personal oder Uneinigkeiten mit dem Theaterdirektor seinen Abgang?

Da mir N. ein honetter ehrenwerther Künstler zu seyn scheint, der außerdem als Komponist der „Mara"[2]) geachtet dasteht, so wünschte ich gern über seine Direktorialtugend reinen Wein eingeschenkt, damit, weñ ich ihn hier empfehle, ich mir keine Verantwortlichkeit auf den Hals lade u. kein dementi gebe. Auch möchte ich nicht zum zweitenmale einen intriguant an meiner Seite haben!

Du bist unpartheiisch; ich bitte Dich um ein freies offnes Wort in dieser Sache u. ich verspreche Dir Stillschweigen darüber auf mein Ehrenwort. Ebenso erbitte ich mir von Dir Stillschweigen darüber gegen Andre. Thue mir es also zu Liebe u. schreibe mir; ich vertraue Dir ganz, u. werde Dir es herzlich u. ewig danken weñ Du mir Nachricht gibst.

Dir u. den lieben Deinigen
Die
herzlichsten Grüße von Deinem alten
C. G. Reissiger

Aus dem nächsten Jahre — 1850 — stammt ein Schreiben von Peter Joseph von Lindpaintner (1791 bis 1856) dem bedeutenden Stuttgarter Hofkapellmeister, der sich auch als Komponist hervorgetan hatte. Am bekanntesten ist wohl sein Lied „Die Fahnenwacht" geworden.

Herrn Baron von Lannoy[3]) — Hochwohlgeboren.
Hochverehrtester Herr Baron!

Durch diese Zeilen bin ich so frey Herrn Oscar von Montlong[4]) bey Ihnen einzuführen; er ist Candidatus utriusque juris u. bezieht als solcher die Universität Wien; er ist ein leidenschaftlicher Musikfreund, u componirt gemüthliche Lieder, von denen ich schon einige mit vieler Theilnahme gehöret. Nehmen Sie sich des liebenswürdigen jungen Mannes freundlich an, u. seyen Sie meines stets regsten Dankes versichert. Ihre Sinfonie ließ ich in Partitur schreiben, zwey Proben dieses lebendigen schwungvollen Tonwerkes waren beyfälligst vorüber, da erkrankten meine beiden Hoboisten — diese sind in Stuttgart durch Niemand zu ersetzen — und nachdem für Palmtag — „Joseph" von Mehul — u für Ostern „Die Schöpfung" von Haydn schon bestim̃t u. eingeübt war — blieb mir nichts mehr übrig als die Sinfonie auf den October zu verschieben. Die Affiche soll seiner Zeit mich legitimiren.

Zum Beweiß, daß ich mein Feld noch im̃er pflüge — liegen ein paar Texte bei — könnte ich „Abraham"[5]) nicht in Ihren Concerten aufführen — selbst dirigiren!?! Ich grüße freundschaftlichst — collegialisch — brüderlichst — jedenfalls herzlichst. — Wie oft schon hat mich tiefe Reue ergriffen vor 10 Jahren nicht Wiener geworden zu seyen!!! — —

1) Lortzing, der von 1844—45 bereits Theaterkapellmeister in Leipzig gewesen war, nahm 1849 zum zweitenmale diese Stelle an.

2) „Mara", romantische Oper in 3 Akten von Joseph Netzer, die 1842 zum erstenmale aufgeführt worden war.

3) Eduard Freiherr von Lannoy (1787—1853), Dichter, Komponist und Musikschriftsteller; er war seit 1830 Mitvorstand des Konservatoriums in Wien und des Concert spirituel.

4) nicht zu ermitteln.

5) „Abrahams Opfer", Melodram mit Arien und Chören in 2 Akten, entstand 1813.

Empfehlen Sie Ihrer hochverehrten Frau Gemahlin bestens!

Stuttgart am 30. April 1850. Der Ihrigste
P. v. Lindpaintner.

Drei Jahre später schreibt Heinrich Marschner (1795—1861), Komponist des „Vampyr" und „Templer und Jüdin", der Hofkapellmeister in Hannover war, an den Herzoglichen Konzertmeister Ernst Lampert in Gotha (1818— ?). Dieser, ein tüchtiger Geiger, Schüler von Hummel, Spohr und Hauptmann, wurde 1844 Konzertmeister und 1855 ebendort Kapellmeister. Auch als Komponist zeichnete er sich aus.

Hochgeehrter Herr Concertmeister!

Endlich bin ich so glüklich Ew. Wohlgeboren Namens hoher Intendanz um die correcte Partitur der Oper „Toni der Wildschütz"[1]) bitten zu dürfen, um mit diesem neusten Werke Sr Hoheit Ihres erhabenen Herzogs unser Repertoir zu schmücken. Für beste Besetzung u sorgfältiges Einstudiren verbürge ich mich.

Ich mußte am 1t Sept. 52 mit einem fast ganz neuen Personale beginnen, u hatte Noth nur einigermaßen ein Repertoir herzustellen, zumal es mir bislang gänzlich an einer Soubrette fehlte. Doch ist nun auch diesem Mangel abgeholfen und habe jetzt zu Allem die nöthigen Kräfte.

Ist es Ihnen möglich, so sagen Sie mir in Ihrer gefälligen Rückäußerung doch gütigst, wie es bei Ihrer Bühne mit meinem Austin[2]) steht u ob ich (nach einem Jahre) wohl bald auf das stipulirte Honorar rechnen darf. Indem ich mich bestens empfehle, zeichne ich Hochachtungsvoll

Ew. Wohlgeboren
ergebenster Diener
Hañover: 22t Jan. 1853 Dr. H. Marschner.

Wir nähern uns nun dem Ende. Zunächst ein Briefchen von Anton Rubinstein (1829—1894) an Julius Rietz (1812—1877), der seit 1860 an Reissigers Stelle als Hofkapellmeister in Dresden wirkte. Es behandelt die bevorstehende Aufführung der lyrischen Oper „Feramors", die allerdings erst 1863 in Dresden über die Bretter ging.

Wien den 30ten Juli 1862
Lieber Herr Rietz

Bis zum letzten Tage meines Aufenthaltes in Dresden habe ich vergebens auf eine Nachricht von Ihnen, wegen meiner Oper, gewartet, auch der Intendant ließ nichts von sich hören und so dachte ich, daß die ganze Angelegenheit ad acta gelegt worden ist, und war im Begriff die Partitur bei Ihnen abholen zu laßen als mir der Regisseur Herr Schloss versicherte, daß Sie nur durch Ihre vielseitige Beschäftigungen an die weitere audition der Oper verhindert wurden und, daß der Intendant seine guten Dispositionen dem Werke gegenüber beibehalte — ich bin also vor meiner Abreise noch einmal zu ihm hingegangen und er bekräftigte mir noch mündlich, daß, weñ Ihr Urtheil über die beiden letzten Akte ebenso günstig lauten werde wie über den Ersten so wäre er sehr gerne bereit die Oper im Laufe des November Monats zur Aufführung zu bringen und zwar selbstverständlich unter Ihrer Leitung. —

Ich hoffe, daß Sie jetzt schon die ganze Oper durchgelesen haben und weñ Sie Ihnen nicht misfällt,

1) Romantische Oper in 3 Akten von Herzog Ernst IV. von Sachsen-Coburg-Gotha, entstand 1848.

2) Oper von Marschner, 1851 in Hannover aufgeführt.

so bitte ich Sie inständigst dies so bald als möglich dem Intendanten wißen zu laßen damit er, wie es auch sein Wille ist, die Abschrift der Stim̄en sogleich anordnen läßt.

Da Sie der Meinung waren den Namen der Oper zu ändern so würde ich vorschlagen sie „Feramors“ oder auch „Die Brautfarth“ zu nennen, übrigens überlaße ich dies Ihnen so wie auch die Besetzung der Rollen ich werde Sie blos sehr bitten mir durch ein paar Worte wißen zu laßen, ob meine Gegenwart in Dresden von irgend einem Nutzen sein kañ, deñ alsdan würde ich auf meiner Rückreise daselbst einen Tag zubringen köñen und zwar den 23ten August. —

Jedenfalls tausend Dank für die Theilnahme die Sie dem Werke wie dem Componisten erwiesen haben und in Erwartung einer schriftlichen Nachricht über die ganze Angelegenheit verbleibe ich Ihr herzlichst ergebener

Ant. Rubinstein.

Den Schluss bilde ein Schreiben des liebenswürdigen Friedrich Freiherr von Flotow (1812—1883), das ohne Aufschrift ist. Vermutlich ist es aber an Richard Genée, der damals von Prag nach Wien gekommen und am Theater an der Wien Kapellmeister war.

Die Idee, in Wien eine Bühne für den genre der comischen Oper zu errichten, wäre bei den jetzigen Wiener Theaterzuständen gewiß ein dankbares Unternehmen, und gerne böte ich dazu meinen Einfluß, wenn ich einen solchen in Wien besäße.

Leider ist dieß nicht der Fall, ich habe mich von Wien ganz zurückgezogen und außer einigen Künstlern od. Schriftstellern kenne ich keine einflußreiche Persönlichkeit daselbst. Daher würde ich dem Unternehmen, außer mit meiner Feder, keine andere wesentliche Stütze bieten können.

Daß es Ihnen aber, mit Ihrer viel u lang bewährten Thätigkeit gewiß leicht gelingen würde eine Concession und auch eine Unterstützung an Capitalien zu finden, daran zweifle ich nicht, hat doch Laube[1]) ein 2 tes Burgtheater gründen können, dessen Nothwendigkeit lange nicht so evident erschien als diejenige eines Lyrischen Theaters.

Ihre Idee daher mit den wärmsten Wünschen begleitend, und derselben meine schwachen Kräfte zu Gebot stellend, soll es mich unendlich freuen einmal wieder mit Ihnen in künstlerischen Verkehr zu treten.

mit vollkommener Hochachtung

Fr. Flotow.

W. Neustadt 27. Nov. 1871.

1) Heinrich Laube (1806—1884), der berühmte Direktor des Burgtheaters.

Kreuz und Quer.

Berlin. Dem Königl. Kammermusiker Fritz Flemming, Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik, wurde der Titel eines Königl. Kammervirtuosen verliehen.

— Engelbert Humperdinck hat die Musik zu Maurice Maeterlincks Märchendrama „Der blaue Vogel“ komponiert, die bei der Aufführung des Stückes am Deutschen Volkstheater in Wien zum ersten Male gespielt werden wird.

— Hermine d'Albert, die bekannte hochdramatische Sängerin und ehemalige Gattin des berühmten Klaviervirtuosen, wurde vom Direktor Moris für die neue Kurfürsten-Oper auf mehrere Jahre verpflichtet.

— Wilma Norman-Neruda-Hallé, die ausgezeichnete Geigerin, starb im Alter von 72 Jahren.

Braunschweig. Als Nachfolger des aus dem Dienst scheidenden Oberregisseurs der Hofoper, Frederigk, ist Dr. Hans Waag, Dramaturg und Regisseur am Hof- und Nationaltheater in Mannheim, Gatte der Sängerin Hafgreen-Waag, verpflichtet worden.

Charlottenburg. Der Bau des Opernhauses darf als gesichert angesehen werden, da die Stadtverordnetenversammlung sich mit dem Projekt des Magistrats und der Bewilligung von 5650000 M. im Prinzip einverstanden erklärte. Alle Einzelheiten sollen von einem Ausschuss von 15 Mitgliedern beraten werden.

Coburg. Hofkapellmeister Alfred Lorenz, welcher kürzlich vom Herzog lebenslänglich angestellt wurde, legte die Leitung des Gothaer Musikvereins nieder, um seine Kräfte noch mehr als bisher auf das Hoftheater zu konzentrieren.

Cöln. Otto Lohse, Kapellmeister und Operndirektor der Vereinigten Stadttheater, hatte bekanntlich ersucht, ihn von den Verpflichtungen seines Vertrages zu entbinden. Die Theaterkommission hat sich damit einverstanden erklärt, dass Herr Lohse mit Ende der Saison ausscheide; da die Stadtverordnetenversammlung, die endgültig zu entscheiden hat, diesem Beschluss voraussichtlich zustimmen dürfte, so wird die Wirksamkeit des so vielfach gefeierten Künstlers in Cöln in kurzem zu Ende sein. Als Nachfolger Lohses wird Kapellmeister Brecher (Hamburg) bezeichnet.

Dresden. Die 148. und 149. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke im Musiksalon Bertrand Roth brachte Werke von Alfred Stier, Hans von Vignau, Josef Weiss, Rudolf Dost, Ph. Wolfrum, Cossart, Paul Scheinpflug und dem Konzertgeber.

— Frau Kammersängerin Minnie Nast wurde nach mehrmaligem, ungewöhnlich erfolgreichem Gastspiel in Dessau als Madame Butterfly zur Herzogl. Anhaltischen Kammersängerin ernannt.

— Eugen Franck, einer der Begründer des Dresdner Mozartvereins, starb 63 Jahre alt. Er war Lieder- und Oratoriensänger.

Hannover. Das Riller-Quartett brachte an seinem 5. Kammermusikabend (20. April) ein neues Streichquartett op. 40 von R. Metzdorff zu erfolgreicher Erstaufführung.

Herne. Das Konservatorium der Musik versendet seinen ersten Jahresbericht. Darnach wurde die Anstalt im verflossenen Jahre von 127 Schülern besucht, die von 8 Lehrern unterrichtet wurden. Es fanden 4 Prüfungs-Aufführungen und 1 Opernabend der Schüler statt.

Insterburg. Vom 4.—6. Juni findet hier das 6. Litauische Musikfest der Städte Alt-Litauens, Gumbinnen, Insterburg, Memel, Tilsit und Stallupönen statt. Das auf drei Tage verteilte Programm enthält Verdis „Requiem“, Liszts sinfonische Dichtung „Faust“, Peter Cornelius' „Der Barbier von Bagdad“ in der Originalfassung, ferner eine Matinee mit Liedern und Duetten. Solisten sind: Frau Noordewier-Reddingius, Frau de Haan-Manifarges, Leo Gollanin, Paul Knüpfer. Orchester ist die auf 85 Mitglieder verstärkte Königsberger Stadttheaterkapelle. Leiter der Aufführungen ist Musikdirektor Franz Notz.

Kopenhagen. Hier hat sich eine Wagner-Gesellschaft gebildet.

Lübeck. Wie wir in No. 17 berichteten, wurde vom Verein der Musikfreunde zum Dirigenten Wilhelm Furtwängler aus Strassburg gewählt. Es waren 95 Bewerbungen eingelaufen, hiervon wurden vier zur engeren Wahl gestellt, die je ein Probekonzert dirigieren mussten, nämlich Walter Unger (Metz), Dr. Rudolf Siegel (München), Dr. Carl Mennicke (Glogau) und Furtwängler.

Madrid. Hervorragende Musiker, Schriftsteller, Kritiker und Künstler haben sich zusammengetan, um einen Wagner-Verein zu gründen. Man will eine Wagner-Bibliothek begründen und für die Mitglieder Konzerte und Vorlesungen veranstalten.

München. In diesem Sommer will der Konzertverein wieder eine Reihe von Festkonzerten veranstalten. Das Gesamtprogramm lautet: „Die Sinfonie und die sinfonische Dichtung“. Ausser Werken von Richard Strauss werden auch solche von Franz Liszt in Rücksicht auf seinen 100. Geburtstag zur Aufführung gelangen.

— Das Tonkünstler-Orchester wollte Direktor Rainer Simons für seine Wiener Volksoper engagieren, und zwar als

Theaterorchester. Die Verhandlungen zerschlugen sich indessen, da die Mitglieder des Tonkünstlerorchesters auch dem Deutschen Musikerverband angehören.

Neumünster i. H. Der unter Leitung von Musikdirektor Chr. Delfs stehende Musikverein liess anlässlich seines 100. Konzertes und gleichzeitigen 25jährigen Bestehens eine Festschrift erscheinen.

New York. Das Verlagsrecht des „Rosenkavalier“ wurde um die Summe von 250000 M. für Amerika und England erworben. Hier findet die Erstaufführung im Metropolitan-Operahouse statt.

Nürnberg. Ein eigenartiges Experiment versuchte Kapellmeister Wilhelm Bruch am 11. April mit seinem Philharmonischen Orchester, indem er sich verpflichtete, mit diesem im Konzert ein neues, unbekanntes Stück, das allen Ausführenden und ihm selbst im Konzert zum vom Blatt Vorspielen vorgelegt würde, und wobei in den Orchesternoten keinerlei Vortragszeichen stünden, direkt ohne irgendwelche vorherige Verständigung mit dem Orchester, lediglich durch den augenblicklichen, suggestiven Dirigenteneinfluss richtig vorgetragen auszuführen. Und tatsächlich ist dieses kühne Experiment glänzend gelungen. Ein Sinfoniesatz von Beer-Walbrunn aus München wurde gespielt.

Oldenburg. Hofmusikdirektor Manns hat die Leitung des Singvereins niedergelegt.

Prag. Eine von Dr. Ernst Rychnovsky verfasste Festschrift ist anlässlich seines 50jährigen Bestehens dem Deutschen Männergesangverein gewidmet.

Pyrmont. Für die Zeit vom 7. Mai bis Ende September 1911 ist das Blüthner-Orchester aus Berlin verpflichtet worden; die Leitung hat der fürstl. Kapellmeister Fritz Busch inne. Ausser den regelmässig stattfindenden Konzerten sind noch eine Reihe grösserer Sinfoniekonzerte und Kammermusik-Abende vorgesehen; als Solisten kommen ausser Kapellmeister Busch (Klavier) u. a. Professor Uzielli, Elly Ney, Max Reger usw. in Betracht. Einige Abende sind vollständig je einem Meister gewidmet; so am 18. Mai Beethoven (siebente Sinfonie), am 21. Juli Joh. Brahms (Klavierkonzert und vierte Sinfonie) mit Brahmsmatinee am folgenden Tag und am 17. August Bach-Reger (Hillervariationen) mit darauffolgender Regermatinee. Das Blüthner-Orchester wird zu diesen besonderen Veranstaltungen beträchtlich verstärkt.

Stuttgart. Hier starb am 24. April Hofmusikalienhändler Otto Hirsch, Inhaber der Ebnerschen Musikalienhandlung, mit der früher auch ein Kunstverlag verknüpft war. Die Konzertagentur Hirsch war lange die einzige am Platze.

— Am 25. April wurde die Theaterausstellung eröffnet. Sie wird bis 22. Mai dauern. Mit einigen Erweiterungen, die der Ausstellung eine mehr lokale Färbung geben, sieht man jene selben Stücke, die schon auf der Berliner Ausstellung vom Ende letzten Jahres das besondere Interesse des Beschauers erregt hatten. Mehrere alte Musikstücke werden aber diesmal aus den Schaukästen hervorgeholt und zum Leben erweckt werden. Die Auswahl aus den reichen Schätzen der Hoftheaterbibliothek hat Dr. Er. Fischer vorgenommen. Das Zustandekommen der höchst sehenswerten Ausstellung haben sich ausser der kgl. Generalintendanz noch Baron von Puttkammer, Geh. Archivrat Dr. Krauss und Hofbibliothekar Prof. v. Stockmayer im besonderen verdient gemacht.

Valencia. Der Dirigent des Münchner Tonkünstler-Orchesters Kapellmeister Lassalle wird im Mai, einer Einladung des 100 Mitglieder starken Ateneo Musical-Orchesters folgend, eine Reihe von Konzerten dirigieren.

Weimar. Im Hoftheater wird im Mai ein Lortzing-Zyklus veranstaltet mit: „Der Waffenschmied“, „Undine“, „Der Wildschütz“, „Zar und Zimmermann“, „Die Opernprobe“, „Die beiden Schützen“.

— Die Kammersängerin Frau Auguste Caliga-Ihlé aus Dessau, eine Schülerin von Mathilde Marchesi ist anstelle von Charlotte Huhn als Gesanglehrerin an die Musikschule engagiert worden.

Wien. Im Herbst gelangt in der Volksoper „Llyana“, eine neue Oper von dem italienischen Komponisten Otello Schanzer-Doria nach einer Novelle von Henry Sienkiwicz zur Aufführung.

— Anlässlich des Musikpädagogischen Kongresses kamen am 23. April kirchenmusikalische Werke von L. Rotter, Mozart, Jos. Haydn und Franz Schubert zur Aufführung.

Wiesbaden. „Das vergessene Ich“, die erfolgreiche komische Oper von Waldemar Wendland, Dichtung von Richard Schott, die im Laufe der Spielzeit auf zahlreichen Bühnen erscheinen wird, ist jetzt auch vom hiesigen Hoftheater angenommen worden und soll noch in dieser Kursaison zur Aufführung gelangen.

— Die kürzlich verbreitete Nachricht, der Intendant des Wiesbadener Hoftheaters Herr von Mutzenbecher scheide demnächst aus seiner Stellung aus, ist unbegründet.

Zittau. Der Allgemeine Deutsche Musikerverband wird vom 18. bis 22. Juli seine Delegiertenversammlung abhalten. Gleichzeitig tagen dort auch die deutsche Pensionskasse für Musiker und die Sterbekasse für Musiker. Die Delegiertenversammlung wird sich mit der Lehrlingsfrage, der Konkurrenz der Militärmusiker und anderen wichtigen Standesangelegenheiten befassen. Der Allgemeine Deutsche Musikerverband soll ausserdem organisatorischen Reformen unterworfen werden. In Sachsen bestehen grosse Lokalvereine des Verbandes in Dresden, Leipzig und Chemnitz, sowie ein Unterverband für das ganze Land.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 6. Mai 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge Cdur. J. S. Bach: „Gib dich zufrieden.“ Schreck: „Dennoch bleibe ich stets an dir.“ Richter: „Jauchzet dem Herrn.“

Letzte Nachrichten.

Leipzig.

„Monsieur Bonaparte.“

Heitere Oper in drei Akten von Bogumil Zepler.
Uraufführung am 30. April 1911 am Neuen Stadttheater.

Bogumil Zepler hat lange pausiert, ehe er mit diesem Werke hervortrat, auf das man bereits durch die verschiedentlichsten Zeitungsnotizen neugierig gemacht war. Der Text wurde ihm von Hans Brennert geliefert, der die ziemlich operettenhaft-trivialen Verse nach einer Vorlage des vor einigen Tagen verstorbenen Hans Hochfeld verfasste. Die Szene spielt im Jahre 1798, zur Zeit als Napoleon seinen ägyptischen Feldzug unternommen hatte, vor Kairo im Ägypterland. Der General, noch im Anfang seines Ruhmes, war mehr denn je von den drei Montecuculischen Kriegsbedürfnissen entblösst und wie seine Soldaten vollständig abgerissen; er unterhandelt nicht nur mit den Beduinenscheiks bezüglich deren Unterwerfung und Beteiligung am Feldzuge, sondern auch mit dem Grosskaufmann Selim wegen einer grossen Anleihe von Frs. 400000. Selim folgt seine Nichte Hadija, die durch ein Briefchen Napoleon um ein nächtliches Stelldichein bittet, und dieses der Marketenderin, Mutter Barbadon, zur Besorgung übergibt, die schon seit Jahren mit Napoleons Heer herumgezogen war. Da kommt gerade deren Neffe François, der Schneider in Paris ist und den seine Tante dazu ausersehen hat, die Garderobe des Generals instand zu halten, dazu. Da er Bonaparte vergöttert, gibt er sich in seiner ganzen Tracht ganz à la Napoleon. Dadurch werden dann im folgenden die tragikomischen Verwechslungen hervorgerufen. Nachdem er von Barbadon den Inhalt des Briefchens erfahren, beschliesst er, den General bei dem nächtlichen Stelldichein noch einmal in dessen Tracht zu vertreten, und hier bewahrheitet sich das alte Sprichwort, dass Kleider Leute machen. Hadija hält ihn für Napoleon, und beide verbringen die Nacht unter Liebesgetändel. Dabei ertappt François Selim bei dem Versuche, das Napoleon versprochene Geld aus dem Hause zu schaffen und ihn darum zu betrügen. Da auch dieser ihn für den General hält, ebenso wie die auf der Bildfläche erscheinende Barbadon, wird es ihm nicht schwer, den Moslim zu überlisten und ihm noch mehr Geld als Strafe herauszulocken. Aber nun kommt Napoleon selbst noch in Selims Haus und bestimmt, dass François, der sich selbst schon vorher der Hadija zu erkennen gegeben hatte, wegen unerlaubten Tragens seiner Uniform vor ein Kriegsgericht gestellt werde. Schliesslich löst sich im letzten Akte alles in Wohlgefallen auf. Napoleon verzeiht, verheiratet François mit Hadija, nachdem Selim die nötige Erlaubnis durch das Versprechen des Generals gegeben hatte, dass ihm dann die Strafe für seine beabsichtigte Betrügerei erlassen sei.

Zu diesem durchaus nicht uninteressanten und auch der Komik nicht entbehrenden Sujet, das, wie schon oben erwähnt, nur hätte in bessere Verse gegossen werden müssen, hat Bo-

gumil Zepler eine Musik geschrieben, mit der er mich durchaus nicht davon überzeugen konnte, auf dem Gebiete der komischen Oper tätig gewesen zu sein, im Gegenteil muss ich das ganze Werk als eine Operette, wenn auch feineren Genres, ansprechen, ähnlich z. B. dem Zigeunerbaron. Es lässt sich ja nicht leugnen, dass Zepler im allgemeinen nicht üble Einfälle gehabt hat, dass ich besonders den 2. Akt musikalisch am höchsten stelle und dass die geschickt verwandten altfranzösischen Militärmärsche und orientalischen Melodien dem ganzen Fluss der Handlung stellenweise ein recht charakteristisches Aussehen verleihen. Ein meiner Ansicht nach bei der Erstaufführung viel zu wenig beachteten Schlager hat Zepler mit dem Couplet — anders kann ich es beim besten Willen nicht nennen — „Weil die Damen müd' des Reifrocks" geschaffen, das sicher bald überall gesungen werden dürfte. Im übrigen aber wird hier eine Episode aus Paris, die, so viel ich mich entsinne, wenn auch nicht ganz so, aber doch ähnlich vor 3 Jahren bei der beabsichtigten Wiedereinführung des Direktoirekostüms passierte, mit dem Jahre 1798 verquickt. Wie reimt sich das zusammen. Ist das nun Oper oder Operette? Gespielt wurde zum Teil sehr gut. Frl. Urbaczek war eine ganz vortreffliche, in ihrer abgöttischen Verehrung für den kleinen General rührende Mutter Barbadon, sowohl stimmlich wie darstellerisch, ihr gleich kam H. Schroth als Neffe François, wenn er auch vielleicht noch etwas mehr Pose hätte anwenden können. H. Kase aber war eine ausgezeichnete Maske des bekanntlich in seiner Jugend quecksilberartig-beweglichen Napoleon, doch fiel mir auf, dass er sich nicht bemühte, gesanglich mehr hervorzutreten. Er kam diesmal zu wenig gegen das Orchester auf. Die liebesgirrende Hadija des Frl. Bartsch, der listige Selim des H. Marion waren in guten Händen. Hervorheben möchte ich noch H. Kunze in seiner Grandezza als urkomisch wirkenden Kadi. Auch die kleineren Partien waren bei den Herren Standenmeyer, Dlabal, Schönleber, Hermany und Schweding, sowie Frl. Färber gut aufgehoben. Eigene Stimmungsbilder bot uns wieder die Regie von Dr. Hans Löwenfeld in dem Feldlager vor Kairo, dem echt orientalischen Hofe in Selims Haus und dem Kriegslager vor Gizeh mit den Pyramiden und der Sphynx. Recht gelungen war besonders der Aufzug des Kamel reitenden Kadi im letzten Akt mit der Gebete murmelnden Begleitung. Das Orchester unter Leitung des Herrn Porst tat seine Schuldigkeit, so gut es vermochte, trat freilich manchmal zu stark hervor.

L. Frankenstein.

— Professor Hans Sitt erhielt vom Herzog von Anhalt das Ritterkreuz 2. Klasse des Hausordens Albrechts des Bären.

— Otto Lohse soll nun doch noch als Operndirektor nach Leipzig kommen, allerdings heisst es, dass auch Unterhandlungen zwischen ihm und dem Charlottenburger noch zu erbauenden Opernhaus schweben.

Sheffielder Musikfest.

Erster Tag (den 26. April).

Das sechste Sheffielder Musikfest begann mit Händels „Messias". Ihren Lesern brauche ich nichts vom „Messias" zu erzählen, aber von diesem „Messias" wäre doch so allerlei zu sagen. Wir, die wir es „so herrlich weit gebracht", sind leider sehr geneigt anzunehmen, dass „draussen" keine Menschen mehr wohnen, die für Musik in Frage kommen. Diese erste Aufführung des Sheffielder Festes hat mich aber recht nachdenklich gestimmt. Der Dirigent. Sir Henry Wood aus London, hat das Wagnis unternommen, den Messias ganz modern aufzuführen mit allem Raffinement neuester Dirigierkunst mit souveräner Verachtung aller Tradition, soweit sie ein „du sollst" oder „du sollst nicht" darstellt. Für Wood gibt es nur ein „ich muss", das spürt man aus jedem Takte seiner Musik. Tradere heisst Weitergeben, Woods Devise aber ist: Selbst erleben und dann Neuschaffen, aus sich heraus. Ich meine, damit ist der ganze Streit über die Berechtigung einer derartig subjektiven Wiedergabe erledigt. Eine Kunstleistung, die nicht subjektiv ist, ist überhaupt keine. Bliebe noch zu erwägen die Rücksicht auf das, was man Stil nennt. Ich meine, niemand weiss, wie der Messias zu Händels Zeiten geklungen hat. Wir würden uns wahrscheinlich dagegen verwahren, das Werk in gleicher Weise heute zu hören, ebensowenig wie wir ein Schillersches Drama in dem „Stile" seiner Zeit zu ertagen imstande wären. Werke, wie der Messias, zeigen ihre Unsterblichkeit eben gerade dadurch, dass sie unter dem Gesichtswinkel einer jeden Zeit heraus ihre Wirkung tun. Seien wir darum nicht zu streng, wenn ein Name wie Sir Henry seine Lichter auf das Werk setzt. Vor einem ohnehin sinnlosen Herumexperimentieren bewahrt ihn sein Geschmack. Jedenfalls ist seine Art hochinteressant und Chor und Orchester sind ein Instrument in seiner Hand, das er mit Meisterschaft spielt. Tout genre est permis, excepté l'ennuyeux und langweilig war der Messias unter ihm wahrlich nicht.

Chöre wie „Uns ist zum Heil ein Kind geboren", der grosse Hallelujahchor mit seinen sehr starken Tempoverschiebungen und das Koloss des Schlusschores bleiben in der Sheffielder Wiedergabe unvergesslich. Chor und Orchester klingen, dass es eine Lust ist und deuten auf eine eiserne Schulung dieser ad hoc zusammengetretenen Sängerschar, die sich aus allen Kreisen, auch aus den arbeitenden, zusammengesetzt. Als Solisten wirkten Mme. Nicholls (Sopran), Miss Phyleis Lett, deren Organ an Schönheit alles übertraf, Ben Davies als Tenor und Fr. Austin (Bass), letzterer weniger glücklich.

Bei diesem Klangkörper durfte man auf die Wiedergabe der Novität des Festes, Georg Schumanns „Ruth" gespannt sein. Die schlichte Handlung des biblischen Buches hat Schumann unter Zuhilfenahme des Hoben Liedes und eines Geisterchores erweitert und sich damit ein sehr wirksames Buch geschaffen. Wenn er das Erstaunen der Israeliten über die Rückkehr der Naemi zu einer völligen Revolte ausdehnt, so ist das sein poetisches Recht. Nur ist der eingeschobene Geisterchor ein wenig zu „nordisch" geraten, etwas zu „waldschrattisch". Doch auch dies sei zugegeben um der brillanten Vertonung willen. Schumanns Musik ist kein Triumphzug in musikalisches Neuland, er steht auf dem Boden seiner Zeit und Reminiszenzenjäger mögen mit hochgezogenen Augenbrauen auf diese und jene Stelle den strafenden Finger legen. Mir beweisen solche Assonanzen für den Wert oder Unwert eines Kunstwerkes gar nichts. Für mich kommt die Verwertung der Gedanken, die Keimkraft der Motive in erster Linie in Betracht und ich will jedem gern das Anfangsthema der Eroika zum Gebrauche schenken, wenn er mir eine neue heroische Sinfonie schreibt, wie etwa R. Strauss. Komponieren heisst wörtlich: zusammensetzen und nicht die einzelnen Steinchen, sondern das fertige Mosaik ist das Kunstwerk. Und ein solches ist „Ruth" unbedingt und zwar ein ganz bedeutendes. Sei man immer misstrauisch gegen den äusseren Erfolg, namentlich wenn er zu einem guten Teil auf Rechnung der prachtvollen Wiedergabe in Sheffield kommt — ich habe das Werk zweimal gehört und selbst aufgeführt und mir wurde es bis zum letzten Ton immer lieber, je mehr ich mich damit beschäftigte und der tiefe Eindruck auf die Hörer war jedes Mal der gleiche. Ich kenne wenig Chöre der Chorliteratur, die ich an dramatischer Kraft dem Anfangschor an die Seite stellen könnte und wenn der dramatische Ausdruck stets in der Schönheitslinie sich bewegt, wie hier, wenn das „hedonistische", wie Nietzsche sagt, nicht über dem Bedürfnis nach Gestaltung verloren geht, dann wirkt das Werk eben. Und das ist das Geheimnis der „Ruth". Es ist das Klingen und Singen in einer echten Künstlerseele, was uns erfreut und erhebt, meinetwegen nicht das qualvolle Ringen des Genies. Die Gesänge Naemis und Ruths, ihr Zwiegesang mit Boas atmen eben Schönheit der Form und des Ausdruckes, der gehoben wird durch ein glänzendes Orchester. Die Chöre sind nicht leicht und doch für die Sänger dankbar und die Hörer sinnfällig geschrieben, so dass auch der Laie den tiefen Eindruck beim ersten Hören empfängt. Gekrönt wird das Werk durch den Schlussgesang, den Gruss an den jungen Tag nach dem glühenden Liebesdurst zwischen Ruth und Boas. Hier ist Schumann über sich selbst herausgewachsen und hat etwas Grandioses geschaffen. Ein solches Werk musste natürlich einen Wood ganz besonders anziehen und er gab ihm sein ganzes Können, seine ganze Liebe und damit einen ganz hervorragenden Erfolg, der sich im frenetischen Jubel der Hörer äusserte. Die Chorleistungen waren schlechthin stupend im Wohllaut, dramatischen Ausdruck, im Lachen, in der Wut, im leisesten Flüstern und im donnernden Jubelgesang des Schlusses. Die Solisten, Frau Nicholls (Ruth), Frau Kirkby Lunn (Naemi), Thorle Bates (Boas) und Robert Radford (Priester) sind rühmlicht zu erwähnen — Orchester erstklassig. — Ein Musikfest muss nun einmal, um jedem etwas zu bringen, vieles bringen, nicht zum Vorteil der Laloschen Symphonie espagnole von Thibaudin meisterhaft gespielt und Straussens herrlichem Don Juan, der trotz der virtuosen Wiedergabe ermüdete Hörer fand. „Ruth" hatte die Aufnahmefähigkeit des Publikums absorbiert.

Paul Hielscher.

Die nächste Nummer erscheint am 11. Mai. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 8. Mai eintreffen.

Beethoven-Haus in Bonn.

Beethoven-Feier 1911 in Bonn vom 21. bis 25. Mai

X. Kammermusik-Fest.

PROGRAMM:

Erster Tag:
Sonntag, 21. Mai, abends 6 Uhr.
Das Quartett Capet-Paris.
Kölner Bläservereinigung.

1. Beethoven: Streichquartett op. 18 Nr. 5, A-dur.
2. Mozart: Serenade für 8 Bläser, C-moll (K. V. 388).
3. Beethoven: Streichquartett op. 127, Es-dur.

Zweiter Tag:
Montag, 22. Mai, abends 6 Uhr.
Das Quartett Sevcik-Prag.
Paul Goldschmidt, Berlin.

1. Glazounow: Streichquartett op. 64, A-moll.
2. Tschaikowsky: Klaviertrio op. 50, A-moll.
3. Dvorák: Streichquartett op. 105, As-dur.

Dritter Tag:
Dienstag, 23. Mai, abends 6 Uhr.
Das Quartett Rosé-Wien.
Prof. Messchaert, München.
Fr. Jellinek, Wien.

1. Brahms: Streichquartett op. 51, Nr. 1, C-moll.
2. „ Magelonenlieder (Auswahl).
3. „ Streichquintett op. 88, F-dur.

Vierter Tag:
Mittwoch, 24. Mai, abends 6 Uhr.
Das Quartett Klingler-Berlin.
Prof. Friedberg, Köln.

1. Beethoven: Streichquartett op. 59 Nr. 2, E-moll.
2. „ Klaviersonate op. 109, E-dur.
3. „ Streichquartett op. 131, Cis-moll.

Fünfter Tag:
Himmelfahrtstag:
Donnerstag, 25. Mai, vormittags 11¼ Uhr.

Frau Lula Mysz-Gmeiner, Wien, Prof. Friedberg, das Quartett Klingler und Prof. O. Schubert, A. Frühauf, C. Repky, M. Skibicki aus Berlin.

1. Haydn: Streichquartett op. 54², C-dur.
2. Schumann: Symphonische Etüden op. 13.
3. Schubert: Lieder.
4. Beethoven: Septett, op. 20, Es-dur.

Saal: für alle Tage: M. 25,— Einzelabend: M. 6,—. Morgenaufführung: M. 8,—. **Mittelgalerie:** für jeden Tag: M. 3,—. **Seitengalerie:** für jeden Tag die zwei vordern Reihen M. 3,—, die hintern Reihen M. 2,—. Dazu 10% Kartensteuer. (Alle Plätze sind numeriert — Die Belegung eines Galerie-Platzes für alle Tage ist gestattet.)

Anmeldnngen nur durch die Musikalienhandlung Joh. Franz Weber (früher Sulzbach), Fürstenstrasse 1. Fernspr. 620. Alle Wünsche werden tunlichst berück-ichtigt werden. Schriftliche Anfragen und Mitteilungen sind ebenfalls **nur** dorthin zu richten. Die Bestellung verpflichtet zur Abnahme. **Letzter Termin** der Anmeldung: **10. Mai. Verlosung** der Plätze: **11.—13. Mai. Spätere Anmeldungen** werden der Reihe nach berücksichtigt. Verkauf der Einzelkarten von 14. Mai an. Die **Karten** liegen nach dem **15 Mai** zur Abholung in der Musikalienhandlung Joh. Franz Weber, Fürstenstrasse 1 (Fernspr. 620), bereit, werden aber auch auf Wunsch gegen Einsendung des Betrages oder durch Nachnahme durch die Post zugesandt. **Die Mitglieder des Vereins Beethoven-Haus** haben das nach § 5 der Satzungen ihnen zustehende Vorrecht.

Der Fest-Ausschuss. **Der Vorstand des Beethoven-Hauses in Bonn.**

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.,** Humboldtstrasse 19.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s
Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Beilage zu No. 19 der „Neuen Zeitschrift für Musik." (78. Jahrgang.)

BERCEUSE.
(Wiegenlied.)

Emil Sauer.

Andante commodo.

PIANO.

pp una corda

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

cantando

col Ped.

carezzevole

poco rallent.

sempre p

Mit Erlaubnis der Original-Verleger B. Schott's Söhne, Mainz.

Gebr. Reinecke, Leipzig.
19464

dolce espr.

Ped. ❋ Ped. ❋ Ped. ❋

p

poco calando

più f

Ped. ❋ Ped. ❋ Ped. ❋

poco rit.

p a tempo

rall. - -

Ped. ❋

a tempo

pp

una corda

cantando

col Ped.

carezzevole

poco rall.

p

cresc.

dim.

ritard. - - **pp** - -

Waldvöglein.

Carl Reinecke, Op. 210. № 7.
(Aus: Neue Kinderlieder nach Volksliedern bearb.)

Tempo commodo. *Gemächlich.*

f

1. Ich geh' durch ei - nen gras - grü - nen Wald und hö - re die Vö - ge-lein
2. O sin - ge, sin - ge Frau Nach - ti - gall! Wer möch-te dich Sän - ge-rin
3. Ich wan - d're wei - ter berg - auf berg-ab! Die Nach - ti - gall singt in der

mf

p

sin - - gen, sie sin-gen so jung, sie singen so alt, die klei - nen Vö - ge-lein
stö - - ren? Wie won-nig-lich klingt's im Wie - der-hall! es lauschen die Blu - men, die
Fer - - ne, es wird mir so wohl, so leicht am Stab, und wie ich schrei-te hin-

p

mf

f

in dem Wald, die hör' ich so ger - ne wohl sin - gen!
Vö - gel all, und wol-len die Nach - ti-gall hö - ren.
auf, hin-ab: die Nach-ti-gall singt in der Fer - ne.

p f p

Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke. Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 19. 11. Mai 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die Kraftquellen.

Von **Eugen Tetzel.**

Die ursprüngliche, laienhafte Vorstellung ist ganz richtig, dass beim Klavierspiel eine Kraftentwicklung nur durch entsprechende Anspannung der Beugemuskeln der Finger geschehen oder wenigstens übertragen werden kann. Geschieht der Anschlag durch Bewegung der Armmasse, gleichviel in welcher Weise, so bewirkt die Anspannung der Beugemuskeln der Finger und der Hand eine entsprechende Versteifung der Knöchelgelenke und des Handgelenks, durch welche es erst möglich wird, die lebendige Kraft des fallenden, geworfenen oder schlagenden Arms vermittelst der Finger auf die Tastatur zu übertragen. Bewegt sich aber die Armmasse nicht abwärts, wie dies beim Legato der Fall ist, so kann der Gewichtsdruck, den sie ausübt (selbst wenn derselbe durch Muskeltätigkeit noch verstärkt wird) nicht die aktive Anschlagskraft sein, da er nicht in physikalische Arbeit verwandelt wird. Denn physikalische Arbeitsleistung ist das Produkt von Kraft und Weg. Die Gewichtsmasse wird aber von den sie stützenden Fingern getragen, ihr Druck also aufgehoben und nicht in Bewegung verwandelt! — Andrerseits ist aber der Druck des Armes keineswegs gleichgültig, sondern bietet erst den nach dem Hebelgesetz nötigen Widerstand zur Entfaltung von Fingerkraft. Die zu schwachem Anschlag ausreichende Fingerkraft findet einen hinreichenden Widerstand in der Trägheit der Armmasse auch bei Aufhebung des Armgewichts durch die Schultermuskeln. Sobald die Finger aber mehr Kraft entwickeln sollen, genügt der Widerstand nicht mehr, den die Trägheit des Arms allein bildet, und es muss ein entsprechender Teil seines Gewichts oder das volle oder endlich das durch Tätigkeit der unteren Armmuskeln verstärkte Gewicht als Widerstand gegen die aufwärts gerichtete Rückwirkung der anschlagenden Finger zu Hilfe genommen werden. Sobald der Anschlagsvorgang beendet ist, wäre nur noch so viel Fingerdruck erforderlich, wie genügt, um die Taste niederzuhalten. Die Verwirklichung dieses setzte aber voraus, dass man zwischen den Anschlagsmomenten genügende Zeit hat, die Armlast anzuheben, ist also schon bei ganz mässiger Legatogeschwindigkeit ausgeschlossen. Was aber beim Klavierspiel die Muskeln auf der Unterseite des Arms an Anstrengung sparen, müssen die armtragenden mehr leisten, und so ist es auch bei langsamer Legatofolge zweckmässig, den Belastungsgrad auch zwischen den Anschlagsmomenten unverändert beizubehalten, welcher zur Erzeugung der erforderlichen Fingerkraft Vorbedingung ist. Dazu kommt, dass die Anspannung der Muskeln, welche zur Übertragung der lose in der Schulter hängenden Armlast auf die Finger notwendig ist, nicht als Muskeltätigkeit empfunden wird, sondern den Eindruck des Ausruhens macht. So erscheint also das Gewicht praktisch als Kraftquelle, obgleich es nur die Bedingung zur Kraftentwicklung der Fingerbeugemuskeln ist. Hierdurch wird es aber praktisch insofern ausschlaggebend, als ein für grössere Tonstärken nicht als Widerstand genügendes Gewicht durch aktiven Muskeldruck verstärkt werden muss, um die nötige Fingerkraft zu ermöglichen.

Das Gewicht des ganzen Arms beträgt etwa $^1/_{15}$ des Körpergewichts, also beim Erwachsenen etwa 5 kg. Hiervon hängt ein grosser Teil im Schultergelenk, während der auf die angeschlagene Taste wirkende Gewichtsdruck von der Haltung des Körpers und der Lage der Arme infolge des Höhenunterschiedes und Entfernung von Schulter und Tastatur abhängt. Da sich der nach vorn geneigte Oberkörper auch teilweise auf den Arm stützt, so beträgt der Druck des ruhenden Arms mehr, als durch sein Gewicht allein erklärlich wäre. Natürlich ist derselbe individuell sehr verschieden, kann aber beim kräftigen Erwachsenen für einen Arm auf 3—4 Pfund, für beide Arme auf 5—7 Pfund angegeben werden. Eine entsprechende Anschlagskraft können demnach die Fingerbeuger ohne aktiven Armdruck entwickeln, wobei natürlich zu berücksichtigen ist, ob das Gewicht von je einem Finger getragen wird oder sich auf mehrere verteilt.

Das Armgewicht kann nun durch die Schulter- und Rückenmuskeln genau beherrscht werden. Sind dieselben möglichst entspannt oder „passiv", so kann das Gewicht seine volle Wirkung üben. Dr Steinhausen hat dafür den Namen Passivbelastung erfunden, wofür er fälschlicherweise auch den Ausdruck „Spielbelastung" in gleicher Bedeutung anwendet. Da die Passivbelastung aber keineswegs der Erzeugung geringer Tonstärken günstig ist, ja sie sogar bei schneller Tonfolge unmöglich macht, so muss die Belastung beim Klavierspiel den dynamischen Anforderungen entsprechend wechseln. Die Verminderung des Gewichtsdrucks geschieht durch die armtragenden Muskeln und kann bis zur völligen Aufhebung der Armlast fortgesetzt werden, welche Dr. Steinhausen mit Nullbelastung bezeichnet. Im Zustand der Nullbelastung sind nur die armtragenden Muskeln aktiv gespannt, die

auf der Unterseite des Arms dagegen passiv. In demselben Grade aber, wie die Armlast freigelassen wird und auf den Tastenboden wirkt, müssen die Muskeln auf der Unterseite des Arms angespannt werden, um ein Durchbiegen der Gelenke unter dem Einfluss des Gewichts zu verhindern. Besonders gilt dies für die Knöchelgelenke, während das Handgelenk bei Passivbelastung etwas gesenkt werden darf. Die den Arm herunterziehenden Muskeln können naturgemäss erst in Frage kommen, wenn der Fall des ganzen Arms noch aktiv beschleunigt werden soll, also beim Wurf oder Schlag desselben, oder wenn die Passivbelastung noch durch aktiven Druck verstärkt wird. Letzteres ist aber, wenn es auch manchmal mechanisch notwendig ist, in physiologischer Hinsicht gefährlich, da fortgesetzter aktiver Druck die Beugemuskeln ermüdet, überanstrengt und die Beweglichkeit der Finger leicht lähmt. Es ist daher ratsam, sich für gewöhnlich und besonders beim Üben auf den Spielraum von Null- bis Passivbelastung zu beschränken, und letztere niemals andauernd zu überschreiten.

Die durch die Anspannung der Muskeln auf der oberen oder unteren Seite des Armes verursachte Feststellung der Gelenke oder Fixation ist unvermeidlich. Sie geschieht durch die Gegenwirkung der Muskeln gegen die Schwerkraft. Bei der Nullbelastung wirken die Muskeln auf der Oberseite des Arms der Schwerkraft entgegen, welche die Glieder nach unten zu knicken sucht. Bei jedem der Belastungsgrade zwischen Null- und Passivbelastung teilen sich die Antagonisten in die Aufgabe, die Armlast zu halten, indem die Muskeln auf der Unterseite des Arms genau so viel Last halten, wie die armtragenden frei lassen. Bei der Passivbelastung haben die Muskeln auf der Unterseite des Arms die ganze Last zu stützen, indem sie ein Durchbiegen der Gelenke verhindern. Werden dagegen die armtragenden Muskeln mehr angespannt, als erforderlich ist, das Gewicht zu halten, und verhindern die Antagonisten durch Spannung ihrerseits eine Aufwärtsbewegung, so entsteht krampfhafte Anspannung oder Starrheit, welche als unzweckmässige Anstrengung oder Kraftverschwendung streng zu vermeiden ist.

Fingerkraft ist die Fähigkeit der Finger, die angewandte Belastung auf die Klaviatur zu übertragen und durch schnelle Bewegung den Widerstand, den die Belastung der Rückwirkung des Fingerdrucks bietet, voll auszunützen. Somit bestimmt die angewandte Belastung praktisch die Maximalgrenze der Tonstärke, bis zu welcher sich die Fingerkraft betätigen kann. Die Belastung an sich entscheidet jedoch keineswegs die praktische Kraftentwicklung der Finger und die Tonstärke; es hängt vielmehr ganz von der Schnelligkeit der Fingerbewegung durch Anspannung ihrer Beugemuskeln ab, ob oder wie weit der durch die Belastung gebotene Widerstand für die Arbeitsleistung nutzbar gemacht wird.

Fingerfertigkeit besteht in der psycho-physiologischen Beherrschung beabsichtigter Finger- und Tonfolgen unabhängig von einander oder anderen Forderungen.

Unabhängigkeit bedeutet beim Klavierspiel die trotz der physiologisch unabhängigen Veranlagung des menschlichen Körpers nur durch systematische Übung erreichbare geistige Beherrschung des physiologischen Apparats.

Egalisierung besteht in der Ausgleichung der Fingerkraft und Anschlagsfolge.

Elastizität des Anschlags besteht in der gänzlichen Vermeidung von „Starrheit“, d. h. der Beschränkung der Muskelanspannung auf ein erforderliches Minimum.



Fritz Rémond,

der neue Herr der vereinigten Cölner Stadttheater.

Von **Fritz Fleck.**

Die Affäre Fritz Rémond ist von einheimischen und auswärtigen Blättern zu einer „Palastrevolution“ aufgebauscht worden. Nichts dergleichen! Es war höchstens ein Sturm in einem Wasserglase! Bis jetzt hat sich nur die Rheinische Zeitung, das hiesige sozialdemokratische Organ in äusserst scharfen Ausdrücken gegen den Nachfolger Martersteigs ausgesprochen, den nur die durch nichts motivierte Gunst des Oberbürgermeisters Wallraf gekürt habe. Die übrigen Blätter haben sich mehr oder minder abwartend verhalten. Nach meinem Dafürhalten ist es nicht an der Zeit, ein Präjudizium über die künftige Ära Fritz Rémond zu fällen. Unser früherer Heldentenor wird bald durch die Tat zu beweisen haben, ob er der ersehnte kommende Mann ist oder nicht; und erst der Verlauf der „drohenden“ Spielzeit wird die Presse berechtigen, ihr placet oder veto abzugeben. Es spricht so vieles zu Gunsten Rémonds. Er hat das Theatergetriebe von Grund aus kennen gelernt, er ist ein routinierter Praktiker sowohl als Schauspieler wie als Sänger. Mehr denn zwanzig Jahre hat er unerschüttert in den Diensten der ernsten und heiteren Theatermuse gestanden. Und dass er ein kluger Mann von Geschmack, bedeutendem Dekorationstalent und schöpferischer Phantasie ist, daran haben sicher auch die niemals gezweifelt, die ihm bisher nicht wohl wollten oder zum mindesten seiner Wesensart fremd gegenüberstanden. Eigentlich sollten die Theaterleute doch froh sein, dass einer der ihrigen kam und siegte! Und wenn dem nicht so ist oder nicht zu sein scheint, so mögen Zerwürfnisse privater Natur die unerwünschte Schuld daran tragen. Es war ferner in einigen Zeitungen zu lesen, dass ein grosser Teil des hiesigen Personals beim Herannahen Rémonds aus dem Verbande der Stadttheater ausscheiden werde. So schlimm ist die Sache wirklich nicht. Keiner denkt daran zu gehen, sofern er nicht kontraktlich anderweitig verpflichtet ist. Nur einige wenige Künstler, die mit unserem Operndirektor Lohse näher liiert sind, versuchen aus einem gewissen Korpsgeist heraus den Wanderschritten Lohses zu folgen. Es können derer aber nur zwei bis drei sein, — voilà tout! Beklagenswert ist allerdings, dass Lohse, diese Vollblutmusikernatur, uns verlassen will! Aber da spielen eben die vorhin erwähnten privaten Misshelligkeiten mit. Der Künstler ist zu einem guten Bruchteil auch Mensch, und schwer ists da manchmal die Brücke der Verträglichkeit von einem zum andern zu schlagen!

Jedenfalls wird eine einsichtsvolle Presse objektiv genug sein, unseren neuen Theaterleiter, dessen Hauptstützen in der Oper bezw. im Schauspiel voraussichtlich Gustav Brecher (Hamburg) und Fritz Odemar (Cöln) sein werden, den Boden Cölns nicht ohne zwingende Gründe heiss zu machen. Abwarten sine ira et studio sei die Parole! Schliesslich wird es wohl auch hier so wie anderswo lauten: Le roi est mort, vive le roi!

Rundschau.

Oper.

Barmen.

Die Darbietungen des Barmer Stadttheaters verdienen unter der umsichtigen Leitung des Hofrates Otto Ockert in quantitativer und qualitativer Hinsicht alle Anerkennung. Ausser den bekannten Repertoireopern hörten wir fast alle Werke R. Wagners. Der „Ring“ erfreute sich dieses Jahr eines derartigen Besuches, dass er dreimal in kurzer Zeit aufgeführt werden musste, dank ganz vorzüglicher solistischer Leistungen unserer einheimischen Kräfte. Wusste Kapellmeister Heger alle Feinheiten der Partitur ins rechte Licht zu stellen, so waren fast alle Rollen vorzüglich besetzt: Ludwig Fränkel als Wotan, Ph. Kraus als Alberich, E. Otto als Fricka, H. Schneider als Freya; eine wahre Glanzleistung bot A. Löltgen als Siegmund und E. Otto als Sieglinde; M. Kahlers Brünnhilde atmete frisch pulsierendes Leben. Zum ersten Male gab es hier „Robins Ende“ von E. Künneke. Die Hauptstärke als Komponist dokumentiert Künneke in den Ensemble- und Chorszenen und den Quartetten, die frisch empfundene Musik ausströmen. Die Instrumentierung ist leichtflüssig, hier und da fast operettenhaft. Das Werk hinterliess keinen üblen Eindruck, zumal der viel beschäftigte Chor ehrenvoll abschnitt. In den Solopartien taten sich Löltgen, Kraus, Walden und E. Otto rühmlich hervor. Das Hauptereignis unter allen Neuheiten dieses Winters war die Ausstattungsoper „Quo vadis?“ von Nouguès. In wenigen Wochen konnte diese Oper acht mal aufgeführt werden. Dieser grosse Erfolg liegt weniger auf musikalischem Gebiete: im allgemeinen bringt die Musik wenig Neues, wenn schon u. a. die Petrusszene und der Tod des Petronius den Komponisten als sehr talentvoll erscheinen lassen. Den Hauptanziehungspunkt indes üben die packenden, effektvollen Bühnenbilder aus, besonders dann, wenn sie so melodisch dargestellt sind, wie es in Barmen der Fall war. Aus der älteren und neueren Literatur hörten wir u. a. das „Nachtlager in Granada“, „Alessandro Stradella“, die „Entführung aus dem Serail“, „Die verkaufte Braut“, „Tosca“. Lobend muss noch hervorgehoben werden, dass auch auf der Barmer Bühne die Operette sich nicht übermässig breit macht.

H. Oehlerking.

Braunschweig.

Das Hoftheater lenkt nach den glücklich überstandenen Stürmen dank der zielbewussten, energischen Leitung des neuen Intendanten von Frankenberg jetzt wieder in ruhigere Bahnen ein und bewegt sich freundlicheren Zielen entgegen; die Unstimmigkeiten lassen sich allerdings nicht im Handumdrehen aus der Welt schaffen, sie werfen noch einzelne Schatten auf den Weg; der Umschwung wird aber auch diese bald vergessen lassen, schon jetzt können wir über erfreuliche Rück- und Ausblicke berichten. Gegen alle Erwartungen errang „Der Widerspänstigen Zähmung“ von Herm. Goetz nach 20jähriger Ruhe infolge der vorzüglichen Leistung von Frl. Englerth, May, von den Herren Spies, Mansfeld, Favre und Jellouschegg berechtigten, grossen Erfolg, zu dem auch der Spielbariton Herr Greis beitrug, der hier eine glänzende Probe der Regieführung gab, die seine Anwartschaft auf die Stellung des Herrn Direktors Frederigk, dessen erneutes Abschiedsgesuch für den 1. Okt. genehmigt wurde, erhöhte.*) Den günstigen Eindruck erhärtete er durch eine teilweise nach den Angaben des Intendanten bewirkte Neuausstattung von „Undine“; ein Gastspiel der Wiener Tänzerinnen Schwestern Wiesenthal enttäuschte, das einleitende Schäferspiel „Die Maienkönigin“ von Gluck entschädigte für die schwachen Leistungen, die mehr in die Operette oder auf die Spezialitätenbühne als ins Hoftheater passten. Allgemein ist man auf den neuen Hofkapellmeister Rich. Hagel gespannt, der schon hier weilt, um die Verhältnisse und Personen kennen zu lernen. Hofkapellmeister Riedel will sich mit S. Wagners „Bärenhäuter“ verabschieden, der Komponist wird jedenfalls hierher kommen und die Wiederholung seines Erstlingswerkes dirigieren. Inzwischen bekommen wir noch den „Evangelimann“ von Kienzl und den „Fliegenden Holländer“ mit Fr. Feinhals-München als Gast, Frl. Weber will als Mignon hier zum ersten Mal die weltbedeutenden Bretter betreten: ein Beweis hohen Mutes und bewundernswerten Selbstbewusstseins! Frl. Wolschke-Leipzig wird sich dem Konzertgesange ab- und der Bühne zuwenden, sie soll die hochdramatische Sängerin Frl. Englerth entlasten. Die Ballettmeisterin Frl. Joh. Weiss wurde plötzlich, wahrscheinlich für immer beurlaubt, sie wird durch Frl. Laucks vertreten, die „Wiener Walzer“ neu einstudiert und Berenys Mimodram „Die Hand“ vorbereitet. Ob sie die leitende Stellung erhält, ist fraglich, ausserdem fehlt uns noch ein zweiter Regisseur für die Oper, dann ist der Bestand wieder gesichert.

Ernst Stier.

*) Inzwischen wurde, wie schon berichtet, Dr. Hans Waag von Mannheim gewählt.

Elberfeld.

Der neue Direktor unsers Stadttheaters, A. von Gerlach, legte für die Saison 1910/11 ein sehr reichhaltiges Programm vor, das auch fast lückenlos zur Abwicklung gekommen ist. Den Höhepunkt dieswinterlicher Veranstaltungen bildete eine sorgfältig vorbereitete und künstlerisch fein gelungene „Ring“-Aufführung unter Pitteroffs musikalischer und Thoelkes szenischer Leitung. Mit besonders tüchtigen Leistungen warteten auf: J. Kiefer (Wotan), Lina Boeling (Fricka, Brünnhilde), Astrid Lous (Gutrune), K. Schröder (Froh), A. Ludwig (Alberich), Birrenkoven (Mime), Else Blume (Waltraute). Allgemeines Interesse erregte die örtliche Erstaufführung von Siegfried Wagners „Banadietrich“ unter Leitung des Komponisten. Die beifallfreudige Aufnahme galt in erster Linie der musterhaften, ruhigen und sicheren Leitung S. Wagners, sodann der prachtvollen szenischen Ausstattung und nicht minder den tüchtigen Leistungen unserer Künstler: J. Kiefer (Banadietrich), A. Lous (Schwanweiss), F. Winter (Teufel), K. Schroeder (Dietleib), E. Blume (Ute). S. Wagners musikalische Begabung tritt am überzeugendsten in der Kirchenszene, der Hirtenmusik, Wittichs Liebes- und Schwanweissens Abschiedsgesang (2. Akt) und den Vorspielen zum 1. und 3. Akt hervor. Die Hauptschwäche der Oper liegt im Textbuch, gänzlich verkehrt gezeichnet ist die Hauptfigur (Dietrich von Bern). Artur von Gerlach hat das Verdienst, Humperdincks „Königskinder“ in Elberfeld zur rheinischen Erstaufführung gebracht zu haben. Und man darf sagen: mit dem besten künstlerischen Gelingen. Der Erfolg der „Königskinder“ war hierselbst auf der ganzen Linie ein unbestrittener. Innerhalb vier Wochen erlebten wir neun fast immer ausverkaufte Aufführungen; eine derselben beehrte der Autor durch seine Anwesenheit. Was unsere Bühne unter dem neuen Direktor leistet, geht wohl am besten aus einem Ausspruche Humperdincks hervor: „Die Elberfelder Aufführung der Königskinder gehört zu den besten, denen ich beigewohnt habe“. Karl Schröder und Marg. Gauntier stellten die Königskinder in ganzer Jugendfrische, Anton Ludwig den Spielmann ausgezeichnet dar. Mit weniger, äusserlichem Erfolg war die Wiederbelebung einiger älterer Opern begleitet: „Robert der Teufel“ und „Lucia von Lammermoor“ konnten sich auf dem Spielplan nicht lange halten. Dass A. von Gerlach mit bestem Willen bestrebt ist, die Bühne zu einer Kunst- und Erziehungsanstalt zu machen, geht am überzeugendsten aus der Tatsache hervor, dass er der seichten Operette, soweit er sie nicht ganz ausschalten durfte, nur ein bescheidenes Plätzchen im Repertoire, das man als vorbildlich bezeichnen muss, eingeräumt hat.

H. Oehlerking.

Hamburg.

Das „grosse“, pekuniär einträgliche Geschäft, dass die vier ersten, zu aussergewöhnlich erhöhten Eintrittspreisen, mit Ausschluss der Freikarten für die auswärtige Presse, gegebenen Aufführungen von Strauss' „Rosenkavalier“ dem Komponisten, dem Dichter und der Direktion unseres Stadttheaters eintrugen, ist in glänzender Weise gemacht und so stehen die weiteren Darstellungen nicht mehr unter dem Drucke der abseits normalen Vorführungen. Dass die von dem genialen Brecher geleiteten Aufführungen mit Frl. Edyth Walker, den Herren Pennarini, Lohfing usw. einen hohen Grad der Vollendung erreichten und damit unsere Wiedergabe der Uraufführung in Dresden ebenbürtig zur Seite steht, bedarf keiner erneuten Versicherung. Es muss im Hinblick auf die Besprechungen, die diese Blätter über den „Rosenkavalier“ und dessen Aufführung in Dresden etc. brachten, auf ein wiederholtes Eingehen verzichtet werden. Ist doch die Partitur, die eine neue Seite in der Strauss'schen Kompositionstechnik erkennen lässt, eine der kompliziertesten, die je geschrieben wurde.

Dem „Rosenkavalier“, der zweiten Neuerscheinung dieses Winters folgte am 21. März die deutsche Uraufführung des

Einakters „Rahab“, Dichtung von Oskar F. Mayer, Musik von Clemens von Franckenstein. Die auf das lyrische Moment der Liebe hinzielende Dichtung, deren dramatischer Höhepunkt in der beglückenden Liebesszene gipfelt, wirkt durch Prägnanz und ist so recht für einen Einakter geeignet. Sowohl die Hetäre Rahab und der heissblütige Jüngling Hiram sind vortrefflich gezeichnet; ebenso der ganze mit glühenden Farben geschilderte orientalische Untergrund. Die in vornehmer Sprache gehaltene Dichtung schildert, trotzdem sie dramatisch gefasst ist, vornehmlich innere Vorgänge. Von diesem Gesichtspunkte muss auch die auf den lyrischen Ton gestimmte Musik aufgefasst und beurteilt werden. v. Franckenstein (geboren in Bayern) hat diesen Ton richtig erfasst, seine Sprache steht abseits allem Gewöhnlichklingenden, und kann ihr sogar in der idealen Auffassung des Textes eine gewisse persönliche Note zugestehen. Seine, keine bestimmte Melodik ausströmende Musik prägt sich nicht sofort dem Gedächtnis ein und stützt sich auf die dichterisch freie Auffassung unserer Zeit. Dass es ihr stellenweis an Klarheit und an bestimmt auftretenden Gegensätzen fehlt, fällt nicht allzuschwer in die Wage und so kann man der Oper als Erstlingewerk wohlwollende Verbreitung wünschen. Getragen wurde die unter Brecher stehende Aufführung von der hohen Kunst Edyth Walkers, Pennarinis etc.

Man gab am selben Abend die in früheren Jahren mehrfach vorgeführte dreiaktige Oper „A basso Porto“ von N. Spinelli, deren Aufführung unter Brecher ausserordentlichen Erfolg fand. Auch hier waren es wieder Edyth Walker, Pennarini sowie Frl. Petzl, Hr. Dawison usw., die sich wie alle übrigen in rühmenswerter Weise an der charakteristischen Wiedergabe des improsiv wirkenden Inhaltes beteiligten.

Prof. Emil Krause.

Nürnberg.

Der „Rosenkavalier“ hat hier sehr guten Anklang gefunden, trotzdem die Rolle des Ochs von Lerchenau durch R. Höttges übertrieben derb gegeben wurde, so dass man — beim Fehlen jeglichen Textbuches am ersten Abend — erst später zum Verständnis dieser Rolle kam. Und noch immer findet eine Aufführung dieses an Schönheiten so reichen Werkes ein volles Haus. Aber den ganzen Januar durch war alles ausschliesslich mit Vorbereitungen darauf beschäftigt, was manchmal unangenehm bemerkbar war. Jetzt kam dann die deutsche Uraufführung von Massenets „Don Quichotte“, die durch Paul Bender und seine unvergleichliche Gestaltung der Titelrolle zu einem grossen Ereignis wurde, obwohl man sagen muss, dass der Aufwand an Zeit und Geld einer besseren Sache würdig gewesen wäre. Warum gibt man nicht eine von den vielen nie oder nie mehr aufgeführten deutschen Opern? Originell ist, wie sich unser Stadttheater nun eine ganze Spielzeit lang ohne Heldentenor durchgerungen hat. Zuletzt half wieder einmal unser alter Liebling, Kammersänger Costa aus in einem gutgelungenen „Ring“-Zyklus. Von einem sicheren, guten Ensemble konnte man daher heuer nicht reden. Der Theaterbesuch war auch sonst immer recht mässig.

Prof. Dr. Armin Seidl.

Regensburg.

Mit den Feierlichkeiten anlässlich des hohen Geburtsfestes unseres greisen Regenten war auch wie üblich eine Festvorstellung im Stadttheater verbunden und ich musste freudig konstatieren, dass die Aufführung tatsächlich den Stempel eines „Festspiels“ an sich trug. Mit grossen Opfern ist es unserer Direktion gelungen, uns zum erstenmal mit Saint-Saëns' Oper „Samson und Dalila“ bekanntzumachen, wofür wir Herrn Direktor Dr. Maurach herzlich zu danken haben. In den Erwartungen die ich hinsichtlich des musikalischen Teils von diesem Werke hegte, sah ich mich allerdings getäuscht. Ich vermisse stark — und das scheint mir eine bedauerliche Krankheit unserer modernen Kompositionen zu sein — die Originalität der Erfindung und fand die Rhythmik, vornehmlich in der Hälfte, einförmig und ermüdend. Im Übrigen passen ganze Partien besser in den Konzertsaal, denn auf die Bühne. Ich erinnere mich lebhaft an das Oratorium „Samson“ unseres Altmeisters Händel, ein Werk, welches unstreitig obengenannte Oper an Lebensdauer übertreffen wird. Wenn heute diese französische Schöpfung noch häufig an den Bühnen auftaucht, so trägt an diesem Umstand wohl der packende Stoff des biblischen Dramas bei, und nicht minder die dankbaren Titelrollen. — Den Helden Samson schuf Herr Otto, und damit einen Samson des Gesanges, der alle Zuhörer bis zum letzten Ton in Bann hielt. Frl. Gaehde bereitet uns stets durch ihr natürliches, vornehmes Spiel, wie durch ihre angenehme Stimme einen Genuss. Den fanatischen Oberpriester des Dagon verkörperte Herr Kreutz mit seiner trefflichen dramatischen Gestaltungsgabe und seinem wohllautenden Gesang während die übrigen kleineren Rollen des Abi Melech und des alten Hebräers durch die Herren West und Bassin gute Wiedergabe fanden. Den hier nicht geringen Anforderungen welche an das Orchester gestellt sind, wurde dieses, unter der sicheren Führung Herrn Grimms, vollauf gerecht; namentlich wurden die Pianostellen mit grosser Zartheit wiedergegeben Die Dekorationen für diese Aufführung waren grösstenteils neu und geschmackvoll entworfen, wenn auch an dem Baustile etwas gefrevelt wurde; der Zusammenbruch des Tempels erfuhr eine verblüffend naturgetreue Darstellung. — Zum erstenmal in Regensburg konnten wir heuer auch K. Goldmarks „Wintermärchen“ und Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis“ hören. Das erstere Werk, in welchem sich vor allem wieder Herr Otto auszeichnete, wurde hier ziemlich kühl aufgenommen, während das letztere, ein kleiner Einakter, trotz des geringen literarischen Wertes sichtlich gefallen hat.

Ludwig Zwerenz.

Stettin.

Vor der weltlichen Oper wollen wir uns vorerst mit einem hochbedeutsamen Werke beschäftigen, das „Oratorium“ betitelt, in Wirklichkeit aber eine geistliche Oper par excellence ist. Ich spreche von „Ruth“, dem tonmächtigen geistlichen Epos des Leiters der Berliner Singakademie, Georg Schumann, das durch den Musikverein am 16. Febr. hier erstmalig aufgeführt wurde. Der chorische Teil ist darin der beste und der stärkste. Es finden sich darin Gedanken, die imponierend im Entwurf und in ihrer Ausführung sind. Schwächer erschien mir der solistische Teil, in dem die Erfindung etwas trägfliessend ist. Prachtvoll ist das Orchester behandelt. Dem ersten lyrischen steht der dramatische zweite Teil wirkungsvoll entgegen. Die Solisten waren sehr gut, der Chor leistete Vorzügliches, das Orchester bewältigte seine hochinteressante, aber modern-schwierige Aufgabe gelungen. Wiemann war als Leiter der Aufführung vorzüglich auf seinem Posten.

Im Stadttheater hatten wir die „Walküre“, „Aida“ und „Mignon“, letztere mit Eva von der Osten aus Dresden in der Titelrolle. Über die übrigen Gastspiele wollen wir zur Tagesordnung übergehen. Das Ereignis der Saison war die Aufführung von Strauss' „Rosenkavalier“. Sie war eine den Verhältnissen entsprechende, überraschend gute. Denn die Anforderungen des Komponisten sind weitestgehend, sowohl an das Orchester (das sich unter Wohllebes Leitung vorzüglich hielt), wie an die Solisten. Frau Hertha Pfeilschneider war eine vornehm-elegante Marschallin, tüchtig musikalisch à toute épreuve (und das soll hier etwas heissen), Marie Blum war reizend als „Rosenkavalier“, sie sang dazu gut. Anmutig und gesanglich ansprechend war Frau Adam-Voigt als Sophie Faninal. Friedrich Perloff hat es verstanden, die Derbheiten in der Rolle des Barons Ochs durch einen leichter nuancierten Ton zu mildern. Die übrigen Rollen waren entsprechend und angemessen besetzt. Die Aufnahme des Werkes war eine wohlgefällige, der Beifall galt in erster Linie den tüchtigen Darstellern.

Victor Emanuel von Mussa.

Stuttgart.

Die feinsinnig-liebenswürdige Märchenoper „Die Königskinder“ von Humperdinck brachte es nach ihrer Erstaufführung (19. März) zu mehreren Wiederholungen. Einen Wurf wie Hänsel und Gretel bedeuten die Königskinder nicht, aber die anmutige, stimmungsvolle, dabei köstlich instrumentierte Musik übt doch ihren starken Reiz aus. Mit dem Text Ernst Rosmers (alias Frau Bernstein, Tochter von Heinrich Porges) hatte Humperdinck kein sonderliches Glück, ihn zog das Märchenhafte an, aber das Geschraubte und Verworrene hätte ihn doch bedenklich machen sollen. Die Aufführung verlief sehr zufriedenstellend. In erster Linie sei Marga Burchardt als herziges Gänsemädel erwähnt, sodann Hermann Weil als Spielmann, Karl Erb war ein gefälliger Märchenprinz. Die mannigfachen Schönheiten des instrumentalen Teils kamen unter Max Schillings zu voller Geltung, die Spielleitung von E. Gerhaeuser war musterhaft.

A. Eisenmann.

Wien.

Eine sensationelle Richard Strauss-Woche liegt hinter uns. Vorspiel hierzu: ein von dem trefflichen Tenoristen Franz Steiner bei Bösendorfer am 4. April veranstalteter Strauss-

Lieder-Abend mit dem Komponisten als Begleiter am Klavier. Sodann am 6. April „Elektra“ in der Hofoper, am 9. April „Salome“ in der Volksoper, beide Aufführungen unter Leitung von R. Strauss, der an den genannten drei Abenden stürmisch, ja überschwenglich gefeiert wurde. Etwas reservierter verhielt sich das Publikum bei dem weitaus wichtigsten „Strauss“-Ereignisse: der Wiener Première des „Rosenkavalier“ am 8. April in der Hofoper. Man applaudierte zwar nach dem zweiten und dritten Akt ausgiebig genug, aber doch lange nicht so enthusiastisch und einmütig wie z. B. nach der hiesigen „Elektra“-Première 24. März 1909). Dazu mag namentlich die mit dem dürftigen Stoff in gar keinem Verhältnis stehende ermüdende Länge der Vorstellung (ca. 4½ Stunde!) beigetragen haben. Vielleicht auch gewisse Schwächen des Textbuches an sich, besonders durch die mitunter gar zu anstössig-derbe Diktion in der Partie des Lerchenau. Die Verehrergemeinde Selma Kurz' mochte überdies noch dadurch verstimmt sein, dass die berühmte Koloratursängerin wegen eines rein persönlichen Zerwürfnisses mit dem neuen Direktor im letzten Augenblick absagte und nun die Partie der Sophie gleichsam improvisiert, von Frl. Foerstel gegeben wurde. Dem Erfolg der Oper schadete dies weiter nichts, da sich im Gegenteil, als nun zwei Tage später bei der ersten Reprise Frau Kurz doch sang, eine Enttäuschung herausstellte. Frl. Foerstel hatte unleugbar in Spiel und Mimik den Stil besser getroffen und sah schon weit glaubhafter aus, während Frau Kurz' überlegene Gesangstechnik durch kleine Intonationssünden verunziert wurde.

Am meisten bedauerte man, dass nicht Richard Strauss selbst die Wiener Erstaufführung seiner neuesten Bühnenschöpfung leitete, was aber den Statuten unserer Hofoper widersprochen hätte. Die Direktion der ersten Reprise wäre ihm ohne weiteres überlassen worden, erschien sogar schon in den Zeitungen angekündigt, aber da musste er noch im Laufe des Abends fortreissen — aus welchen Gründen wüsste ich nicht zu sagen. Gewiss ist, dass sich Strauss keinen besseren Stellvertreter am Dirigentenpulte gerade für den Rosenkavalier hätte wünschen können, als Herrn F. Schalk, der eine wahrhaft glänzende Aufführung zustande brachte und insbesondere aus dem farbenprächtigen Orchester musikalisch doch wieder der Hauptvorzug der Neuheit!) alle erdenklichen Feinheiten zu Tage förderte. Von den Solisten verdient wohl in erster Linie Hr. Mayr als Ochs von Lerchenau ausgezeichnet zu werden, indem er die lasciven Rohheiten dieses vergröberten Falstaff vielfach ins harmlos Gemütliche zu übersetzen verstand. Vortrefflich, teilweise wahrhaft rührend war auch Frau Weidt als Fürstin Werdenberg, sehr pikant Frau Gutheil-Schoder in der Titelrolle, durchaus entsprechend Hr. Hofbauer in der freilich wenig dankbaren Partie des Vater Faninal. Von den kleineren Rollen sei nur konstatiert, dass sie sämtlich in den besten Händen lagen. Auch die dekorative Ausstattung und Szenierung entsprach wohl vollständig den Wünschen der beiden Autoren. Über das Werk selbst wird man von mir gewiss keine Kritik erwarten, um so weniger, als ich ja nur Wort für Wort unterschreiben konnte, was in No. 8 des laufenden Jahrganges unserer Zeitschrift Hr. Dr. Georg Kaiser in fachmännisch gründlichster Weise über die Dresdener Uraufführung des „Rosenkavalier“ gesagt. Ob gerade dieses problematische Bühnenwerk sich in dem Spielplan der Wiener Hofoper dauernd einbürgern werde, muss sehr dahin gestellt bleiben.

Prof. Dr. Th. Helm.

Konzerte.

Berlin.

Im Konzertsaal der Kgl. Hochschule für Musik trat Leo Schrattenholz am 3. Mai zum zweiten Male in dieser Saison an die Spitze des Sinfonie-Verein-Orchesters, welches sich laut Programm aus Dilettanten der Berliner Gesellschaft zusammensetzt, um diejenigen, denen vielleicht Lebensumstände versagt haben, die Musik als Beruf zu erwählen, die aber trotzdem mit Leib und Seele Musiker sein können, zu einem auf künstlerische Bewertung Anspruch erhebenden Siege zu führen. Eingeleitet wurde der Abend durch Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 3, das eine tonschöne und stilgerechte Wiedergabe fand. Als zweite Nummer kam einmal wieder Spohrs Gesangsszene zu Worte, von Amalie Radwauer-Birnbaum vornehm und mit bemerkenswerter Technik vorgetragen. Vielleicht war der 2. Satz allzu zurückhaltend im Ausdruck, diese etwas zopfige Musik verträgt, soll sie unsern heutigen künstlerischen Ansprüchen nahe gebracht werden, eine stark individuelle Färbung. Der Brennpunkt des allgemeinen Interesses war natürlich die Novität „Aus Finnland“, vier sinfonische Bilder für grosses Orchester von Selim Palmgren, die, in das Gebiet der Programm-Musik gehörend, die Phantasie des Hörers zwar auf bestimmte Sujets lenkt, ohne ihr jedoch Fesseln anzulegen. Den wenigst vorteilhaften Eindruck hinterliess das erste Bild „Frühlingsträume“ steif in der Erfindung, rhythmisch etwas einförmig, zeugt es trotzdem von persönlicher Eigenart des Komponisten, die nach Ausdruck sucht, das Werk eines Werdenden. Hier zu Lande denkt man sich ja unter Träumen, sogar im Frühling! etwas Körperloses, zart Übersinnliches; in Finnland scheint das anders zu sein, da träumt man zuweilen recht geräuschvoll wenigstens in Palmgrens Frühlingsträumen kommt es direkt zu einer lärmenden Katastrophe indem das, was die Posaune noch übrig gelassen hat, vom Schlagzeug kurz und klein geschlagen wird. Dass der Autor jedoch auch sanfterer Regungen fähig, beweist er in dem „Menuett im finnischen Volkston“ von liebenswürdiger Grazie, aparter Rhythmik und echt nationalem Einschlag. Auf absolut modernem Boden steht Palmgren wieder mit seinem „Tanz der fallenden Blätter“, in welchem er die Bassklarinette zu stark grotesker Wirkung heranzieht. Charakteristisch klingt das Ganze in der „Schlittenfahrt“ mit grandiosem Schluss aus. Jedenfalls ist der Komponist eine bemerkenswerte Erscheinung, dessen Talent sich von dem beschwerenden Ballast von Tradition und Moderne aus eigener Kraft freimachen und sich aus dem Chaos von Wirrungen und Geschmacksverirrungen hoffentlich zu einer reinen Tonsprache durchringen wird. Die Wiedergabe war eine brillante, mit ausserordentlicher Delikatesse vorbereitete. Den Schluss des Konzerts bildete die 2. Sinfonie von Brahms, in Rücksicht auf das vorher gebotene und die vorgerückte Saison vielleicht etwas zu schwer und viel. Alles in allem erbrachte der Verein in noch stärkerem Masse als an seinem ersten Konzert den Beweis seiner künstlerischen Daseinsberechtigung, die allerdings mit seinem Dirigenten Leo Schrattenholz steht und fällt. Was würde der für den Taktstock geradezu Prädestinierte, der mit Dilettanten so zu musizieren versteht, erst mit einer Künstlerschaar vollbringen, und wann endlich wird man sich dieser aussergewöhnlichen Fähigkeiten an geeigneter Stelle erinnern!

K. Schurzmann.

Leipzig.

Noch vor Schluss der Saison fanden hintereinander zwei Konzerte statt. Am 3. Mai in der Matthäikirche ein Konzert der Gesangschule von Frau Marie Unger-Haupt, das in seiner feinen und geschickten Auswahl von Kirchengesängen den besten Eindruck von den Schülerinnen und für die Zukunft die schönsten Hoffnungen erweckte. Vortreffliche Leistungen boten auch die mitwirkenden Herren Jockisch (Guilmant, Méditation für Orgel), Hermann (Aria für Violine von Lotti), Max Wünsche (Bossi, Romanze und Hollmann, Adagietto für Cello). Am nächsten Tage (4. Mai) erheiterte uns noch einmal (zum 3. Male in dieser Saison) Sven Scholander mit seiner Tochter Lisa und konnte, da das Programm nichts Neues bot, nur die früher schon oft hervorgehobene gute Meinung von seiner Kunst bestätigen.

L. Frankenstein.

Nürnberg.

Nachdem Anfang Januar Taubmanns „Deutsche Messe“ mit dem Stuttgarter Vokalquartett vom Verein für klass. Chorgesang nochmals zum grossen Dank des wiederum begeisterten Publikums geboten wurde, erfreute uns derselbe Verein Ende März noch mit der „Matthäuspassion“, mit der er wieder eine grosse Wirkung erzielte. Ach Tage vorher wurde vom Lehrergesangverein Liszts „Christus“ aufgeführt, was zu interessanten Vergleichen über Aufführung und Werke herausforderte. Im allgemeinen zog natürlich die Passion mehr an. Im Konzert des Orchestervereins hörten wir die fesselnde, aber doch etwas impotente Gdur-Sinfonie von Ewald Strässer und eine melodienreiche, schwungvolle Dichtung unseres Kapellmeisters Wilh. Bruch „Ein Abend“. Hochinteressant war ein Konzert zum Besten der Pensions- und Sterbekasse des Allg. Deutschen Musikerverbandes, bei dem sich uns Hofkapellmeister Ferd. Meister als ausgezeichneter Dirigent vorstellte. Er führte uns Schillings Prolog zu Ödipus und Weingartners „König Lear“ vor. Zu nennen ist ferner ein sehr genussreiches Konzert des ausserordentlich fein geschulten Chorvereins, der besonders mit alten Kirchengesängen excellierte, und an Künstlerkonzerten das des genialen Carl Friedberg, gegen den selbst ein Max Pauer schwer aufkam; dann Gabrilowitschs slavischer Orchesterabend, Elly Ney und die „Böhmen“.

Prof. Dr. Armin Seidl.

Sheffield.

Musikfest. Zweiter Tag. Ein dies ater im wahrsten und übertragenen Sinne des Wortes. Düster liegt Sheffield da, es regnet, es ist unbehaglich, auch in der Festhalle. Aber Bachs Wunderwerk wird alles gut machen, so tröstet man sich. Es ist ein Irrtum. Wood steht zu Bach noch nicht in dem ganz richtigen Verhältnis. Hier handelt es sich nicht um einen eingewohnten Meister, wie Händel, dem man neue Seiten abgewinnen will und muss. Bach ist hier noch Zukunftsmusik und für die Eroberung der Herzen lasse man den Alten allein sorgen, alles Dazutun ist vom Übel. Der Chor versagte, und wenn er auch die Drücker im Kyriemotiv brachte, die ihm einstudiert waren, er verlor dabei die Intonation. Namentlich den Sopranen bekam die Teilung nicht gut und den je 40 ersten und zweiten Sopranen standen 90 Bässe von ganz besonderer Gewalt gegenüber. Das gab ein klangliches Missverhältnis, was sich im Detonieren äusserte. Auch die Tenöre nahmen die Schritte nach oben alle etwas zu matt. So erkannte man den Chor von gestern kaum wieder. Ist aber die Hauptsache im Chore, die Reinheit, nicht ganz in Ordnung, dann wirken besonders herausgearbeitete Akzente besonders eingelernt und darum verstimmend. Ich denke hier an den Schluss des ersten Kyrie mit den überflüssigen smorzando-Akzenten im Alt. Im gleichen wende ich mich gegen die starke Hervorhebung der Durterz am Schlusse des zweiten Kyrie. Bei Bach ist der Durschluss die Regel und aus dem harmonischen Empfinden seiner Zeit, die die kleine Terz noch als Dissonanz empfand, zu verstehen. Eine Betonung ist hier aber ganz vom Übel, das Kyrie eleison ist eine Bitte, deren Schluss ein sieghaftes Hervortreten einer Stimme in keiner Weise rechtfertigt. Im Gloria trat auch das stimmliche Missverhältnis der Soprane zutage, es kam zu keinem rechten Glanze. Dieser fand sich erst bei dem Cum sancto spiritu, da aber so vollendet, dass man alles andere vergass. Im weiteren Verlaufe des Werkes liess sich Sir Henry merkwürdigerweise die Gelegenheit entgehen, aus dem Incarnatus und Crucifixus alle die Klangfeinheiten herauszuschleifen, die diese beiden Wunderchöre doch so sehr verlangen, und die aus diesem Chore mit dem herrlichen Material herauszubringen waren, erst bei dem Tongebraus des Et resurrexit war Chor und Dirigent in seinem Element; dieser Chor und vor allem das Sanctus erheben sich zu gigantischer Wirkung. Von den Solisten ist Ellen Beck in erster Linie zu nennen, die als Mezzosopranistin zeichnete, und doch das Agnus dei in reinster Linie, voll des wärmsten Wohllauts sang in edlem Wettstreit mit den Geigen. Über die Arien der Messe ist das letzte Wort m. E. noch nicht gesprochen. Hieran fehlen uns eben die Orgelbearbeitungen, die zum Teil ergänzend einzusetzen haben, wie in der Arie Quoniam tu solus sanctus. Die andern Solisten, Mme. Nicholls und die Herren Heather (Tenor), Thorpe Bates und Rob. Badford (Bass) verfielen dem Schicksal der Koloratursingerei. In der Bachpflege wird noch manches zu tun sein. Man muss Bach auch nicht nur aus dem Reinmusikalischen heraus verstehen, sondern auch aus dem Liturgischen, hier in diesem Falle aus der Liturgie der Messe, das bringt einen hinter manches Geheimnis.

Am Abend des zweiten Tages wurde das Programm eines sogenannten „besseren" Konzertes erledigt. Beethoven Coriolan-Ouvertüre und Mozarts Jupitersinfonie werden von diesem Orchester unter solcher Leitung natürlich wunschlos wiedergegeben. Dass Wood, dieser farbenfreudige Dirigent, der sgrafitto-Zeichnung des Brahmsschen „Schicksalsliedes" eine so liebevolle Wiedergabe zuteil werden liess, war ein neues Verdienst, das ich an ihm entdeckte und voll anerkenne. Das Konzert klang aus in die Schlußszenen des „Ringes". Für Sheffield mag das von grosser Bedeutung sein, da man hier auf solche Surrogate angewiesen ist, sonst gehören sie auf ein Musikfest eigentlich nicht, mag auch Herr Thorpe Bates Wotans Abschied noch so schön singen. Wenn aber Ben Davies und Miss Evans mir den Liebesgesang aus dem „Siegfried" in Frack und grosser Toilette suggerieren wollen, so müssten die Gesangsleistungen auf einem ganz andern Niveau stehen, als es hier der Fall war. Dazu die Sänger mitten im Orchester stehend — enfin. — Ihr Berichterstatter verzichtete auf die Vollständigkeit und genoss den Schluss der Götterdämmerung ausserhalb der Albert Hall.

Dritter Tag. Das war ein Fest, ein Feiertag für Herz und Sinne, diese „Matthäuspassion"! Und das hat mit seinem Singen der alte Bach getan in dem Lande der Händelverehrung. Hören wir einen Satz aus der Programmschrift: „In conclusion, we may ardently wish that this festival performance should set a precedent, and lead to the work being more frequently heard in London and the provinces. Doubtless our long adoration of Handels „Messiah" has helped to keep this still greater masterpiece in the background." In Leipzig ist ja die Passion schon längst das, was der Schreiber obiger Zeilen für England wünscht: a part of our national life, aber eben darum muss man sie im Auslande hören, um ihren eminenten Kulturwert ganz und voll zu erfassen. War der „Messias" reichlich mehr Wood wie Händel, so ist die Passion ganz und gar Johann Sebastian gewesen und Sir Henry hat gemeint, dass all seine grosse Gestaltungskraft, sein tiefstes Versenken in die Partitur, zu der er eine ganz neue Orgelstimme ausgearbeitet hat, nur eben ausreiche, um diesem Wunderwerke tönendes Leben zu verleihen. Der Chor hat die gestrige Schlappe aufs glänzendste wieder gut gemacht. Und es war reichlicher Wohllaut darin, von Anfang bis zu Ende. Sehr eigenartig war die Aufstellung der Solisten: die Sänger des Evangelisten und Jesus rechts und links vom Dirigenten und die andern Solisten hinter dem Orchester auf einer Empore vor dem Spieltisch der Orgel. Diese Aufstellung wäre vollkommen zu billigen gewesen, wenn nur die Sänger der Arien von den handelnden Personen getrennt gewesen wären, so aber ertönten auch die anderen Personen der Passionstragödien, Judas, Petrus usw. ausserhalb des Rahmens der Handlung. Doch berührte die Aufstellung nicht unangenehm. Die Choräle wurden verschiedenartig gesungen, zwei derselben im Soloquartett, die andern bald mit Orgel, bald unbegleitet. Ob in den Passionen und Kantaten die Choräle von der Gemeinde mit gesungen worden sind, interessiert uns hier gar nicht, wo es sich nicht um einen Gottesdienst, sondern um ein Konzert handelt. Repräsentiert aber der Chor die Gemeinde im höheren Sinne, so ist ein Soloquartett eben eine kleinere Gemeinde. („Wenn drei von Euch bei einander sind", steht in der Bibel.) Das wäre also durchaus zu rechtfertigen. Eine nicht überflüssige Randbemerkung: der feine dramatische Sinn Bachs, der die Choräle so innig mit dem Wortlaute der Passion sich verschmelzen lässt, kommt in der englischen Übersetzung nicht so zum Ausdruck wie bei uns. Wenn die Jünger singen: „Herr bin ich's?" so antwortet bei uns der Chor: Ich bin's, ich sollte büssen. Der englische Text: „all mine the sin that bound Thee" gibt den Zusammenhang viel loser. Das gleiche ist fast noch mehr zu vermissen bei: „schrie Jesus laut und verschied" mit dem Choral „wenn ich einmal soll scheiden". Im englischen heisst es: „Jesus — yelded up the ghost" und der Chor: Let all the world forsake me. Das tief ergreifende, was in dem deutschen Text liegt, scheidet hier leider aus. Im übrigen muss man Wood zum Lobe nachsagen, dass er sich vor allzu grossem Herausarbeiten des Dramatischen in der Wiedergabe weislich gehütet hat. Dieses Drama geht so mit ehernen Schritten den Weg, den ihm sein Meister vorgezeichnet hat, dass es dessen gar nicht bedarf. So war mir der Schluss des Chores: „er hat gesagt; ich bin Gottes Sohn" mit einem donnerndem Unisono unter voller Orgel herausgearbeitet, nicht sympathisch. Das klang wie eine Offenbarung, nicht wie die hämisch-spöttische Wiedergabe der Worte Jesu durch seine Feinde. Doch können alle diese kleinen Ausstellungen den grossen Eindruck, den das Ganze hinterliess nicht trüben. Es war ein grosser Zug über dem Ganzen und unter dem gewaltigen Eindruck gingen die Hörer still von dannen.

Es ist ein eigentümlich Ding, an einem Tage ausser der Matthäus-Passion noch etwas Anderes zu hören. Ich hätte darauf verzichtet, wenn mich nicht die Pflicht gerufen hätte, über das einzige Werk, was ein englischer Komponist, Granville Bantock, zu dem Programm des Festes beigesteuert hatte, zu berichten. Bei dem letzten Feste im Jahre 1903 ist der dritte Teil seines Omar Khayyám gegeben worden, diesmal der erste. Warum nicht das Ganze? fragte ich mich vor dem Konzerte, fragte mich aber nach dem Konzerte nicht mehr. Fitzgeralds Nachdichtung der Ruba'iyat (Stanzen) von Omar Khayyám mit seinem glühenden Lebensgenuss, vertreten durch den Dichter und seine Geliebte, die das Heute und dem Philosophen, der warnend das Morgen besingt, ist von grosser Schönheit. Dem Philosophieren über das Morgen und Heute entspringt eine sehr starke Betonung des Heute, von dem stürmischen Rufe: Open then the Door, mit dem der Chor die Eröffnung der Schenke begehrt, bis zu dem Schlusschor: „Geizt mit der Zeit! Lasst Streit und Eifersucht um „Dies" und „Das" (Diesseits und Jenseits) Gedenkt der Stunden Flucht. Weit besser: fröhlich mit der süssen Traube. Als traurig einst und nichts als bittre Frucht." Die 51 Stanzen des ersten Teils enthalten eine Menge Bilder voll orientalischer Pracht, die den Omar Khayyám in der Fitzgeraldschen Nachdichtung zu einem der beliebtesten Werke Englands gemacht haben. Für die Vertonung bietet

es eine Fülle von Anregung und Bantock hat durch die Verteilung auf die oben erwähnten drei Personen und den Chor dem Werke in der äusseren Gliederung zu reicher Abwechslung verholfen. Was nun die Musik anbetrifft, so ist für mich bei einem Chorwerke in erster Linie der Chorsatz massgebend. Die Chöre wirken zunächst originell, es ist aber eine äusserliche Wirkung, die im Verlaufe des Werkes versagt. Es ist kein Eigenleben in den Stimmen, vielmehr ein homophones Deklamieren, sehr lebhaft oft im Tempo und Rhythmus, auch harmonisch nicht uninteressant, aber ein Nacheinander der Stimmen ist noch lange keine Polyphonie. Die rein motivische Erfindung ist in den Chören von einer Klarheit, die an Hilflosigkeit grenzt. Hat Bantock aber einmal einen weitgewölbten melodischen Gedanken, so fehlt ihm die Kraft, denselben zu einer grossen Entwicklung zu bringen. Wie man dramatische Chöre schreibt, könnte Bantock auf dem Sheffielder Feste aus den Werken der Deutschen von Bach bis G. Schumann lernen. Namentlich das Studium des Anfangschores von Schumanns „Ruth“ sei ihm dringend empfohlen. Bei ihm müssen Unisonos und Tonwiederholungen den grössten Teil der Zeche bezahlen. Zugegeben sei ihm vieles Wohlklingende, als da ist das Duett zwischen dem Dichter und seiner Geliebten, besonders vieles im Orchestersatz. Ob aber das Werk dessen erster Teil allein schon ermüdete, mit allen seinen drei Teilen bei uns Freunde finden wird, glaube ich schwerlich. Da sind denn doch für unsere Chorleiter noch eine Menge andrer deutscher Werke usw. in Erwägung zu ziehen als Bantocks Omar Rubayyám Ruba'iyat. Das Werk erfuhr natürlich eine ganz besonders liebevolle tönende Belebung durch Wood und seine Scharen. Die Chormassen flüsterten und dröhnten unter ihrem Führer in ganz besonderer Klangpracht, unterstützt von einem virtuosen Orchester. Ich möchte die Erinnerung an den Eindruck des Werkes für meine Person nicht missen, „warne aber Neugierige“. Bantock wurde natürlich mit dem ganzen englischen Nationaljubel gefeiert und der Erfolg ist ihm und seinem Werke, das auf alle Fälle die Arbeit eines ernststrebenden Künstlers ist, in seinem Vaterlande zu gönnen. Wagners Gralsszene und Finale des I. Aktes aus „Parsifal“ machten den Beschluss des Festes. Nicht einen allzu glänzenden, denn die Intonation liess zu wünschen und die eigentliche Weihe dieser Musik kommt im Konzertsaal eben nicht auf. — Drei Tage anstrengenden Geniessens liegen hinter mir. Alle Bedenken aber, die ich pflichtgemäss zu äussern hatte, können das Gefühl in mir nicht trüben, einem grossen Ereignis beigewohnt zu haben, einer von echt künstlerischem Geist geleiteten gewaltigen Äusserung englischer Musikpflege. Wäre doch über unsere Musikfeste stets ein gleiches zu sagen.

Paul Hielscher.

Weimar.

Bruno Hinze-Reinhold trug 2½ Stunden Liszts Années de pélérinage (Suisse et Italie) vor und stellte damit an die Hörer allzu grosse Anforderungen. Sehr interressant war der Kammerkunstabend von Marya Delvard und Marc Henri. Theodore Byard von Erich J. Wolff vortrefflich begleitet, wusste mit seiner nicht gerade grossen Stimme geschickt umzugehen und trug auch französische und englische Lieder mit viel Empfindung vor. Grossen Beifall erntete das Vokalquartett der Hofopernmitglieder Frl. Runge und Jung und der Herren Haberl und Mang, die auch durch Einzelvorträge erfreuten. Im zweiten Konzert der hiesigen Bläservereinigung fesselte einigermassen ein hübsches Sextett von A. Seitz, während das Quintett op. 55 von Rubinstein geradezu läppisch wirkte. Die Pianistin Amelie Klose befriedigte keinesweg, ihr Anschlag ist unkultiviert. Anna Quensel entzückte durch den Vortrag wertvoller Lieder von Richard Wetz. Seltene Genüsse bot das Brüsseler Streichquartett, dessen künstlerische Qualitäten über alles Lob erhaben sind. Auch die beiden einheimischen Quartettvereinigungen der Herren Reitz und Rösel fanden berechtigten Beifall. Petschnikoff, der berühmte Geiger, hat bei uns enthusiastische Aufnahme gefunden; seine seelischen Qualitäten scheinen mir aber hinter den technischen etwas zurückzustehen. Wundervoll spielte das Böhmische Streichquartett, namentlich mit Beethovens op. 59 No. 3 leistete es hervorragendes. — In den Theaterkonzerten, die in dieser Saison wenig Neues boten, spielte Konzertmeister Reitz das Violinkonzert von Tschaikowsky in anerkennenswerter Weise und Herr Waldemar Lütschg Beethovens G dur-Konzert technisch sicher, aber etwas unpoetisch. Die zweite Sinfonie von Waldemar von Baussnern ist sehr lang und nicht immer logisch im Aufbau; auch die Ideen erscheinen mir nicht gerade bedeutend; die Instrumentation klingt gut, ist aber zu dick, namentlich in der Verwendung der Tuben. Sonst hörten wir unter Peter Raabes trefflicher Leitung den „Don Juan“ von Strauss und Smetanas „Moldau“, neben Beethovenschen Sinfonien. Es wäre gut, wenn auch Moderne mehr bevorzugt würden, Klose, Hausegger, Scheinpflug, Boehe u. a. Auch sollte man Chorwerke pflegen, wenn es irgend möglich ist. S—g.

Noten am Rande.

* **Ein neuaufgefundener Brief Beethovens.** Theodor von Frimmel, der bekannte Beethovenforscher, schreibt über einen neuen Brieffund im „Neuen Wiener Tagbl.“: Herr Hofrat Dr. Gustav v. Jurié in Wien besitzt eine Unzahl merkwürdiger Kunstsachen verschiedener Art, denen er gelegentlich auch bedeutsame Handschriften beigesellt. Darunter ist nun ein Autograph von der Hand des grossen Beethoven, das gar kostbar ist und in wenigen Zeilen allerlei Eigenheiten des Menschen Beethoven offenbart: seine originelle Rechtschreibung mit den Beistrichen statt der Schlusspunkte, seine grossen Z in „zu“, und vieles andere. Der Brief wird vollständig und in der Schreibweise des Originals wiedergegeben.

Aussen steht:

An den
Frejherrn
Von Türkheim
etc. etc.
Seilerstette
No. 855
3ter
Stock

Innen, sogleich ohne Überschrift beginnend:

„Ich war mit meinem Bruder, welcher in einer Angelegenheit mit ihnen nothwendig Zu sprechen hat, schon mein lieber T. gestern mehrmalen bej ihnen, da man mir gesagt, daß Sie heute gegen Ein uhr in der Böhmischen Kanzlej sejn werden, so werde ich wieder dort mit meinem Hrn Bruder Bürgerl. Apotheker in (zweite Seite) Linz Zu ihnen kommen, nicht aber um sie nicht Zu finden, sondern um sie Zu finden allda — Vergessen sie unsere alte Freundschaft nicht, und wenn Sie was für meinen Bruder thun können, ohne die österreichische Monarchie umZustoßen, so hoffe ich, sie bereit zu finden. — leben sie wohl lieber Freyherr und lassen sie sich heute finden, bedenken sie, daß auch ich ein Frejherr bin, wenn auch nicht dem Nahmen nach!!!!

mit inniger
Achtung
ihr
Freund
und Diener
ludwig Van Beethowen“

Alles in verhältnismässig sauberer deutscher Kurrentschrift mit Ausnahme des No. in der Anschrift. Auch die Unterschrift in deutschen Buchstaben und ohne Paraphe. Dies hilft uns, den Brief, der kein Datum trägt, auf Umwegen einer bestimmten Zeit zuzuweisen. In der Zeit von Ende 1816 bis ins Jahr 1817 hinein veränderte sich nämlich Beethovens Briefunterschrift sehr wesentlich. Vorher unter deutschen Briefen ohne Ausnahme die deutsch geschriebene Signatur. Danach die lateinisch geschriebene Namensfertigung auch unter deutsch geschriebenen Briefen. Dazwischen mehrfaches Schwanken. Will man Veranlassung für diese Veränderung suchen, so mag man an die Ereignisse des Wiener Kongresses denken, der bekanntlich auch unsern Beethoven in lebhafte Tätigkeit versetzt, der ihm zuerst eine wirkliche Weltberühmtheit verschafft hat. Überdies muss berücksichtigt werden, dass Beethoven durch das Ableben seines Bruders Karl (es erfolgte am 15. November 1815) und durch die Übernahme der Vormundschaft über den Neffen gegen Ende des Jahres 1815 in eine neue Lebensrichtung gedrängt wurde, in welcher er unwillkürlich auch seine Schriftzüge änderte. Wie immer die sogenannte „Kausalität“ auch sich verhalten mag, die Unterschrift des obigen Briefes an Baron Türkheim weist uns in die Zeit vor 1816 auf 1817. Die zweite Zeitgrenze, nach welcher das Schriftstück entstanden sein muss, lässt sich nach einigen Angaben im Briefe selbst und in der Adresse ermitteln. So ist der Brief sicher nicht vor 1807 oder 1808 geschrieben. Denn erst damals wurde Bruder Johann Apotheker in Linz. Ferner lässt sich ermitteln, dass der Empfänger des Briefes Baron Ludwig v. Türkheim gewesen ist, der in Wien als Arzt tätig und seit 1812 auf 1813 in der

böhmischen Hofkanzlei als Sanitätsreferent tätig war. Nachdem er jahrelang in verschiedenen Häusern der inneren Stadt gewohnt hatte, zog er 1811 auf 1812 in das Haus auf der Seilerstätte No. 855, das in der Anschrift des Briefes genannt wird. Noch andere Gründe führen auf die Zeit um 1815 für die Entstehung des Schreibens.

Um was hat es sich aber in dem Brief gehandelt? Was wollte Beethovens Bruder Johann beim Baron Türkheim, bei dem er sich durch den berühmten Komponisten vorstellen zu lassen gedachte? Eine Überlieferung sagt, dass Johann van Beethoven sich seinen vermeintlichen niederländische Adel wollte in Österreich bestätigen lassen. Damit werden sofort mehrere Stellen des Briefes klar, die sonst ein wenig rätselhaft bleiben müssten. Man merkt, dass Beethoven die Sache für aussichtslos hält und deshalb ironisch behandelt. Er weiss, dass sein eigenes „van" in Österreich kein Adelsprädikat sei, lässt aber durchblicken, dass er sich den richtigen österreichischen „Freiherren" ebenbürtig erachte. Trotzdem willfahrt er dem Wunsche des Bruders und lässt sich nach einem vergeblichen ersten Gang in die böhmische Hofkanzlei auch einen zweiten Versuch nicht verdriessen. Um sicher zu gehen, meldet er sich vorher brieflich an. So wird das launig abgefasste Schreiben verständlich, das uns überdies davon unterrichtet, dass Beethoven schon jahrelang mit Baron Ludwig v. Türkheim bekannt war, ehe er ihm in so vertraulicher Weise schrieb. Der Ton des Briefes erinnert ein wenig an den in manchen Briefen Beethovens an Freund Zmeskall, in denen es ja auch so aufleuchtet von allerlei Ironie, die oft in Wortspiele gekleidet ist. Nach dem heiteren Ton des Briefes möchte ich bezüglich der Entstehung schliessen auf die Zeit nach den vielen Ehrungen Beethovens beim Wiener Kongress und noch vor dem Ableben des Bruders im Spätherbst 1815. Auch eine Äusserlichkeit führt auf das Jahr 1815. Es ist das Wasserzeichen des Briefpapieres: GEBRÜDER KIESLING. Beethoven hat 1815 unter anderem auch Kieslingpapier benützt.

Das prächtig erhaltene Autograph ist bisher von allen Ausgaben Beethovenscher Briefe übersehen worden, und ich schreibe wohl im Sinne der ganzen Beethovengemeinde, wenn ich dem kunstsinnigen Besitzer für die Erlaubnis zur Veröffentlichung wärmstens danke.

* Luigi Mancinelli, der bekannte hevorragende italienische Kapellmeister hat dem Liceo musicale in Bologna, eine Anzahl Musikerautographe zum Kauf angeboten, unter denen sich auch ein französisches Schreiben Richard Wagners an Mancinelli befindet, und zwar aus der Zeit, als dieser noch Theaterkapellmeister ebendort war. Der unbekannte Brief hat folgenden Wortlaut:

Cher Ami et Collègue!

Serait-il possible d'avoir un orchestre de 40 musiciens, que vous me devriez envoyer à Venise, pour exécuter, au 25 décembre, une Symphonie, que j'ai composée il y a cinquante ans. Cela serait pour célébrer, avec ce demi-centenaire, l'anniversaire du jour de naissance de ma chère femme. Il faudrait que les musiciens fassent le voyage de Bologne à Venise le 23 de ce mois, fassent des répétitions le 24, la représentation, dans notre salle à Vendramin, — tout entre nous — le 25 — et repartissent le 26.

Ainsi un engagement pour quatre jours? J'espérais contenter parfaitement messieurs les musiciens quant aux frais et aux salaires. Seulement serait-il possible de priver le théâtre de Bologne du service de son orchestre pour ces quatre jours? Je ne voudrais mieux que la réussite! Quoique je suis à Venise, mon cœur est toujours chez mes chers concitoyens de Bologne.

Eh bien, je suis un peu audacieux; mais j'ai osé ma demande, ma prière, et j'attends votre gracieuse réponse — peut-être même par télégraphe. — Oui ou non.

Tout à vous.

Richard Wagner.

10 déc. 1882.

* Die gegenwärtigen Wagnerfestspiele im Brüsseler Monnaie-Theater geben einem Mitarbeiter eines Brüsseler Blattes Veranlassung, einige interessante Erinnerungen an die Aufnahme der Wagnerschen Musik in Belgien aufzufrischen. Im Jahre 1850 war auf Betreiben Hanssens, des einen der drei damaligen Pächter der Monnaie, zum ersten Male die Rede davon, eine Oper des deutschen Meisters aufzuführen. Die Verhandlungen führten jedoch zu keinem Ergebnis. Erst drei Jahre später wurde in einem Konzert unter Hanssens Leitung zusammen mit der Pastorale von Beethoven die Ouvertüre zu Tannhäuser gespielt; die Blätter schwiegen jedoch das Konzert tot; 1855 folgte Lüttich mit der Wiedergabe desselben Bruchstücks, und hier fand es teilweise begeisterte Aufnahme. Zur gleichen Zeit gab eine deutsche Truppe unter Roeders Leitung zweimal den ganzen Tannhäuser, die Aufnahme litt jedoch unter der ziemlich mittelmässigen Wiedergabe. Die folgenden Jahre brachten Bruchstücke aus derselben Oper in mehrern Konzerten in Brüssel, Gent und Lüttich. Im Jahre 1860 endlich kam Richard Wagner selbst nach Brüssel und dirigierte in der Monnaie zwei Konzerte, auf deren Programm Stücke aus dem Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin standen. Die beiden Abende waren ein unbestrittener grosser Erfolg; der Meister wusste Orchester und Publikum fortzureissen. Die Kritik war unentschieden und erörterte ohne Feindseligkeit, aber auch ohne besonderes Verständnis die revolutionären musikalischen Theorien Wagners. Ein geschworener Gegner war nur der damalige Direktor des Konservatoriums, der alte Fétis. Um ihn aus einem Saulus in einen Paulus zu verwandeln, suchte ihn Wagner im Konservatorium auf. Aber der Erfolg dieses Besuchs war negativ, die beiden Musiker konnten den Weg zueinander nicht finden, und Wagner entfernte sich schliesslich mit den in zornigem Tone ausgestossenen Worten: „Wie, blasierter Greis, Sie wollen über einen Mann aburteilen, der so von tiefem Gefühl überströmt wie ich!" In den 60er Jahren wirkte auch in Brüssel, das immer in geistiger Abneigung von Paris stand, die schmähliche Behandlung nach, die man dort 1861 dem Tannhäuser hatte zuteil werden lassen; und obwohl es unter den Musikern von Ruf und Bedeutung eine Anzahl gab, die begeisterte Wagnerfreunde waren, war der deutsche Komponist von der Bühne verbannt, und es blieb bei einigen Konzerten, 1869 kamen zum ersten Male Bruchstücke aus den Meistersingern zum Vortrag und fanden grossen Beifall. Nach langer Mühe gelang es endlich im Jahre 1870 einigen verständnisvollen Musikfreunden, den Direktor der Monnaie, Vachot, zu überreden, Lohengrin aufzuführen und für die Leitung Hans Richter zu berufen. Der grosse Wagnerinterpret hatte aber seine liebe Not mit dem Theatergewaltigen, der in seiner eigenartigen Kunstauffassung recht stilwidrige Streichungen und Abänderungen anbringen wollte. Das schönste leistete er sich mit der Forderung, in den zweiten Akt der Oper ein Ballett einzufügen, weil das Stück sonst zu wenig Abwechslung biete. Richter geriet darob in die höchste Erbitterung, und er sprach ernstlich davon, dem Banausen den Garaus zu machen. Trotz diesen Zwischenfällen bei der Vorbereitung war dann die Aufführung des Werkes ein beispielloser Triumph, und Lohengrin ging bis zum Schlusse des Spieljahres noch 22 mal in Szene. In der musikliebenden Provinz, in Lüttich, Gent, Ostende, Verviers, fand dieses Erfolg kräftigen Wiederhall. Wagner hatte das belgische Publikum erobert, wenn auch später unter dem Einfluss Frankreichs und infolge von Ränken der Gegner einige Jahre lang die Wagnerische Oper keinen Platz an der ersten Bühne des Landes hatte. Dafür wurde von den Anhängern der Gedanke der Gründung eines Festspielhauses in Bayreuth mit Begeisterung aufgegriffen, ein Belgier, Brassin, wohnte am 22. Mai 1872 der Grundsteinlegung bei. Im Juni 1875 hatte man in Brüssel 14000 Franken gezeichnet. Als 1876 unter Richters Leitung die ersten Aufführungen des Rings stattfanden, waren auch zahlreiche belgische Pilger nach Bayreuth gekommen, die Richard Wagner vorgestellt wurden. Ihre Zahl muss sehr gross gewesen sein, denn bei einer solchen Einführung rief der Meister aus: „Immer noch Belgier, was sind denn das für Leute? ist das denn eine Rasse?" Diese Bayreuthfahrten von Belgiern wiederholten sich dann noch öfter, so besonders 1882. Im folgenden Jahre gab man in Brüssel unter Neumanns Leitung und mit seinem Ensemble zum ersten Male den Ring; der Eindruck war tief und nachhaltig, und seitdem hat die Wagnerische Musik in Belgien eine bleibende Stätte. (Kölnische Zeitung.)

* August Stradals Klavierübertragung des Friedemann Bachschen dmoll-Orgelkonzertes, welches von sehr vielen Pianisten gespielt wird (es war auch eine Repertoire-Nummer Alfred Reisenauers) wurde von Emil Sauer in Santander (Spanien) zum 50. Male vorgetragen. In dieser Saison wurde sie von Aglaia Byzanthi in Athen und Patras und von Frau Margarete Capellmann-Rödel in Tokio gespielt.

* Nun hat Hans Richter auch vom Londoner Publikum Abschied genommen, sein Abschiedskonzert in der Queens-Hall schloss mit stürmischen Ovationen. Immer wieder musste sich der deutsche Musiker vor den jubelnden Enthusiasten verneigen, die ihm so stürmisch dafür dankten, dass er in Jahren langer unermüdlicher Arbeit seine beste Kraft der Entwicklung des englischen Musiklebens gewidmet hat. Aber kurz vorher

fand in demselben Saal eine andere Feier statt, zu der kein Fremder Zutritt erhielt: die Musiker des Londoner Sinfonie-Orchesters nahmen Abschied von ihrem Führer. Hans Richter hatte ausdrücklich gewünscht, dass bei dieser Feier alles Zeremonielle vermieden werde, einfach solle sie sein und vor allem „kurz wie ein Takt Musik". Auf ein Zeichen des ältesten Musikers erhoben sich die hundert Mitglieder des Orchesters von ihren Plätzen und mit wenigen Worten dankte man dem scheidenden Meister für seine Hilfe und seine Führerschaft. Dann wurde Hans Richter eine kunstvoll illuminierte Adresse überreicht, die von einem prächtig gearbeiteten silbernen Pokal mit einer Widmung der Orchestermitglieder begleitet war. Hans Richters Dank war für das Wesen des berühmten Dirigenten charakteristisch. „Die Stunden die ich mit Ihnen verbrachte, waren Stunden des Glücks. Und während ich lehrte, lernte ich. Wenn ein Dirigent sagt, er sei durch sein eigenes Verdienst ein guter Dirigent, würde ich ihn einen Schwindler nennen. Erst ein gutes Orchester lehrt den Dirigenten die Möglichkeiten seiner Arbeit kennen. Das haben Sie für mich getan. Ich fühle, dass ich Ihnen nicht Lebewohl sagen kann, Ich hoffe, viele von Ihnen im Herbst im Covent Garden wiederzusehen. Und wenn meine Gesundheit es zulässt, werde ich mich immer freuen, ein Benefizkonzert für Sie zu dirigieren."

* Gemma Bellincioni verlässt nach einer 31jährigen Bühnenlaufbahn das Theater und wird sich im kommenden Oktober als Leiterin einer Gesangsschule in Berlin niederlassen. Schon mit 16 Jahren betrat die grosse Künstlerin, wie sie soeben einem Mitarbeiter des „Giornale d'Italia" erzählt hat, zum ersten Male die Bretter, und zwar in einem ganz kleinen Theater zu Neapel; dort sang sie neben ihrem Vater in einer Oper von Pedrotti. Aber von dem Drange beseelt, an grossen Theatern zu singen, war sie erst glücklich, als ihr Vater ihr ein Engagement bei einer Gesellschaft verschaffte, die in Lissabon auftrat. Doch damit begannen zugleich die Leiden. Die Berühmtheiten setzten der Anfängerin hart zu, weil sie von der Idee beherrscht war, auch Opernrollen realistisch zu spielen, und sie immer wieder von den „Regeln" abwich. Verwirrt, entmutigt kehrte sie nach Italien zurück und spielte sogar schon mit dem Gedanken, das Theater zu verlassen und — zu heiraten. Aber da hatte sie das Glück, von Enrico Tamberlich engagiert zu werden, und dieser betraute sie eines Abends, als die Primadonna der Truppe plötzlich krank geworden war, damit, für diese einzuspringen. Die 19jährige Sängerin hatte einen grossen Erfolg, und seit demselben Abend begann ihr Stern schnell und hoch zu steigen. Ihr erstes Auftreten in Rom als „Traviata" war freilich noch ein Kampf. Die Kritik behauptete, „ihre Violetta sei eine Beleidigung aller guten Tradition"; sie hatte nämlich den letzten Akt auf einem Diwan sitzend gesungen, während bis dahin alle Sängerinnen trotz der vorgeschrittenen Schwindsucht Viollettas stolz und munter in der Nähe des Souffleurkastens stehend die Partie zu Ende gesungen hatten. Aber rasch genug begann die Meinung sich durchzusetzen, die ihre Darstellung originell und persönlich fand. So kam der Ruhm, und so kam der Reichtum . . . Das einzige, was der berühmten Künstlerin während ihrer ganzen Laufbahn nicht zuteil geworden ist, ein eigenes, ständiges Heim, — dieses wird sie nun endlich in Berlin erhalten.

* Saint-Saëns erzählt in seinen schon mehrfach erwähnten Lebenserinnerungen, die er gegenwärtig im „Echo de Paris" veröffentlicht, allerlei interessante Einzelheiten über seine Beziehungen zu Victor Hugo. Der angehende Musiker war noch ein Jüngling, als er den berühmten Dichter kennen lernte; es war nach dem Sturz des Kaiserreichs, Hugo kehrte endlich aus seiner Verbannung wieder. Bei der Vorstellung war der junge Saint-Saëns so aufgeregt, dass Hugo aller Höflichkeit zum Trotz nicht an sich halten konnte und in ein schallendes Gelächter ausbrach. Im näheren Verkehr war der grosse Mann übrigens viel weniger zeremoniell; er streifte die grossen Gesten, die er in seinen Schriften so liebte, ab, und man konnte gemütlich mit ihm plaudern. Für Musik hatte er so gut wie gar kein Verständnis. Der künftige Komponist von „Samson und Dalila" war nicht wenig verblüfft, als Victor Hugo ihm eines Tages ein Gedicht über ein sehr vulgäres musikalisches Motiv sandte, von dem er irrtümlich glaubte, es sei eine erhabene Inspiration von Beethoven. Saint Saëns wagte es nicht, den Dichter über den Irrtum aufzuklären, auf Verlangen Hugos arbeitete er jenes Motiv zu einer Liedform aus, und Hugo übergab Noten wie Text seinem Verleger. Später kamen Saint-Saëns und Hugo eine Zeitlang auseinander; der Dichter hatte erwartet, dass Saint-Saëns aus „Notre Dame de Paris" eine Oper machen würde, und als Saint-Saëns ablehnte, erlitten die persönlichen Beziehungen zeitweilig eine Abkühlung, aber diese Krise ging bald wieder vorüber.

* Von den Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel ist soeben Nr. 104 erschienen, geschmückt mit dem Bilde des künftigen Leipziger Theaterleiters Max Martersteig, über dessen Leben auch ein kurzer Aufsatz in dem Heftchen enthalten ist. Eine Einführung über Granville Bantocks Omar Khayyám, des persischen Dichters, dessen Werke gerade in letzter Zeit auch in Deutschland wieder mehr Beachtung finden, reiht sich diesem an. Berichte über neue Chorwerke Karl Bleyles und Theodor Streichers, sowie über die Böcklin-Phantasie von Felix Woyrsch, folgen. Ausserdem enthält das Heft einen Aufsatz über Johann Sebastian Bach von Professor Siegfried Ochs, eine Einführung in die Geistlichen Lieder Heinrich Elmenhorsts, des bedeutendsten Vertreters der Hamburger Liederschule, die Wiedergabe des neuesten Bildes Xaver Scharwenkas und der charakteristischen Photographie „Max Reger bei der Arbeit", Musiknachrichten aus Belgien, England, Amerika und manches andere Interessante für Musikfreunde. Das Heft wird den Lesern auf Verlangen kostenlos übermittelt.

Kreuz und Quer.

Amsterdam. Man will hier ein Gegengewicht gegen die geplante deutsche Oper in einer nationalen holländischen Oper schaffen. Es soll nicht nur das Gründungskapital, sondern auch eine grössere Summe zur Fortführung bereits vorhanden sein.

Berlin. Der Bruno Kittelsche Chor wird in nächster Saison Felix Draesekes Mysterium „Christus" unter Mitwirkung bedeutender Solisten und des Blüthner-Orchesters zur Uraufführung bringen.

— Freunde, Verehrer und Schüler Joseph Joachims beabsichtigen, diesem ein Denkmal zu errichten, das in einer Nische der grossen Halle der Hochschule für Musik zur Aufstellung gelangen soll.

— Hermann Gura steht in Unterhandlungen mit Hans Gregor wegen Pachtung der Komischen Oper, nachdem Direktor Bendiener sein Gesuch um Konzessionserteilung zurückgezogen und Direktor Philipp kaum die Konzession erhalten dürfte.

Birkenfeld. Karl Götz veranstaltete vor kurzem unter Beifall des Publikums einen Vortragsabend mit eigenen Dichtungen.

Bonn. Zehntes Kammermusikfest vom 21.—25. Mai 1911. Das Programm, dessen Hauptinhalt wir schon früher mitteilen konnten, hat im einzelnen verschiedene Ergänzungen erfahren. So hat für die Morgenaufführung des Himmelfahrtstages Professor Friedberg-Cöln für seinen Klaviervortrag Schumanns Sinfonische Etüden op. 13 gewählt. Frau Lula Mysz-Gmeiner-Wien wird gleichfalls am Himmelfahrtstage eine Anzahl Lieder von Schubert singen, so unter anderem den „Erlkönig", „Mainacht", „Suleika", „Fischer". Von Liedern wird noch Prof. Messchaërt am dritten Tage, Dienstag den 23. Mai, eine Auswahl aus den Magelonenliedern von Brahms bieten. Mit besonderem Interesse sieht man dem Auftreten der zwei Quartettvereinigungen entgegen, die zum ersten Male bei einem Beethovenfest mitwirken, das Quartett Capet aus Paris am Sonntag den 21. Mai und das Quartett Ševčik aus Prag am Montag den 22. Mai. Die Anmeldungen zumal der auswärtigen Freunde und sozusagen Stammgäste der Bonner Frühjahrmusikfeste laufen zahlreich ein; Bonn wird allem Anschein nach in seinem Frühlingsschmuck wieder eine grosse Anzahl Musikfreunde aus allen möglichen Ländern zum zehnten Kammermusikfeste vereint sehen.

Braunschweig. Im Oktober, noch vor der Feier in Heidelberg, veranstaltet das Hoftheater eine viertägige Lisztfeier, bei der „Die Legende von der heiligen Elisabeth", nach einem Entwurf von Egbert von Fankenberg szenisch dargestellt, und die „Graner Festmesse" zur Aufführung gelangen, ferner die sinfonischen Dichtungen „Faust" und „Tasso", das Esdur-Konzert und „Lohengrin" von Wagner. Die Leitung hat Richard Hagel, die Regie Dr. Hans Waag.

Budapest. Michael Balling wurde an die Hofoper engagiert. Sein Gehalt wurde auf 26000 Kronen festgesetzt. Wahrscheinlich wird er einen grösseren Wirkungskreis haben als die anderen an der Budapester Oper angestellten Dirigenten;

es dürfte ihm auch bei der künstlerischen Leitung des Instituts ein massgebender Einfluss eingeräumt werden.

Celle. Am 28. April führte der Königl. Musikdirektor Reichert mit dem Oratoriumverein das Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" von Klughardt auf. Das Werk wurde mit grossem Beifall aufgenommen. Als Solisten wirkten die Damen Anna Hartung (Leipzig), Hardt (Hamburg), von Neudegg (Altenburg) und die Herren Funk (Berlin) und Schmid (Hannover) mit.

Coblenz. In einer Aufführung von Haydns „Schöpfung" unter Generalmusikdirektor W. Kes wirkte auch Frau Professor Hildegard Börner, früher in Leipzig, jetzt Gesanglehrerin am Konservatorium mit. Die Kritik rühmt ihr sympathisches Organ, die deutliche Aussprache, die Innigkeit und Wärme der gesanglichen Darbietungen.

Cöln. Konzertmeister Friedrich Grützmacher vom Gürzenich-Orchester erhielt vom Fürsten von Lippe-Detmold den Orden der Lippeschen Rose.

— Nachdem die Verhandlungen zum Abschluss gelangt sind, kommt also Brecher von Hamburg an das hiesige Stadttheater. Es heisst, dass Lohse provisorisch die Leitung der Hamburger Oper übernehmen werde.

Darmstadt. Der 177. Vereinsabend des Richard Wagner-Vereins wurde von dem Rosé-Quartett mit Werken von Mozart, Beethoven und Schubert bestritten.

Donaueschingen. Die hiesigen Vereine „Liedertafel" und „Museum" beabsichtigen die Gründung eines die Städte Donaueschingen, Villingen, Singen, Neustadt, Tuttlingen und Schwenningen umfassenden Städtebundtheaters.

Essen (Ruhr). Unser geschätzter Mitarbeiter Dr. Guido Bagier hält hier einen Vortragszyklus über das Thema „Die Entwicklung des modernen musikalischen Empfindens", erläutert an Beethoven, Rob. Schumann, Brahms, Wagner und Komponisten der Gegenwart.

Eutin. Hier fand eine zweitägige Liszt-Feier statt. Sie bot am 17. April Missa choralis für gemischten Chor, Fantasie und Fuge über Bach, Evocation à la chapelle sixtine für Orgel und Julius Reubkes Sonate über den 94. Psalm und am 7. Mai „Die Legende von der heiligen Elisabeth" unter Leitung von Karl Lichtwark und Andreas Hofmeier. Im November findet noch ein 3. Konzert mit Orchesterwerken statt.

Frankfurt a. M. Alfred Hess, seit 1886 Konzertmeister am Opernhaus will seine künstlerische Tätigkeit aufgeben und sich nur noch dem Unterricht widmen.

— Kammersängerin Elsa Hensel-Schweitzer verabschiedete sich am 29. April nach zehnjährigem Wirken an der Oper als „Tosca", einer ihrer Glanzrollen, vom Frankfurter Publikum, um sich fernerhin nur Gastspielen und Konzertaufgaben zu widmen. Die Abschiedsvorstellung gestaltete sich zu einem Triumph für die berühmte Sängerin, die mit Blumen überschüttet wurde.

Graz. Nach einem Vortrage des Münchener Musikschriftstellers Dr. Paul Marsop über musikalische Volksbibliotheken bildete sich unter der Führung des Wagnervereins ein Ausschuss, um auch hier eine derartige Bibliothek zu gründen.

Halle. Das am 20. und 21. Mai stattfindende Musikfest, das nur Werke von Beethoven enthalten soll, wird die Sinfonie I und VII, die „Missa solemnis", die Streichquartette op. 18 No. 6 und op. 59 No. 3, das Klaviertrio B dur op. 97 und Schottische Lieder bringen. Mitwirkende sind das Philharmonische Orchester aus Berlin unter Ferdinand Löwe (Wien) und Eduard Mörike, ein Chor von 400 Personen, das Klingler-Quartett und die Damen Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges, Therese Schnabel-Behr, die Herren Felix Senius, Thomas Denys, Artur Schnabel; Professor Dr. Abert hat ein Programmbuch verfasst.

— Franz Frank, der bekannte Konzertsänger und Gesanglehrer, veranstaltete im Dom zum Besten des Orgelbaufonds dieser Kirche eine geistliche Musikaufführung mit Damen und Herren seiner Sologesangsschule; das Programm enthielt neben Sologesängen von Bach, Reger, Altmann, die sämtlich auf einem Konzertflügel (in der Kirche) mit bestem Erfolge begleitet wurden, die herrliche Bachsche Osterkantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden" in der Bearbeitung von Rob. Franz für Soli, Chor, Orgel und Orchester, ferner eine äusserst wirkungs- und stimmungsvolle Bearbeitung der bekannten „Hebräischen Melodie" „Beweinet, die geweint an Babels Strand" von Rob. Franz für Streichorchester und Orgel gesetzt von Georg Langenbeck.

Karlsruhe. Pfitzners „Armer Heinrich" gelangte im Hoftheater unter Reichweins Leitung zu recht erfolgreicher Aufführung.

Leipzig. Nach erfolgtem Rücktritt des Herrn Musikschriftsteller Max Puttmann hat der als Komponist und Chorleiter bereits bestens bekannte Herr Max Ludwig die musikalische Leitung des Neuen Leipziger Männergesangvereins übernommen.

— Das Leipziger Trio der Herren Otto Weinreich, Edgar Wollgandt und Professor Julius Klengel wurde auf seiner dieswinterlichen Tournee u. a. in Berlin, Hannover, Plauen, Cöln, Dresden, Prag, Düsseldorf, Hamburg sehr gefeiert. Man bezeichnet es als eine Künstlergenossenschaft ersten Ranges und rühmt die Präzision und gefeilte Glätte des Zusammenspiels, die wundervolle Wiedergabe aller Werke, die Tonfülle und Sauberkeit in den Streichinstrumenten, die Sicherheit des Klavierparts.

— Das Collegium musicum der Universität hat für das Sommersemester 1911 ein Programm veröffentlicht, das einige Meister der Triosonate (Corelli, Purcell, dall'Abaco, Fasch, Gluck, Pergolesi, Richter, Stamitz, Filtz, Schobert), und solche der altdeutschen Suite (Hasler, M. Franck, Hausmann, Demantius, Möller, Otto, Staden, Prätorius, Schein, Peuzl, Hammerschmidt, Neubauer, Rosenmüller, Löwe, Becker, Petzold, Horn, Scheiffelhut, Reinken, Muffat, Fischer, Schmicerer, Fux, Krieger, Telemann, Förster, Bach, Händel), enthält. Im Wintersemester soll dann einstimmige Gesangsmusik (Lied, Solokantate, Opernszenen) drankommen.

Mailand. Durch den 350 Mitglieder starken Gemischten Chor Zürich unter Volkmar Andreae wurde im Konservatorium Bachs „Matthäus-Passion" zweimal in deutscher Sprache vorgeführt. Der Eindruck war ein ganz gewaltiger.

New York. Der Professor für Theorie der Musik an der Yale-Universität, Horatio Parker, und Bryan Hooker haben den 10000 Dollar-Preis gewonnen, den die Metropolitan-Opera-Gesellschaft für die beste englisch geschriebene grosse Oper eines Amerikaners ausgesetzt hat. Im ganzen hatten sich 23 Bewerber gemeldet. Die neue Oper führt den Titel „Nona" und behandelt einen Stoff aus der Druidenzeit während der Römerherrschaft in England. Die Oper wird in der kommenden Spielzeit zur Aufführung gelangen.

— In der kommenden Saison wird Josef Stransky die Konzerte des Philharmonischen Orchesters leiten.

— Es verlautet, dass Umberto Giordanos neues Werk „Madame Sans-Gêne" im Metropolitan-Opernhaus unter Leitung von Toscanini seine Uraufführung erleben wird. Die Hauptrollen sollen Caruso, Geraldine Farrar und der Baritonist Amato singen. Ebendasselbe wird auch mit Claude Debussys „Mysterium vom heiligen Sebastian" der Fall sein, zu dem der Text bekanntlich von Gabriele d'Anunzio stammt.

— Hier pflegt man neuerdings zu Reklamezwecken nach Abschluss von Konzerten den autographierten Kassenabschluss zu veröffentlichen, so kürzlich nach einem Konzert von Frau Tetrazzini. Er wies sich über M. 30000 aus. *Ob das in Deutschland auch jemals geschehen wird?*

Paris. Prof. Arthur Nikisch wird die Aufführungen von Wagners „Ring" leiten, die Ende Juni in der Grossen Oper stattfinden werden.

St. Petersburg. Die Kaiserliche Oper machte Karl Burrian ein Angebot, wonach er bei monatlich fünfmaligem Auftreten in 8 Monaten M. 100000 erhalten soll.

Prag. „Maler Rainer", dreiaktige Oper von Franz Pisker wurde bei ihrer Uraufführung im böhm. Nationaltheater unter Leitung des Komponisten freundlich aufgenommen.

Stuttgart. Der Neue Singverein unter Leitung von Prof. Ernst H. Seyffardt brachte am 27. April Sgambatis „Messa da Requiem" wiederholt zur Aufführung.

Tilsit. Am Palmsonntag gelangte unter Leitung des Königl. Musikdirektor Wilh. Wolff Verdis „Requiem" unter solistischer Mitwirkung von Frl. Fanny Opfer (Berlin), Frau Grinda-Brischär (Tilsit), Kammersänger Pinks (Leipzig) und Fitzau (Danzig) zu hervorragender Aufführung.

Triest. Der Gemeinderat beschloss einstimmig dem hier lebenden völlig erblindeten Komponisten Antonio Smareglia einen jährlichen Ehrensold von Kr. 2400 auf Lebenszeit zu verleihen. Bravo!

Venedig. Ermanno Wolf-Ferrari, der Komponist der „Neugierigen Frauen", hat soeben eine neue Oper „Der Schmuck der Madonna" vollendet, deren Buch er selbst entworfen hat. Der Komponist, der bisher das heitre Genre der Spieloper mit so grossem Erfolge gepflegt hat, findet in dem neuen Stoffe Gelegenheit, eine dramatische Musik zu schaffen, die, allem Verismo fern, die herkömmlichen Wege des tragischen italienischen Opernstils verlässt. In dem Konflikte der Hauptpersonen — es handelt sich um das tragische Ende eines braven Menschen, der um der Liebe eines schönen, aber leichtfertigen Mädchens willen den Schmuck der Madonna raubt — spielt auch die italienische Kamorra, von der jetzt alle Welt voll ist, eine in die Handlung tief eingreifende Rolle. Die neue Oper Wolf-Ferrais gibt auch dem Regisseur Gelegenheit zur Inszenierung prächtiger Volkszenen. Die Uraufführung findet an der Wiener Hofoper statt.

Wiesbaden. In Lisse in Holland wurde unter der Direktion von Karl Philippeau aus Haarlem das historische Singspiel (3 Akte) „Die Maienkönigin" von dem Wiesbadener Musikdirektor Otto Wernicke mit grossem Erfolge aufgeführt. Zahlreiche Hervorrufe ehrten Solisten, Chor und Dirigenten.

Wittenberg. Den Beschluss der Künstlerkonzerte machte Willi Straube mit einer Aufführung von Mendelssohns „Paulus" in der Pfarrkirche. Die Wiedergabe wird von der Kritik als hervorragend geschildert.

Rezensionen.

Schmid, Joseph, op. 64. Romanze für Violoncello und Klavier. München, Wunderhornverlag. Preis M. 1.50 no.

Auf der Suche nach neuen Originalstücken mittleren Schwierigkeitgrades werden die Cellisten bei dieser hübschen Romanze gewiss gerne Halt machen. Einfach, aber geschmackvoll, wie das Stückchen ausgefallen ist, macht es einen sehr sympathischen Eindruck.

Boccherini, Luigi. Rondo aus dem Quintett op. 37 und **Tartini, G.** Grave aus einem Konzert für Gambe mit Quartett und 2 Hörnern. Für Violoncello und Klavier bearbeitet von Chr. Döbereiner. München, J. Dennerlein. Preis M. 2.— (für Cello und Streichquintett: M. 3—.)

Ein echter Boccherini, leicht, aber doch nicht oberflächlich. In jener für den alten Meister bezeichnenden, auf dem Mittelweg zwischen Kammermusik und Unterhaltungsmusik liegenden Art geschrieben. Das Cello ist stark solistisch behandelt und verlangt einen flinken Techniker. Die würdevolle Grösse Tartinis ist an dem Grave zu erkennen. In den wenigen Takten, die dem Komponisten genügten, um seinen Gedanken Ausdruck zu geben, ist vieles gesagt. Die Cadenz scheint zu verschnörkelt und zu ausgedehnt. Bei dem halb kirchenmässigen Stil dieses altitalienischen Konzertsatzes ist ein virtuosenhafter Abschluss keineswegs nötig. Alexander Eisenmann.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 13. Mai 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

Joh. Seb. Bach: „Präludium und Fuge. Gdur. Joh. Seb. Bach: I. Satz aus der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied." Moritz Hauptmann: „Lauda, anima mea."

Letzte Nachrichten.

Maifestspiele. Leipzig.

I. „Der fliegende Holländer" von Richard Wagner am 7. Mai im Neuen Theater.

Der von dem verstorbenen Prager Theaterdirektor Angelo Neumann zuerst aufgegriffene Gedanke von Maifestspielen hat sich allmählich immer mehr ausgebreitet, so dass es wohl heute keine grössere Bühne gibt, die nicht derartig künstlerisch hochstehende, in den Hauptrollen mit hervorragenden Künstlern besetzte Aufführungen veranstaltet. Auch Leipzig ist seit vorigem Jahre unter der rührigen Leitung Robert Volkners dazu übergegangen und bot uns in diesem Jahre zuerst Wagners „Fliegenden Holländer", in neuer Inszenierung und vollständig neuer Ausstattung. Was zunächst die erstere betrifft, so können wir uns mit Dr. Löwenfelds erneuter Auseinanderreissung in 3 Akte nicht einverstanden erklären. Im 7. Bande seiner Gesammelten Schriften sagt Wagner im Artikel „Zukunftsmusik" S. 120, nachdem er sich zuerst über „Rienzi" ausgelassen: „Auf diese fünfaktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper, folgte unmittelbar „Der Fliegende Holländer", den ich ursprünglich nur in einem Akte aufgeführt wissen wollte." Nachdem man überall die Dreiteilung gegeben hatte, wurde 1901 das Werk in Bayreuth im Sinne des Meisters in den Spielplan aufgenommen und hat nach den Berichten in seiner Geschlossenheit dadurch nur gewonnen und auf die Zuhörer einen ungleich grösseren Eindruck ausgeübt. Nur wenige Nachfolger fand dieser Versuch. Ich glaube man sollte den Willen des Meisters ehren. Durch die allzulangen Pausen wird man ganz aus der Stimmung herausgerissen und kann sich nach Beginn eines neuen Aktes nur schwer wieder hineinfinden. Es haben ja hier in Leipzig auch früher Aufführungen in einem Akt stattgefunden, die ich für viel stimmungsvoller halte. Die Ausstattung selbst war grandios: eine prachtvoll-düster-schaurige nordische Landschaft in Sturm und Wetter, hochgehendes Meer mit aufspritzendem Wogengischt, zerklüftete Felsen im ersten Bild; dann ein Zimmer in einem Seemannsheim. Das Bild des Holländers hing statt an der Hinterwand diesmal an der linken Seite. Es schien wohl dort angebracht, damit der eintretende Holländer gerade unter ihm, auf dem mit einer kleinen Treppe versehenen Podest stehen bleiben und so zu Vergleichen herausfordern konnte. Mir wollte diese Neuerung wenig einleuchten, der auf der Bühne dargestellte Raum sollte doch wohl eine sogenannte Diele sein, zu der man direkt vom Hauseingang gelangen kann und auf der sich auch die Mägde beim Spinnen versammeln. Es ist doch dann kaum zu verstehen, dass Daland seinen Gast direkt von aussen in das höher gelegene Zimmer führt, anstatt in den tiefer gelegenen, allgemeinen Raum. Auch das dritte Bild vor Dalands Haus am Meer bot in seiner ganzen Gestaltung einen wunderbaren, stimmungsreichen Eindruck. Links das Schiff Dalands in eitel Jubel und Freude, rechts die gespenstische Ruhe des „Holländer-" Schiffes. Äusserst geschickt dagegen fand ich am Schluss den Wegfall der sonst üblichen Apotheose und an deren Stelle den aufgehenden Sonnenball, symbolisch mit dem Anbruch des neuen Tages die Erlösung des Holländers andeutend. Ich halte dies für eine ganz ausgezeichnete Lösung des schwierigen Problems, die Apotheose künstlerisch zu gestalten, von Seiten Dr. Löwenfelds. Dann noch eins. Das Schiff des Holländers war doch ein Gespensterschiff, welches also vollständig lautlos kommen und verschwinden muss. Ist es da notwendig, dass es mit solch unglaublichem Gepolter durch das wogende Meer fährt? Schliesslich gibt es doch Gummiräder. Trotz diesen oben angeführten, wenigen Mängeln verdient aber die Regie Dr. Löwenfelds das grösste Lob, denn wie schon früher oft hervorgehoben, haben wir in ihm einen äusserst feinsinnigen Stimmungskünstler, dem bei seinen Inszenierungen stets eine ganz eigene Note innewohnt. Man hatte neben unseren einheimischen, erste Künstler für diese Aufführung gewonnen. Die Titelrolle wurde von unserem glücklich aus Amerika wieder zurückgekehrten Kammersänger Soomer mit dem ganzen Glanz und der ganzen Pracht seiner Stimme und Darstellung verkörpert, und er dürfte in dieser Gestaltung wenige seinesgleichen finden. Frl. Maud Fay aus München zeigte als Senta anfangs einige Zurückhaltung, trat aber allmählich immer mehr aus ihrer Reserve heraus und bot besonders in ihrer Szene mit dem Holländer stimmlich eine Glanzleistung, war mir jedoch darstellerisch etwas gar zu kalt. Gut war ihre träumerische Verzückung und ihr Versunkensein im Anblick des Bildes. Kammersänger Urlus als Erik übertraf sich diesmal selbst. So schön haben wir ihn noch nie singen hören. Er war seinen Partnern durchaus ebenbürtig. Der Daland des Herrn Lohfing (Hamburg) war eine biedere alte Seeratte, die überzeugend die Liebe zu ihrem Kinde darzustellen wusste, und abgesehen von einigen stimmlichen Mängeln in der Höhenlage eine voll abgerundete Leistung bot. Die Mary, Sentas Amme, von Frl. Höfer (München) konnte billigen Ansprüchen genügen. H. Schroth als Steuermann schob sich in das Ensemble in vortrefflicher Weise ein und konnte mit seinem „Mit Gewitter und Sturm" begeistern. Der sehr zum Vorteil verkleinerte Spinnchor war mit Solopersonal besetzt und befriedigte so in jeder Weise. Auch das Orchester unter der anfeuernden Leitung von Kapellmeister Pollak tat seine vollste Schuldigkeit und trug nicht wenig zum künstlerischen Erfolg des Abends bei. L. Frankenstein.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Kapellmeister als Unternehmer.

Wenn darangegangen werden soll, die inneren und äusseren Lebensverhältnisse eines Standes zu bessern, so muss den gegenwärtig bestehenden Einrichtungen und Gepflogenheiten besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Es ist zu untersuchen, wie weit sie positiv oder negativ das Standesinteresse zu beeinflussen vermögen und wie man sich künftighin zu ihnen zu stellen hat. Denn nur auf dem Boden völliger Klärung lässt sich Neues und Besseres errichten.

Wenn wir heute über das Unternehmertum der Kapellmeister sprechen, so wissen wir nur zu gut, dass wir damit einen heiklen, darum aber nicht weniger springenden Punkt berühren. Das Unternehmertum — darüber wollen wir uns von vornherein vollständig klar sein — gehört zu jenen Erscheinungen, die unser Standesinteresse und Ansehen schädigen können, also unsere Bestrebungen zur Hebung des Kapellmeisterstandes in mancher Hinsicht hemmen.

Es gilt, in dieser Angelegenheit unsere Standesehre zu wahren, indem wir gegen eine Überhandnahme des geschäftlichen Momentes in unserem Berufe Stellung nehmen, ähnlich den Ärzten in der Organisation ihrer Ärztekammer.

Es ist uns allen einleuchtend, dass das Idealverhältnis zwischen Kapellmeister und Musikern dort zu finden ist, wo ersterer seinem Ensemble als rein künstlerischer Faktor, nicht aber gleichzeitig als Unternehmer gegenübertritt. Die Musiker erblicken in ihm den geistigen Führer, der wie in einem Brennpunkte ihre gesamten Energien vereinigt und diese willig und opferfreudig hingegebenen Kräfte einem rein idealen Ziele, dem der Kunst, zuführt.

Anders, wesentlich anders beim Unternehmer! Hier vereinigt sich Künstler und Geschäftsmann in einer Person und ist es ganz selbstverständlich, dass der Musiker in dieser Person auch Beides — sicher aber zuerst den Geschäftsmann und dann den Künstler — erblickt. Der Unternehmer — ob mit Recht oder Unrecht spielt hier gar keine Rolle — läd immer mehr oder weniger das Odium des Ausbeutens und des Egoismus auf sich. Edle und in dieser Hinsicht völlig einwandfreie Naturen mussten zu ihrem Leidwesen diese Erfahrung machen. Wissen wir doch, dass manche Kapellmeister mit Aufopferung ihres Vermögens ein Orchester geschaffen und in schweren Zeiten über Wasser gehalten haben und der bekannte „Weltlohn" war ihr Dank.

Wie gesagt, der Musiker erblickt im Unternehmer zuerst den Geschäftsmann, und das aus naheliegenden Gründen. Er weiss, der Mann am Dirigentenpulte ist sein Lohnherr, in seinem Solde arbeitet er. Sein leibliches Wohlergehen und das seiner Familie hängt von diesem Manne ab. Der Musiker weiss aber auch, dass er zunächst für seinen Kapellmeister arbeitet, dass dieser von der Arbeit des Musikers lebt. Er sieht seinen Chef und seine Familie auf einer Stufe äusserer Lebensführung stehen, die mit der seinigen in grellem Gegensatze steht. Er berechnet das Jahreseinkommen seines Vorstandes, das er gelegentlich auch zu hoch taxiert, da ihm genauer Einblick in die Verhältnisse versagt ist. Er stellt Vergleiche an; er gibt sich wieder zufrieden, denn er ist froh, dass er den Posten hat und Musiker gibt es genug. Aber die Unruhe kommt von neuem und wie beim Einzelnen, so zieht sie wie ein Gespenst durchs ganze Orchester. Wo, fragen wir, bleibt das ideale Streben und was bleibt noch übrig, das man als innere Zuneigung und Vertrauen für den Künstler im Kapellmeister herzugeben hat. Nichts — als Unmut und Verdrossenheit.

Denn der Unternehmer kann nicht immer Abhilfe schaffen. Auch er ist oftmals nicht auf Rosen gebettet. Zehn Mark Aufbesserung nur verlangt dieses oder jenes Mitglied monatlich. Der Unternehmer rechnet: $12 \times 10 = 120$ M. Gleichzeitig weiss er aber, dass auch die übrigen Musiker mit gleicher Bitte kommen werden, denn was dem einen recht ist, ist dem anderen billig. Er rechnet weiter: 50 Mitglieder, macht $50 \times 120 = 6000$ M. jährlich. Eine Katastrophe für sein Unternehmen! Die Bitte wird abgewiesen und in der Kapelle spielt ein neues Instrument leise, aber verhängnisvoll mit: die Unzufriedenheit.

Die Hauptschuld nun, dass sich solche Verhältnisse ergeben können, liegt in der geschäftlichen Unklarheit zwischen den beteiligten Faktoren. Unser soziales Zeitalter aber erheischt in allen Dingen des Unternehmens restlose Klarheit.

Darum arbeite man in geschäftlicher Hinsicht mit einem von den Orchestermitgliedern gewählten Vertrauensmann, den man einen klaren Einblick in das Geschäftliche, d. i. in die Bücher nehmen lasse, und tausend Zweifel werden behoben sein, manche Misshelligkeiten aber erspart bleiben.

Mancher Unternehmer wird zu diesem Vorschlag lächeln. Er prüfe ihn aber erst genau und er wird finden, dass es der einzig gangbare Weg zu gesunden Verhältnissen ist. Warnen möchten wir aber, bevor es zu spät ist. Warnen vor weiterer Beibehaltung ungesunder und in unserem modernen Leben unhaltbarer Einrichtungen, die zuletzt nur geeignet sind, uns selbst und unserem Stande zu schaden.

Was bei solchen Verhandlungen mit einem Vertrauensmanne den Verdienst des Unternehmer-Kapellmeisters betrifft, so führe er vielleicht folgenden Mindeststaffeltarif ein:

A., Saisonorchester:

bei 25	Orchestermitgliedern	pro	Monat	500 M.
„ 30	„	„	„	600 M.
„ 35	„	„	„	700 M.
„ 40	„	„	„	800 M.
„ 45	„	„	„	900 M.
„ 50	„ und mehr	„	„	1000 M.

B., bei Jahresorchestern:

Man nehme dieselben Staffeln und reduziere den monatlichen Gehalt um $^1/_5$.

Das wären bei Orchestern von fünfmonatlicher Spielzeit Gagen von 2500—5000 M., bei Jahresorchestern solche von 4800—9600 M.

Wie viele Kapellmeister in festen Stellungen beziehen solche Gehälter? Betragen doch die Gagen der meisten Hofkapellmeister nur 4—8000 M. Dirigenten von Namen und Ruf mögen ja ruhig für ihr Können mehr verlangen. Hat man Interesse daran, sie zu halten, wird man ihren Forderungen auch sicher entgegenkommen.

Dabei kann ins Auge gefasst werden, dass bei der Inkrafttretung dieses Mindeststaffeltarifs die Leiter der Orchester eine Abnutzungsgebühr für Noten und Instrumente in Anrechnung bringen, z. B. bei einem Notenetat von 5—10000 M. und einem Instrumentenetat von 2—4000 M. eine solche von 7%. Auch das Unkostenkonto für Annoncen, Drucksachen, Porti usw. müsste besonders in Betracht gezogen werden.

Manche werden nun sagen, wir verdienen lange nicht so viel, als dieser Tarif annimmt. Gut — dann legt eure Bücher vor und mit der klaren Einsicht in wirklich bestehende Verhältnisse wird auch die Ruhe von selbst ins Orchester kommen. Denn jeder Einsichtige muss sich dann sagen, unser Kapellmeister kann beim besten Willen nicht mehr für uns tun.

Lässt er aber seinen Mitgliedern keinen klaren Einblick gewinnen, so setzt er sich dem Verdacht des Eigennutzes und damit der Gefahr der Disziplinlosigkeit und dem künstlerischen Ruin seiner Kapelle aus. Ist allerdings der Verdacht ein berechtigter, so wird man ihn weder schützen noch ein Mitgefühl entgegenbringen können, wenn er die Folgen seines Handelns zu tragen hat.

Das Wünschenswerteste freilich wäre es, dass das Unternehmertum überhaupt von der Bildfläche verschwindet dadurch, dass man die Stadtverordneten oder diesbezügliche Vereine für die Übernahme und Unterhaltung der Orchester zu gewinnen sucht. Man versäume dabei aber nicht, durch klare und unanfechtbare Rechnungsablage, durch offenes Ausbreiten der Geschäftsbücher sich von vornherein jene Sympathie zu sichern, die im öffentlichen Handel und Wandel erste und vornehmste Bedingung ist. Wir wissen genau, dass in Städten die Altersversorgung der Musiker immer einen Hemmschuh für eine Vorwärtsbewegung in dieser Angelegenheit bildet. Darum schraube der Kapellmeister seine eigene Forderung nicht ins Exorbitante, damit den Verhandlungen nicht schon eingangs alle Aussicht auf Erfolg genommen wird. Ist der Kapellmeister mit dem künstlerischen Rüstzeug der heutigen Zeit in vollem Masse versehen, so wird er stets weitgehendstes Entgegenkommen finden.

Das unsere Meinung in dieser Sache! Möge sie eine ruhige und objektive Würdigung finden und vor allem Veranlassung geben, ernstlich der Frage nachzudenken. Anregungen und Stellungnahmen aus unserem Mitgliederkreis werden uns stets willkommen sein.

F. M.-Fbg.

Die nächste Nummer erscheint am 18. Mai. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 15. Mai eintreffen.

Konservatorium-Verkauf

In **Berlin** ist ein **altrenomm.** Musikinstitut wegen z. Ruhesetzung d. Direktors zu verkaufen. **Sichere Lebensstellung.** Gefl. Off. befördert d. Expedition d. Bl., Leipzig, Königstr. 16, sub **A. 9.**

Arthur Seybold

Opus 124

„Herr Olaf"

Ballade für Männerchor.

Partitur und Stimmen M. 2,—.

Jul. Wengert schreibt in der Süddeutschen Sängerzeitung:

„Dirigenten, die einen Chor leiten, dessen Glieder ‚warm' zu singen verstehen, finden in dem vorliegenden Opus eine **sehr dankbare** Programmnummer" etc. . . .

Verlag:

Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig, Königstr.16.

Empfehlenswerte Vortragsstücke

für Pianoforte zu 2 Händen.

Ugo Afferni, Miniatur Suite . . . . . . M. 2.50
Ant. Arensky, Basso Ostinato . . . . . „ 1.—
Rev. mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen von Fritz von Bose.
L. van Beethoven, Ecossaisen. Für den Konzertvortrag bearbeitet von Carl Reinecke. (Viele Auflagen!) . . . . M. 1.50
— Ländrische Tänze. Für den Konzertvortrag, frei bearbeitet von Carl Reinecke . . . . M. 1.50
— Walzer. Für den Konzertvortrag bearbeitet von C. Reinecke . . . . M. 1.50
— Rondo (G dur) nach dem Original für Pianoforte und Violine aus dem Jahre 1792. Frei bearbeitet von Carl Reinecke . . . . M. 1.50
Ignaz Brüll, Op. 69. Drei Klavierstücke.
No. 1. Mazurka (C moll) . . . . „ 1.20
No. 2. Mazurka (F moll), No. 3. Ländler à „ 1.—
Ed. Ebert-Buchheim, Op. 10. Barcarolle . „ 1.—
— Op. 11. Novelette . . . . „ 1.—
Karl, Klanert, Ländler (E dur) . . . . . „ 1.—
— Pensée à Carl Reinecke . . . . „ —60
R. Leoncavallo, Cortège de Pulcinella. Humoristischer Marsch . . . . M. 1.50
W. A. Mozart, Immergrüne Blätter. Drei heitere Stücke für Pianoforte übertragen von C. Reinecke. (Neu!) Komplett . . . . M. 1.—
— Menuett (B dur). Bearb. von C. Reinecke „ 1.50
Carl Reinecke, Op. 215. Ballade No. II (E moll) M. 2.50
— Op. 219. Drei Klavierstücke.
No. 1. Fantasiestück . . . . M 1.—
No. 2. Albumblatt . . . . „ 1.—
No. 3. Balletscene . . . . „ 1.—
— Op. 276. Blumenlieder. Zehn Fantasiestücke nach Liedern verschiedener Komponisten.
Heft I. No. 1. Haideröschen (Schubert). No. 2 Lotosblume (Schumann). No. 3. Rose (Reinecke). No 4. Passionsblume (J S. Bach) . . M 1.60
Heft II. No. 5. Veilchen (Mozart). No. 6. Wasserlilie (Loewe). No. 7. Maiglöckchen (Mendelssohn) . . . . M. 1 60
Heft III. No. 8. Blümchen Wunderhold (Beethoven) No 9. Schneeglöckchen (Weber). No 10. Nelken und Jasmin (Schumann). M 1.60
Ant. Rubinstein, Euphémie-Polka . . . . „ 1.—
Xaver Scharwenka, Tarantella (F moll) . . „ 1.—
Franz Schubert, Menuett (F dur) a. d. Octett Op 166. Bearbeitet von C. Reinecke . . . . . . M. 1.50

Zur Gefl. Beachtung. Obige Werke sind durch jede solide Buch- und **Musikalienhandlung auch zur Ansicht,** zu beziehen. **Nötigenfalls** beliebe man sich direkt an die Verlagshandlung zu wenden.

In **München** und **Basel** akademisch ausgebildeter **Kapellmeister** mit vorzüglichen Zeugnissen sucht alsbald entsprechende Stellung. Offerten unt. **A. 10** an den Verlag dieses Blattes.

Im Verlag von

P. Pabst ○ Hoflieferant Sr. Majestät des Kaisers von Russland ○ **Leipzig**

Fernsprecher 2388 — Postscheckkonto Leipzig 7207

sind soeben erschienen:

Frohe Jugend

10 kleine Klavierstücke

von **Ernst Baeker** Op. 33.

Heft I Mk. 1.80 — **Heft II Mk. 1.80**

1. **Wanderfreude**
2. **Morgenlied**
3. **Ländler**
4. **Im Kahn**
5. **Ein Ritt auf dem Steckenpferd**
6. **Beim alten Schäfer**
7. **Die Wache zieht auf**
8. **Müde bin ich, geh' zur Ruh'**
9. **Mailiedchen**
10. **Froher Sinn**

Zwei kleine Präludien und Fugen

für Pianoforte

von **Richard Wintzer** Op. 22.

Mit Benutzung der Kinderlieder:

1. Ein Männlein steht im Walde. 2. Wer ist in unser Hühnerhaus.

Je Mk. —.80.

Früher erschienene **empfehlenswerte instruktive Klavierstücke:**

Willy Herrmann, op. 66. 9 kleine Vortragsstücke . . . . Mk. 2.80
Oswin Keller, op. 15. Waldszenen 6 instruktive Stücke . . . . „ 2.50
Franz Moritz, op. 35. 4 instruktive Klavierstücke . . . . „ 1.80
— Op. 63. 4 instruktive Klavierstücke für die Mittelstufe (neue Folge) . . . . . . „ 2.—
Alois Reckendorf, op. 24. 2 Sonatinen zum Unterricht auf der angehenden Mittelstufe. 1. G moll. 2. D moll . . . . je „ 1.50
Moritz Vogel, op. 81. 4 leichte Klaviersuiten. Nach Opernmelodien bearbeitet und zum Gebrauche beim Unterrichte eingerichtet. 1. Die lustigen Weiber von Windsor. 2. Fidelio. 3. Preciosa. 4. Hans Heiling . . . . je „ 2.—
Ludwig Wambold, op. 9. Miniaturen. 8 kleine Klavierst. für die Jugend. Heft I „ 1.80
Heft II „ 2.—

Verzeichnisse von Musikalien und Büchern jeder Art kostenfrei.

Neue Kompositionen von

RICHARD WINTZER.

Zehn Volkslieder

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Op. 12.

(1. Der Unbeständige. 2. Frau Nachtigall. 3. Die Verlassene. 4. Drei Reiter am Tor. 5. Mein Eigen. 6. Abschiedsklage. 7. Sehnsucht. 8. Mein Dienei. 9. Liebesscherz. 10. Im Wald bei der Amsel.)

Mk. 1.80

Drei Lieder

für eine Singstimme und Klavier. Op. 21.

1. An einer Hecke. **(Emmy Destinn)** . . . . Mk. 1.20
2. Friedhofabend **(Emmy Destinn)** . . . . „ —.80
3. In alten Tagen. **(Paul Heyse)** . . . . „ —.80

Bonner Konzert- und Theater-Zeitung,
4. Jahrgang Nr. 11:

„Das sind **wirklich erfreuliche** Früchte einer **regen musikalischen Fantasie.** Wie grünt und spriest da alles in dem **formvollendeten Liede:** An einer Hecke, welch' seltener Ernst liegt über dem **duftigen Friedhof-Abend,** welch' tief traurige Stimmung spricht aus dem im Volkston gehaltenen: In alten Tagen. Mögen unsere Sänger ihr Augenmerk auf diese schönen Lieder richten."

Zwei kleine Präludien und Fugen

für Pianoforte, op. 22.

Mit Benutzung der Kinderlieder:
1. Ein Männlein steht im Walde.
2. Wer ist in unser Hühnerhaus.

Je Mk. —.80

Musikalienverzeichnisse kostenfrei.

Verlag von **P. Pabst, Leipzig**

Hofl. Sr. Maj. des Kaisers von Rußland. — Postscheckkonto Leipzig 7207.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 20. 18. Mai 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die Symbolik in J. S. Bachs Kunst.

Von Professor Dr. **Fritz Volbach.**

Man pflegt J. S. Bach häufig als Klassiker zu bezeichnen. Ich meine mit Unrecht. Sein Wesen, seine Kunst weisen eine ganze Reihe von Zügen auf, die ihn weit mehr als Romantiker erscheinen lassen.

Seine Kunst ist eine Kunst der Sehnsucht nach dem Unendlichen, auch sie erkennt in der Liebe — der religiösen Liebe — das Mittel, dem Ewigen sich zu nähern, der Liebe, die das Zeitliche mit dem Ewigen, das Endliche mit dem Unendlichen verschlingt.

„Das Ziel des Strebens ist ein mystisch Bild
Von sinnlich-geist'ger Harmonie gestellt". (Mnioch.)

Auf wen passt dieses Wort des Romantikers besser als auf unsern Meister? Eine Sehnsucht nach dem Unbekannten, Geheimnisvollen, zu Offenbarenden, eine Sehnsucht, die nur „durch Sehnen wird gestillt", beherrscht sein ganzes Wesen.

Er ist ein Einsamer.

„Wir müssen uns in unser innerstes Selbst zurückziehen und dort unter der Form der Unwandelbarkeit das Ewige anschauen", sagt Schelling. Fernab der realen Welt hat Bach sich eine eigene Welt in seinem Innersten geschaffen, in der nur lebt und wirkt er; eine Welt, die von göttlichem, ewigen Lichte durchstrahlt ist: von geheimnisvollem, mildem, göttlichen Lichte, das die Dinge verklärt, das hineinleuchtet in die Sphären des Unendlichen, in die mystischen Fernen des Ewigen, Göttlichen. Und was er erlebt, das lässt er uns in seinen Werken ahnungsvoll erschauen. In Bildern zeigt er es uns; Bildern, die hinter ihrer realen Wirklichkeit, eine ideale uns ahnen und fühlen lassen, Bildern, die beleuchtet sind von zauberhaftem, gebrochenen Licht, wie es durch die bunten Fenster gothischer Dome fliesst, das die scharfen Linien der Wirklichkeit verwischt und der Fantasie die Tore öffnet, dass sie unter dem Dargestellten dies geheimnisvolle Ewige erschaue.

In Bildern, im Endlichen lässt uns Bach das Unendliche sehen. Denn, „das Höchste — sagt W. Schlegel — kann man, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen." Alle Schönheit ist Allegorie. Unter einem Symbol kündet er uns die Wahrheit, sagt er das Unaussprechliche, erhellt er das Geheimnisvolle. Wie oft ein ferner Glockenton eine ganze Welt romantischer Stimmungen in uns auszulösen vermag, so versteht es auch Bach durch ein ganz einfaches Bild Stimmungen in uns hervorzurufen, die jenseits aller Wirklichkeit des Bildes verborgene Fernen der Fantasie öffnen.

Wie die Romantiker von einer Poesie der Poesie sprechen, — und darunter jene formlose, unbewusste Poesie verstehen, „die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht", die durch die Poesie des Wortes nun zum Erklingen gebracht wird, — ebenso können wir hier von einer Musik der Musik sprechen.

In dieser Symbolik aber liegt in erster Linie das tief geheimnisvolle, mystische der Bachschen Kunst. Er greift zu ihr meist, wenn er das Unsagbare aussprechen, das Unbewusste erhellen muss.

Sie offenbart sich bereits — in einfachster Gestalt in vielen Chorälen. Bach wählt hier häufig zu seinem Texte eine Choralmelodie, welche Erinnerungen in uns auslöst, durch welche erst die beabsichtigte Stimmung vollständig wird. So lässt er in der Kantate: „Sie werden aus Saba alle kommen" den Choral: „Die Könige aus Saba kamen dar, Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar" auf die Melodie des alten Weihnachtsliedes: „Puer natus in Bethlehem" singen. Indem wir diese hören, wird mit einem Male die ganze Situation für uns lebendig. Das Kind in der Krippe im Stalle zu Bethlehem, umschwebt von lichten Engelein „Der Engel viel ihm singen Ehr, anbetend eilen Hirten her. — Drei Könige führt aus Saba fern: zum Christuskind ein Wunderstern" — ein Bild gerade so herzinnig und wahr, wie es ein Memling oder Dürer in Farben uns bescheren. Nicht minder schön und sinnig ist das Erklingen der Melodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her", zu den Worten des Wiegenliedes „Ach, mein herzliebes Jesulein! mach dir ein fein sanft Bettelein" im „Weihnachts-Oratorium". Dem Hörer stand sofort das Bild des „Kindelwiegens", wie es ja zu Bachs Zeit überall noch in den Kirchen zur Weihnacht Sitte war, so lebendig vor Augen, wie es Dürers Stift nicht deutlicher schildern konnte; war doch das Lied von Luther selbst als Wiegenlied gedichtet. In der Kantate vom 1. Advent: „Nun komm der Heiden Heiland her" bringt in dem figurierten Choral: „Amen, komme du schöne Freudenkrone, — deiner wart ich mit Verlangen" der Sopran Motive der Melodie: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern". In die Zeit der Sehnsucht strahlt, den Tag verheissend, der lichte Morgenstern.

Bedeutsamer und eindringlicher wird dieses Verfahren im Schlusschor des Weihnachtsoratoriums. Nach dem vertrauensvollen Rezitativ: „Was will der Hölle Schrecken nun" setzt das Orchester mit hellem Jubel ein. Nun folgt der Chor mit dem Ausdruck des Sieges über Hölle und Tod. Aber dieser Freudengesang erklingt auf die Melodie von Jesu Leiden: „O Haupt voll Blut und Wunden". Das Bild des lieblichen Christuskindes, aber ruhend auf hartem Kreuzesholz, wie Albani und andere Meister in Farben es ergreifend gemalt haben.

Die gemütvolle Beziehung der Arie: „Ich bin nun achtzig Jahre" aus der „Ratswahlkantate" auf den Choral: „O, Gott, du frommer Gott, du Brunnquell aller Gaben" sei hier nur erwähnt.

Ihre höchste Vergeistigung aber findet die Verwendung des Chorals zum symbolischen Bilde in der Kantate: „Ein feste Burg ist unser Gott". Im Eingangschor, der in seiner gewaltigen Ausdehnung und Riesengrösse kaum irgendwo seinesgleichen hat, interpretiert Bach die erste Strophe des Liedes und zwar so, dass er Zeile für Zeile die Choralmelodie, zu geeigneten Motiven gestaltet, zur Grundlage reichster und wunderbarster polyphoner Gestaltung macht. Plötzlich ertönt in die wilden Verschlingungen der Chor- und Orchesterstimmen, in höchster Höhe von der kriegerischen Trompete intoniert, breit und mächtig die Choralmelodie und sofort im folgenden Takt antworten in der Tiefe der Tiefen die Bässe des Orchesters und der Orgel mit derselben Melodie als Kanon. Wie mit Urgewalt erfasst es uns da. Die gewaltige Felsenburg, an der die Hölle scheitert, ersteht vor uns, die Felsenburg des Glaubens und ihre Fundamente sind gegründet in den Tiefen der Erde und den Höhen des Himmels. Fürwahr ein Bild von einer Grösse und Gewalt, wie es nicht wieder geschaffen ist, ein Abbild der unbegreiflichen Grösse des Meisters selbst.

Ein ähnliches Bild, wenn auch nicht von dieser Macht, bietet die Kantate „Wachet, betet, seid bereit allezeit", wo zu dem wilddramatischen Rezitativ, das Bilder des jüngsten Tages schildert: „Ach, soll nicht dieser grosse Tag, der Welt Verfall und der Posaunen Schall usw. — in der

Höhe die Trompete den Choral anstimmt: „Es ist gewisslich an der Zeit“.

Aber nicht nur den Choral verwendet so Bach zur symbolischen Schilderung, er besitzt noch eine Fülle anderer Mittel.

So lässt er in den beiden Passionen, einer alten Tradition folgend, die Noten zu dem Wort „Kreuzigen“ bei dem Geschrei der Juden: „Lasst ihn kreuzigen“, selbst ein Kreuz bilden.

Matth.-Pass.

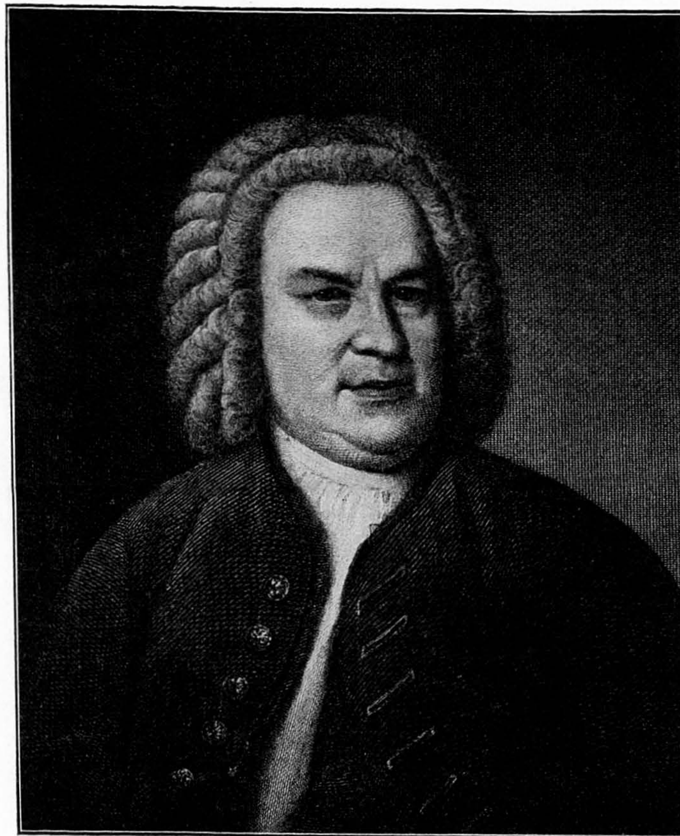


Joh.-Pass.



Eine der interessantesten symbolischen Schilderungen findet sich in der Kantate: „Am Abend aber desselbigen Sabbaths“, in der Arie: „Wo Zwei oder Drei versammelt sind in Jesu teurem Namen, stellt sich Jesus mitten ein und spricht dazu das Amen“. Die „Zwei oder Drei“ werden hier dargestellt durch die beiden obligaten Oboen, die bewegt geführt sind und zu denen ein Fagott als Bass tritt. Die Streicher aber lassen in wunderbar breitem, edlen Gesang — dem vielleicht eine Choralmelodie zugrunde liegt — die Gestalt des Heilands vor uns erscheinen.

Hierher gehört auch die Kantate: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden“. Der wunderbare, feierliche Abendfriede, wie er sich in dem Eingangschore ausbreitet, wird plötzlich unterbrochen durch unruhige, bewegte Führung der Stimmen; Bach wechselt sogar — was selten geschieht — das Tempo. Was soll das bedeuten? Wir stehen anfangs ratlos und können keinen Grund finden, warum der Meister nun dieselben Worte in dieser neuen Weise auffasst und durchführt.



Johann Sebastian Bach. Nach dem Gemälde von E. G. Hausmann im Besitz der Thomasschule in Leipzig.

Das Bild ist in Wolfrums Bach-Biographie enthalten und wurde mit freundl. Erlaubnis der Herren Breitkopf & Härtel hier veröffentlicht.

Nun erinnern wir uns aber, dass Bach sich in seinen Kantaten stets streng an das Wort der Schrift, wie es für den betreffenden Tag vorgeschrieben ist, hält; ein Prediger in Tönen. Wir wenden uns deshalb zu dieser Quelle um Auskunft und finden die Erklärung im Evangelium (Luc. 24, 13 ff.). Den beiden Jüngern, die nach Emmaus wandern, erscheint der Herr und gesellt sich ihnen zu. Während er ihnen die Schrift erklärt, kommen sie nahe zum Flecken, da stellte sich der Herr, „als wolle er weitergehen“. Das beunruhigt die Jünger und sie nötigen ihn und sprechen: „Bleib bei uns; denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneigt“. Jetzt verstehen wir mit einem Male die Intention Bachs. Die Belebung der Stimmen deutet auf die Unruhe der Jünger, die glauben, der Herr wolle sie verlassen. Als aber Jesus ihnen in den Flecken folgt, kehrt die Ruhe wieder in ihr Herz, und so schliesst auch dieser Chor in der feierlich ruhigen Stimmung des Anfangs.

Noch einen poetischen Zug, der in unser Gebiet fällt, zeigt die Kantate. Um die Stimmung des seligen Abendfriedens in uns noch zu steigern, hebt der Sopran zu dem weichen, gedeckten Klang des Violoncello piccolo ein geistliches Abendlied an, den Choral: „Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ“. Dieses Lied aber wurde zu Bachs Zeit in den Familien allgemein als Abendsegen gesungen.

Wir erkennen so die Notwendigkeit, die heiligen Texte für das Verständnis Bachs heranzuziehen. Nicht immer geben sie uns so leicht Antwort, wie in obigem Falle. Das zeigt z. B. die Osterkantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in die Hölle lassen“.

Was bedeuten gleich zu Anfang die breiten, feierlichen Adagio-Akkorde? Was will der folgende, sieghafte Jubel (Allegro) besagen? Warum die Wiederholung dieser Takte als Sonata gegen das Ende hin?

Der Text des Einleitungssatzes, der sofort nach dem genannten Orchesterspiel von acht Takten einsetzt, heisst: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen und nicht zugeben, dass dein Heiliger verwese“, dann schliesst der Siegruf der Einleitung den Satz ab. Wenn auch die Osterstimmung an sich diesen Jubelruf des Orchesters erklären kann, so bleibt doch die Frage nach den einleitenden Akkorden übrig. Wir müssen wieder zur Bibel greifen. Der Text ist der Apostelgeschichte entnommen (2, 27). Den Worten vorher gehen ernste, gewaltige Bilder des jüngsten Tages (V. 20): „Die Sonne soll sich verkehren in Finsternis, und der Mond in Blut, ehe denn der grosse und offenbarliche Tag des Herrn kommt“. Und dann: „Und es soll geschehen, wer den Namen des Herrn anrufen wird, soll selig werden“. Vers 26 heisst es dann: „Darum ist mein Herz fröhlich, und meine Zunge freuet sich; denn auch mein Fleisch wird ruhen in der Hoffnung“. Und gleich hinterher der Text der Einleitung der Kantate.

Nun wird uns Bachs Absicht klar. Die feierlichen, mächtigen Eingangsakkorde können nichts anderes sein, als die Anrufung des Herrn, des Richters der Lebendigen und Toten. Der Jubel der Allegro-Takte aber lässt „das Herz

fröhlich sein und die Zunge sich freuen". Als eine Siegesfanfare klingen diese Takte, die Freude, dass der Tod überwunden. Als solche erscheinen sie von neuem im zweiten Teil als selbständige Einleitung des Schlusses: „Danket dem Höchsten, dem Störer des Krieges"; auch die Einleitungsakkorde fehlen nicht. Dieses plötzliche, bedeutungsvolle Hervorheben dieses Instrumentalsatzes und seine Wiederholung hier kann nicht ohne tiefere, symbolische Bedeutung sein. Ich möchte zu ihrer Erklärung die Worte Vers 34 und 35 heranziehen: „Der Herr hat gesagt zu meinem Herrn: Setze dich zu meiner Rechten, — bis dass ich deine Feinde lege zum Schemel deiner Füsse".

Also wieder die Stimme des Herrn, und folgend das Bild des Siegers, des Störers des Krieges.

Bachs Symbolik ist aber oft von einer so geheimnisvollen Tiefe, dass wir sie mehr fühlen und ahnen, als ganz begreifen können. Ein Beispiel will ich nennen: das einleitende „Credo in unum Deum" der „h moll-Messe". Bach baut diesen Satz auf dem uralten, mächtigen gregorianischen Thema, das hart und fest, wie Fels emporragt. So fest soll der Glaube sein, so rein und bestimmt wie in jener Zeit der ersten Zeugen des Christentums. Aus dieser Glaubenswurzel, diesem Urmotiv wächst der ganze Satz heraus, keinen Augenblick verschwindet es, immerfort klingt es weiter durch die Stimmen, sich aus sich selbst gebärend, wie die Gottheit, immer mächtiger und gewaltiger klingt es, bis es schliesslich in mächtiger Verbreiterung wie im breiten Strom der Ewigkeit sich verliert. Ein Bild des allmächtigen Schöpfers steigt wie in mystischer Ferne aus diesen Tönen empor, ein Bild, das sich nicht in Worten aussprechen lässt. Denn „das Höchste kann man, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen".

Unerschöpflich und unermesslich ist die Tonwelt J. S. Bachs, wie der Reichtum der belebenden Natur. Ein Buch der göttlichen Weisheit sind seine Werke, einer Weisheit, von der das Wort des Herrn gilt: „So ihr mich von ganzen Herzen suchet, so will ich mich finden lassen".



Die „Cantates françoises" von Joseph Boismortier.
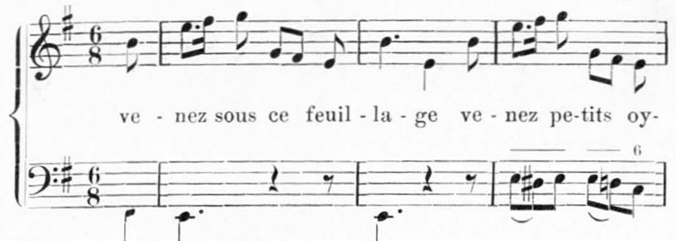
Von Dr. **B. Engelke.**

Die ausgiebige Beschäftigung mit Joh. Seb. Bachs Werken hat die natürliche Folge gehabt, dass man die Fäden wahrnahm, die sich zwischen ihm und allen möglichen Meistern Deutschlands, Italiens und Frankreichs spannten. Speziell zu der zeitgenössischen französischen Musik sind diese Beziehungen sehr mannigfaltige und innige, die espritvolle, leichte Grazie der nachbarlichen Kollegen in Apoll war es, die unsern so gern als ernst und weltabgewandt gesehenen Altmeister immer wieder zur Bewunderung zwang und zur Nachahmung anreizte. Neben der Klaviermusik der Franzosen, deren Einfluss auf ihn ja zur Genüge erwiesen ist, ist es ihre weltliche Kantate, die zweifellos ihre Spuren in seinem Schaffen hinterlassen hat. Freilich kann man direkte Anklänge zur Zeit noch nicht nachweisen, aber es wird auch niemand leugnen können, dass ein Stück, wie die entzückende Soprankantate „Weichet nur betrübte Schatten" textlich wie musikalisch auf Frankreich hinweist, und wenn man als Beweise schliesslich nur die beiden Äusserlichkeiten heranziehen darf: die höfische Verwendung der antiken Götter (à la Louis XIV) und die Einführung einer französischen Tanzform, der Gavotte, als Schlussgesang. Deshalb möchte ich in dieser Seb. Bach gewidmeten Festnummer bescheidentlich auf ein Werk hinweisen, welches zu jener oben erwähnten Kantate ein reizendes Gegenstück enthält, die „Cantates françoises à Voix seule mêlées de Simphonies" von Joseph Boismortier, Paris 1724.

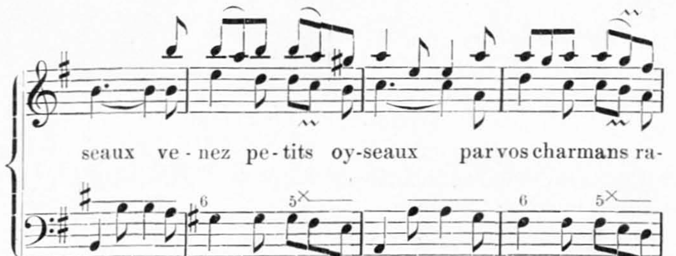
Die vier Stücke des Heftes sind „Le Printems", „L'été", „L'automne" und „L'hiver", Schilderungen der Jahreszeiten. Die musikalische Faktur ist sehr einfach: 1, 2 und 4 sind einem Solosopran, 3 einer Baßstimme zuerteilt. Neben dem Cembalo, das den Generalbass besorgt und in der zweiten Kantate allein zur Begleitung dient, treten in der ersten und dritten noch ein und in der vierten noch zwei Instrumente hinzu, Flûte traversière, Flûte a bec, Violine und Viole (einzig in No. 4).
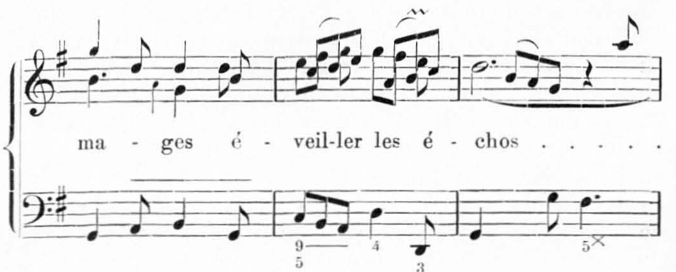
Der „Frühling" wird durch ein längeres Rezitativ eingeleitet, worin erzählt wird, dass die bösen Winterstürme dem Zephyrus haben weichen müssen, dass Pan seine Schalmei wieder lustig erklingen lässt, der verliebte Satyr den Nymphen nachstellt und Flora die Wiese mit tausend Blumen schmückt, deren Farben die Sonne mit ihrem Glanze noch verschönt. Die „feuchten Najaden" lassen ihre Wasser durch die Wiesen rinnen, und Sylvanen, Faune und Dryaden feiern in ihren Spielen die Rückkehr des Lenzes. Die Fülle malerischer Situationen bestimmt den Tondichter, auch den gemessenen Tonfall des Rezitativs zu steigern, das gesangliche Element drängt sich mehr als sonst üblich hervor, eine Form, die gerade Bach in der oben zitierten Kantate ebenfalls mit vielem Glück verwendet hat.
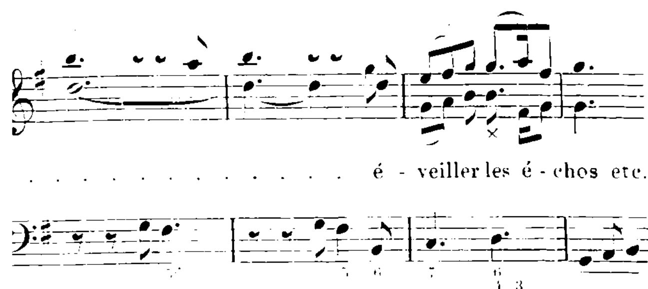
Eine melancholische Arie in der Form der Loure, einer Abart der Gigue, schliesst sich an. Ihr Hauptthema lautet:
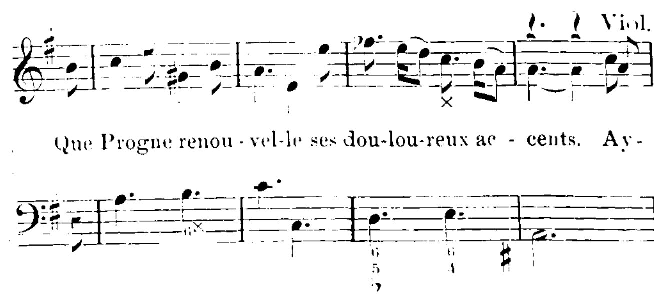


Violine oder Flöte.

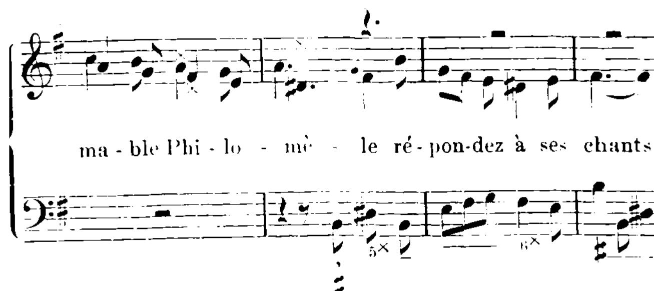




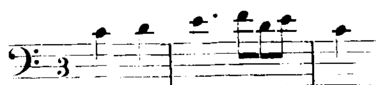


Nicht weniger reizvoll ist auch das Thema des zweiten eils:





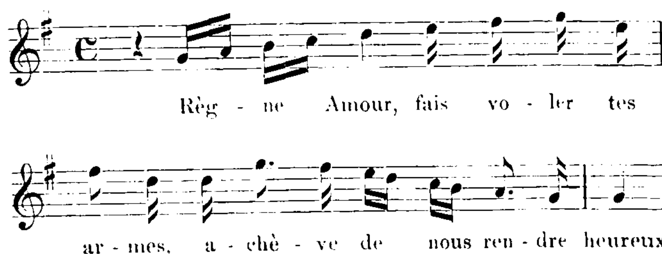
Nach der Wiederholung des ersten Teiles klingen andere Töne an:
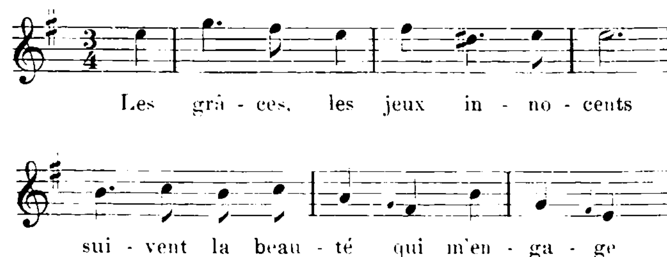


und nun entwickelt sich die Schilderung eines dörflichen Festes:

> Les bergers de cet hameau
> Avec les jeunes bergères
> Vont danser sous la fougère
> Aux doux sons des chalumeaux.

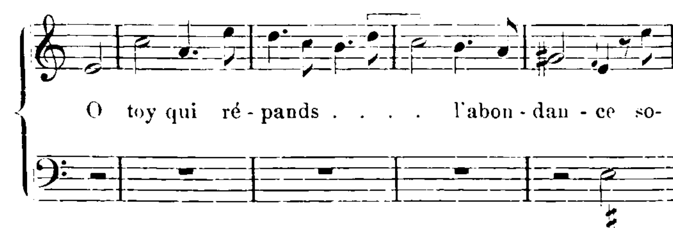
Zu schnell nur ist die entzückende Episode vergangen, aber es wäre undankbar gegen den Komponisten, wollte man die Schönheit der beiden letzten Arien um ihretwillen missachten. Die erste entwickelt sich aus einem kecken Thema,



während die andere das Ganze in wundervollem Sarabandenton ausklingen lässt:



Die zweite Kantate, nur für Gesang und Cembalo, ist in der äusseren Anlage der ersten sehr ähnlich. Auch sie enthält prächtige Musik, so ist gleich die erste Arie nach dem einleitenden Rezitativ von grosser Schönheit und erinnert in ihrer pathetischen Haltung an ähnliche, spätere Stücke bei Rameau:



leil so-leil de tant de feux cal-me la vi - o - len - ce

Die Schilderung der Mahd (Moissonnez ces fertiles plaines des saisons travez les rigeurs) gibt dem Komponisten wieder Gelegenheit zu reichlichen Malereien, origineller aber ist die Stelle nach dieser Arie (Cependant le soleil termine sa carrière), wo bei den Worten „Zéphire agite les feuillages" das Rezitativ sich innerhalb von zwölf Takten zu geschlossener Melodik verdichtet und in ein herrliches Arioso (Lentement ₵ Que ces moments ont de douceur!) ausläuft. Mit einem in seinem Rhythmus an eine Courante erinnernden Satze schliesst das Ganze.

In den beiden vorbesprochenen Kantaten stehen Form und Inhalt im glücklichsten Verhältnis, für die zarten Stimmungen eignet sich die durchsichtige Art der Begleitung wie keine. Von dem genialsten Stücke des Heftes, dem „Herbste", kann ich dies nicht sagen, hier drängt die kräftige, volkstümlich-derbe Tonsprache zu stärkerer Wiedergabe, aber als vereidigter Historikus darf ich wohl kaum solche ketzerischen Gedanken äussern, wie dass, wenn ich Sänger wäre, ich mir dies Stück sinngemässer instrumentierte. Schade, dass Bach nicht mehr lebt, er hätte mir dann die Arbeit vielleicht abgenommen! Damit sich ein jeder in dieser bösen Streitfrage sein Urteil bilden kann, setze ich den Anfang hierher:

Gayement.

Violon ou Flute traversiere.

Recitatif.

Où suis je? de quel bruit re_ten_tis_sent les
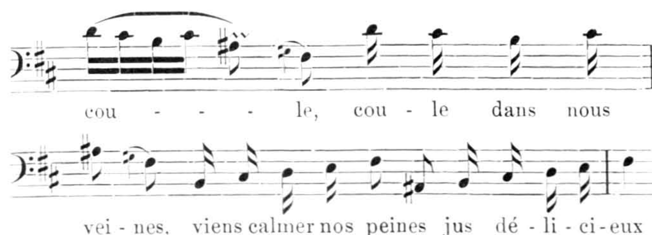
Vivement.

airs. Quel_les sé_di_ti_eu ses fê_tes! Ce li_er_re, ces pampres

Gayement.

verts, sont ils faits pour cei_dre nos tê_tes.

Das prächtige Motiv der Einleitung wird auch noch ·ährend der ersten Arie (Chansons, dansons, et qu'on nous erse à boire) festgehalten. Mit wundervollem Humor 'eiss dann der Komponist die verschiedenen Grade der 'runkenheit wiederzugeben, nach dem übermütig heraus-estossenen



wird der brave Zecher für einen Moment tiefsinnig und singt ein melancholisches Lied (En vain la plus fière beauté!) dann aber gewinnt die alte Seligkeit wieder die Oberhand:

C'en est fait: à Bacchus je cède la victoire
Garde-toy, Dieu d'Amour, de me troubler mes plaisirs.

Nach diesem Stück kann man die Schilderung des „Winters“ nicht mehr recht geniessen, die Hauptschuld an dem Misslingen dieses Teils liegt allerdings am Texte, der nur Aussichten auf den Frühling verkündet, und so eigentlich eine Wiederholung der ersten Kantate bietet. Es tut mir leid, dieses harte Urteil fällen zu müssen, enthält doch die Musik viel meisterliche Züge, z. B. gleich die zarte Einleitung (Flöte und zwei Violinen). Aber wir verlangen eben heute von einer Schilderung des Winters unwillkürlich das, was uns Haydn gegeben hat, den Ausblick auf das Ewige, Unvergängliche, und derartige Gedanken hatten natürlich in den Pariser Salons keine Heimstatt.

Ich würde mich freuen, wenn diese Zeilen zu einer eingehenden Beschäftigung mit dem liebenswürdigen Meister führen sollten, neben diesen Kantaten ist seine Kammermusik eine Fundgrube edelster Melodien. In den tonangebenden Lexicis wird er seit alter Zeit verketzert, hätten aber die Kirnberger, Marpurg und Konsorten nur ein Quentchen seines Reichtums gehabt, dann brauchten wir Forscher nicht immer den weiten Bogen um ihre „sämtlichen Werke“ zu machen.



Harmonische Grundwerte bei Bach und Beethoven.

Eine Studie von Sem.-Oberlehrer **Robert Handke.**

Man hört so oft in der musikalischen Welt die Namen Bach und Beethoven nebeneinander und weiss sie in beredten Worten miteinander zu verbinden. Der in der christlichen Welt nun einmal festgewurzelte Begriff der Dreiheit möchte gern diesen zwei B'n in der deutschen Tonkunst ein drittes von der gleichen eminenten Bedeutung hinzufügen; ob dies aber beim heutigen Stande der Dinge möglich ist, muss dahingestellt bleiben. Vorerst muss die Sehnsucht wieder wach werden, die Tonkunst aus dem harmonisch-dekorativen Prinzipe, in das uns das romantische Fühlen hineingebracht hat, zu befreien und hinüberzuführen in das Gebiet klarer harmonischer Spekulationen auf der Basis deutscher Klassik. Da man aber jene Epoche für abgeschlossen hält, flüchtet man in ein Neuland hinüber, wo alles im rasenden Taumel sich befindet, so dass man sich unwillkürlich fragt: ist das Kunst? Dem schaffenden Künstler ist jederzeit allererste Pflicht, vorerst in das festgefügte Gebäude deutscher Klassik hineinzuschauen, und er wird finden, dass man sich nicht schlechthin mit dem Formbegriff begnügen darf, sondern dass die vor seinen Augen sich aufbauenden formellen Teilungen des Werkes das Ergebnis tiefgreifenden Denkens sind. Tönende Werte müssen vorhanden sein, um tönende Formen zu erzeugen.


Das Geburtshaus Joh. Seb. Bachs in Eisenach, jetzt als Bach-Museum eingerichtet.

Das führt uns naturgemäss auf die beiden grössten Vertreter deutschmusikalischen Heldentums: Bach und Beethoven. Helden nennen wir sie, denn sie ringen um ihre Kunst, und dieses Ringen um ein Ideal ist so unsagbar sympathisch. Der eine wird zum Meister des fugierenden Stils, der andere zum Meister des sinfonischen Gestaltens. Was der eine auf polyphonem Gebiete, das leistet der andere auf monodischem. Beide aber sind beseelt von dem gleichen harmonischen Grundgefühl, das ihnen Kraft und Klarheit künstlerischer Werte sichert.

Wer die Fugen des Wohltemperierten Klaviers in ihrer harmonischen Anlage auf sich wirken lässt, der wird die Ruhe und die Glätte bewundern, mit welcher die harmonische Entfaltung in all ihrem Modulationsreichtume sich entwickelt; ganz ungeachtet der reichen kontrapunktischen Verwebung, die auf dieser Grundlage sich auftut. Die Kunst des ästhetischen Sichtens ist hier ebenso gross wie die des musikalischen Gestaltens. Man gewahrt überall, dass ein ordnender Geist wägt und wählt, um seinen musikalischen Gedanken, der naiv und schön in die Welt hineintritt, seiner Anlage entsprechend eigene Pfade zu führen. Schon die Tonart, in der das Thema empfunden wird, gibt ihm die Wesenheit seiner ferneren Entwicklung. Es hängt damit zugleich das Bestreben zusammen, den Grundton und Charakter des Themas in Beziehung zu bringen zu den übrigen Haupt- und Nebentönen. Wie sorgfältig dies bei Bach geschieht, ersehen wir aus der harmoni-

schen Bewertung, oder mit andern Worten: aus den harmonischen Gewichten, die Bach der Bedeutung und dem Zwecke nach abzustufen und zu verteilen weiss. Dieses Durchleuchten des Themas nach der harmonischen Seite hin schafft eine einheitliche Grundstimmung, welche die „Vor Bachsche“ Zeit nicht kannte.

Man vergegenwärtige sich nur die cismoll Fuge. Band I des Wohlt. Klaviers, die in ihrer eindringlichen Sprache die ganze diatonische Reihe auf cis harmonisch in Bewegung setzt und sich doch vollständig auf cis zentralisiert, unterstützt in der ernsten Grundwirkung durch die schwerlastende Unterdominante.*)

12 mal cis	5 fis, 3 gis.	1 A. 1 E.	1 H, 1 dis,
Tonika.	8 Dominanten	Medianten,	Sekunden
		4 Nebentöne.	

Ganz ähnlich ist die Situation in der h moll-Fuge. Band I, wo dem siebenmaligen h ein viermaliges e neben dem zweimaligen D und einmaligen fis sich zugesellt.

Dagegen ist die Fuge in fis moll, Band I, in ihrer thematischen Linie von solcher Geschlossenheit, dass dem Meister eine weit ausholende Gliederung des Ganzen nicht angängig erscheint. Bach stützt sich daher nur auf Tonika und Dominante: 5 mal fis und 3 mal cis.

Mit diesem Abwägen hängt natürlich auch zum grossen Teile die formelle Gestaltung der Fuge zusammen. Wir reden darum auch von harmonischer Disposition und verstehen darunter die Verteilung der harmonischen Grundwerte in der Gruppenzeichnung. Eine reiche Fundgrube immer neuer Formbilder eröffnet sich uns dabei. Keine Fuge gleicht der anderen. Jedes Thema weiss er auf dieser Grundlage eigene Wege zu führen.

Der Fuge b moll, Band I, gibt er in der II. Gruppe einen wirkungsvollen Gegensatz durch die Themenanlage auf Des und erreicht in Verbindung mit dem modulatorischen Glanz der Nachsätze eine Gesamtwirkung, welche die harmonische Bedeutsamkeit der thematischen Tonlinie voll und ganz auskauft. Was nun hier der harmonische Gegensatz vermag, das geschieht in der Fuge G dur durch eine breitangelegte Steigerung, die durch die Ecksätze auf G umschlossen wird.

In der schon erwähnten Fuge cis moll veranlasst die zu thematischem Ausdruck gelangende Reihe diatonischer Harmonien nicht nur eine sorgfältige Bewertung in der Gruppenanlage, sondern auch ein vorsichtiges Umgehen des Tritonus a-dis.

Das Thema der c moll-Fuge, Band I, trägt so sehr das Gepräge einer diatonisch-linearen Charakteristik, dass Bach auch die harmonische Entwicklung der Nachsätze darnach fügt und die Gliederung der Gruppen auf den proportionalen Parallelismus stützt.

In der es moll-Fuge führt das reiche Kombinationsvermögen, das im Thema ruht, zu einer breiten architektonischen Verteilung der Gruppen, die sich stützt auf die Töne Es und B.

I. Gr. *es* es es es
II. Gr. *b* b as ges as
III. Gr. *es* as es ges
IV. Gr. *b* es des b es.

Die harmonischen Feinheiten, die Bach sonst noch seinen polyphonen Bearbeitungen einfügt, entspringen ebenfalls aus der Verteilung harmonischer Grundwerte.

Dazu gehört die Art, wie er die harmonischen Grundwerte durch Nachsatzwirkungen aufrollt, Fuge b moll:

*) Die Zahlen geben an, wievielmal das Thema in dem betreffenden Tone auftritt.

wie er die Steigerung aus der Unterdominante heraus entwickelt, Fuge g moll, G dur, gis moll;

wie er die harmonische Gegensätzlichkeit der Themenbehandlung durch eingefügte Dominantensätze verschärft, Fuge g moll, Takt 15—16;

wie er ferner den thematischen Gedanken in der Coda durch modulierende Wendungen kräftigt, um die Schlusswirkung zu erhöhen, Fuge Es dur.

Auch veranlasst vielfach die thematische Eigenart eine harmonische Folgerung in der Anlage, die Bach im architektonischen Sinne zu lösen weiss.

Diese intime Verteilung des Harmonischen zum Zwecke einer möglichst eingehenden Behandlung des Thematischen steht einzig da und zeigt das musikalische Spekulationsvermögen in einer Schärfe und Klarheit, wie es sich nirgends so vollkommen wiederspiegelt als in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers.

Die tiefangelegte Künstlernatur Beethovens war durchdrungen von dieser Erkenntnis. Sie befruchtete seine starke Individualität und liess ihn auf monodischem Gebiete neue Wege einschlagen. Auf diese Beziehungen zur Bachschen Kunst weist Schindler, Beethovens getreuer Pylades, oft genug hin, dass er schon in Bonn mit Eifer das Wohltemperierte Klavier gespielt habe, dass er in Wien wegen seines Vortrags Bachscher Fugen besonders geschätzt wurde, und dass unter den wenigen Büchern seiner musikalischen Bibliothek sich auch Bachs Wohltemperiertes Klavier befand mit „sichtbaren Zeichen eines fleissigen Studiums“. „Bei der Instrumentalmusik, berichtet Schindler weiter, war seine dichterische Subjektivität keiner andern Einschränkung unterworfen, als der von den harmonischen Gesetzen ausgehenden, und diese war längst mit seiner Individualität eins geworden.“ „Doch bewahrte Beethoven über Generalbass, oder richtiger, über das ganze Gebiet harmonischer Wissenschaften dieselbe Schweigsamkeit, wie über Religionsgegenstände.“ „Bekanntschaft mit Seb. Bachs Musik hätte das Vertrautwerden mit der Eigenart Beethovens im allgemeinen früher vermittelt.“ Derartige Aussprüche Schindlers sind aus dem direkten Einflusse Beethovens hervorgegangen.

Ganz abgesehen von jenen Tonika-dominantischen Erweiterungen, wie sie den Themenanlagen Beethovens in den Vorder- und Nachsätzen eigen sind, und ungeachtet der dominantischen Steigerungen, wie sie in der Schlussfolgerung der Durchführungsteile in den Sinfonie- und Sonatensätzen sich finden und in der monodischen Entwicklung der Tonkunst begründet liegen, ist das Hauptthema jederzeit im Grundton schwer bewertet und im Bachschen Sinne disponiert. Er ging gewissenhaft mit sich zu Rate über die der Situation eines Textes entsprechende Tonart und war „erbittert“, wenn man die Tonsätze transponierte. Und man ahnt wohl auch, was damit gesagt ist, wenn er auf Drängen eines Theaterdirektors, doch die längst versprochene Ballettmusik endlich einzusenden, einfach erwidert: „Bevor nicht das ganze Werk wieder durchgesehen und die Teile mit dem Ganzen zusammengehalten sind, folge ich keine Note aus“. Sein musikalisches Bestreben ist nur beseelt von der Bachschen Norm, die thematische Zeichnung nach der harmonisch wirksamen Seite hin abzuwägen und proportional zu verteilen, dabei nicht eher zu ruhen, als bis die organische Verkettung endgültig vollzogen war. Dieses Ringen Beethovens um die künstlerische Vollkommenheit seiner Schöpfung kleidet Grillparzer in nachstehendes Poem:

„Es geht ein Mann mit raschem Schritt,
Nun freilich geht sein Schatten mit.

Er geht durch Dickicht, Feld und Korn,
Und all sein Streben ist nach vorn.
Ein Strom will hemmen seinen Mut,
Er stürzt hinein und teilt die Flut;
Am andern Ufer steigt er auf,
Setzt fort den unbezwungenen Lauf.
Nun an der Klippe angelangt,
Holt weit er aus, dass jedem bangt;
Ein Sprung — und sicher, unverletzt,
Hat er den Abgrund übersetzt.
Was andern schwer, ist ihm ein Spiel,
Als Sieger steht er schon am Ziel."

Die Bachsche Auffassung von der harmonischen Bewertung drängt ihn zur Erweiterung sinfonischer Formen, wie das auch aus seinen Rondo- und Sonatensätzen ersichtlich ist. Haydn und Mozart waren nur darauf bedacht, das gegensätzliche Seitenthema der Form anzupassen:

Rondo:	C	G	C	C	C
	I. Th.	II. Th.	I. Th.	II. Th.	I. Th.

Es steht dabei dem vierfachen C nur der einzige Nebenton G gegenüber. Diese Ungleichmässigkeit in der harmonischen Anlage, die Mozart in seinem c moll-Rondo der Klaviersonate c moll durch einen Überleitungssatz in f moll zu beseitigen sucht, weiss Beethoven durch einen zweiten thematisch bedeutsamen Nebenton zu umgehen

C	G	F	C	C	C
I. Th.	II. Th.	III. Th.	I. Th.	II. Th.	I. Th.

Er gewinnt damit die harmonische Bewertung viermal Tonika und zweimal Dominanten. Das in der Mitte der obigen Anlage liegende dritte Thema führt Beethoven in der ihm eigenen breiten Sättigung der Motivteile durch, so dass die Wiederkehr desselben nicht allein künstlerisch unnötig, sondern auch belastend auf das Hauptthema einwirken würde. Während also Bach darauf bedacht ist, sein Thema nach der harmonischen Seite hin zu beleuchten und den mannigfachsten Bearbeitungen zu unterziehen, ringt Beethoven im Bilde der harmonischen Verteilung um den thematischen Gegensatz zum Hauptton. Doch „was andern schwer, ist ihm ein Spiel, als Sieger steht er schon am Ziel". Die Kraft seines Erfindungsvermögens liegt eben allein darin begründet, dass er mit seinen Gedanken nicht in die Unendlichkeit spazieren geht, sondern dass er für seine harmonischen wie thematischen Spekulationen den rechten Gedanken jederzeit zur Hand hat, um den Schlußstein zu einer gewaltigen, festgefügten Einheit aufzusetzen.

Dieses Prinzip formeller Erweiterung auf der Basis harmonischer Grundwerte zeigt sich durch die ganze Entwicklung seines sinfonischen Gestaltens, so dass man wohl behaupten kann, dass der harmonische Grundriss in gleicher Weise wie das Thematische die Gesamtwirkung des Werkes bestimmt und eine seelische Spannung im Zuhörer veranlasst, die erst durch den Schlusston ausgelöst wird.

Der Rahmen dieser Studie gestattet leider nicht, auf die Werke des Meisters näher einzugehen, doch wollen wir nicht unterlassen, das Schlusswerk seiner sinfonischen Schöpfungen, die „Neunte", ihren harmonischen Grundwerten nach zu betrachten. Eine eingehende Besprechung des Werkes nach der thematischen Seite hin wird später noch folgen.

Wie in dem vorhin schon erwähnten Rondosatze, so veranlasst auch hier die Anlage der harmonischen Grundwerte formelle Erweiterungen und Umgestaltungen. Die Durchführungssätze, die aus den Ecksätzen des Sonatensatzes (Haupt- und Repetitionssatz) resultieren, kommen hierbei, wie schon erwähnt wurde, nicht in Betracht.

Beethoven gibt dem ersten Satze seiner „Neunten" ebenfalls drei Themen, und zwar in nachstehender Verteilung:

I. Satz: Allegro ma non troppo.

Hauptteil: I. Th. d. I. Th. (B). II. Th. B. III. Th. B.
Repetitionsteil: I. Th. d. — II. Th. D. III. Th. D. I. Th. d.
Harmon. Bewertung: 3 d, 2 D = 5 d (6) zu 3 B.

Das dritte Thema veranlasst im Repetitionsteile noch eine Befestigung des Hauptthemas im Grundton d. Durch diese formelle Erweiterung wäre aber das B dur des II. und III. Themas in der harmonischen Gesamtwirkung des I. Satzes stark gefährdet, wenn nicht eingangs das Hauptthema in der periodischen Erweiterung auf B eingeführt worden wäre. Demnach verteilen sich nun die harmonischen Gewichtsverhältnisse in 5 d (D) zu 3 B.

Im II. Satze, Molto vivace, vollzieht sich auf den Grundwerten 2 d (Haupt- und Repetitionssatz) zu 1 D (Trio) eine ungemein gesättigte motivische Arbeit im Thema, wie sie jedem Scherzosatze Beethovens eigentümlich ist.

Der III. Satz, Adagio molto e cantabile, setzt sich zusammen aus glanzvollsten Variationen und gegensätzlichen Zwischensätzen. Die Art aber, wie diese Zwischensätze eingefügt sind, gibt den besten Beleg dafür, wie Beethoven harmonische Grundwerte im Rahmen eines geschlossenen Ganzen abstuft.

B	D	B	G	(Es	B
I. Th.	II. Th.	I. Th. (Variat.)	II. Th.		I. Th. (Variation)

Die harmonische Bewertung vollzieht sich im Verhältnis von 3 B (I. Th.) als Haupttönen zu 2 Übertönen D und G. Vor dem letzten B fügt er ein kurzes Adagio in Es ein, um das harmonische Gleichmass (⁀‿) zwischen den Haupt- und Nebentönen zu sichern. Zugleich bildet dieser kurze Adagio-Satz in Es eine jener harmonischen Feinheiten, wie sie auch bei Bach vorkommen, wenn es gilt, das Thema in breiter Entfaltung einzuleiten. Im übrigen fehlt dem Es die thematische Bedeutung, und es ist daher nicht in die Reihe der Grundwerte aufzunehmen.

Dieser harmonischen Disposition im B des dritten Satzes stellt Beethoven im IV. Satze ein ähnliches Verhältnis in der harmonischen Bewertung auf D gegenüber:

3 D (Haupttonart) zu 2 Nebentönen B u. G.
Anlage: D, Instrumentalsatz; D, Chorsatz; B, Solosatz;
G, Gegensatz; D, Schlußsatz.

Es ist daher wohl selbstverständlich, dass diese proportionale Bewertung des Harmonischen, wie sie die Reihe der vier Einzelsätze bietet, auch von Einfluss auf die harmonische Bewertung der ganzen Sinfonie ist. Wir lassen die Zusammenstellung der gewonnenen Töne noch einmal folgen, um daraus die Bewertung des Grundtons zu ersehen.

I. Satz:	3 d	2 D	3 B	
II. Satz:	2 d	1 D		
III. Satz:		1 D	3 B	1 G
IV. Satz:		3 D	1 B	1 G
	5 d	7 D	7 B	2 G

Auf den Grundton d entfallen 5 d und 7 B = 12 harmonische Einheiten. Auf den gleichnamigen Durton D dagegen 7 D und 2 G = 9 harmonische Einheiten. d moll ist also im Verhältnis 12 : 9 vorherrschend.

Die im allgemeinen noch vorkommenden Einlagen und Erweiterungen helfen nicht nur die Grundwerte kräftigen und glätten, sondern führen auch, wie bei Bach, zu jenem freien und ungehinderten Sichgeben in der Gedankenarbeit, wobei immer neue Glieder organisch sich anfügen zum Zwecke einer belebenden Variierung und Vertiefung der Sätze und Satzgruppen, ohne dass die thematischen wie

harmonischen Werte in irgend einer Weise beeinträchtigt würden Im Gegenteile, dehnt sich das musikalische Seelenbild, wie es die Bachsche und Beethovensche Kunst bietet, auf Grund der wohlgeordneten Gliederung mächtig aus und erreicht jene imponierende Grösse, die uns das Schaffen beider so heldenhaft erscheinen lässt.



Grundsätze bei Übertragung Bachscher Orgelwerke für Klavier.

Sehr geehrter Herr Frankenstein!

Sie waren so freundlich, mich aufzufordern, mich über meine Grundsätze bei Übertragung Bachscher Orgelwerke für Klavier auszusprechen. Ehe ich Ihrem Wunsche nachkomme, möchte ich zunächst der Vorrede von S. W. Dehn gedenken, welche dieser zu den 1852 erschienenen Lisztschen Klavierbearbeitungen der sechs Präludien und Fugen (für Orgel) von J. S. Bach schrieb.

Dehn sagte: „Liszt wusste mittelst seiner auf das höchste ausgebildeten Technik das bisherige Pianoforte zu einem ganz anderen Instrumente umzuschaffen und, wo es die Umstände erforderten, aus ihm ein Orchester zu machen. Er beherrscht bei seiner unbeschreiblichen Fertigkeit mit eigentümlich sinnreicher Verwendung des Pedales das, was sonst nur von einer Gesamtheit verschiedener Instrumente ausgeführt werden konnte. Wer erinnert sich hier an den kolossalen Eindruck, den er durch den ersten Vortrag seines zweihändigen Arrangements einer Beethovenschen Sinfonie*) auf das kunstsinnige Publikum machte?

Gegenwärtig hat ihm sein Genius und seine musikalische Intelligenz noch eine andere Richtung vorgezeichnet: die Übertragung der grössten Joh. Seb. Bachschen Orgelkompositionen aufs Klavier. Der Kenner und Verehrer Bachscher Werke wird in Erstaunen geraten, wie es möglich gewesen ist, erst überhaupt nur auf diesen Gedanken zu kommen und dann ihn in solcher Vollkommenheit auszuführen. Durch Übertragung der Partie des obligaten Pedales in die linke Hand, hat dennoch keine der übrigen Stimmen an ihrer wesentlichen Originaliätt verloren. Bachs grosse Orgelfugen sind ihrer Authentizität erhalten, vollständig auf das Pianoforte übertragen und auf demselben von einem einzigen Spieler auszuführen. Welcher Fortschritt des Klavierspiels seit Bachs Zeit, welche überraschende Anwendung der neuesten Technik! Durch die vorliegende neueste Arbeit ist wieder ein Abschnitt in der Geschichte des Klavierspiels angedeutet, der den Namen Franz Liszt trägt."

Im Jahre 1885 (Ende April) spielte Anton Rubinstein zugunsten des Hummeldenkmals in Pressburg. Meister Liszt, den ich von Budapest zum Konzerte Rubinsteins begleitete, wohnte ihm bei.

Nach dem Konzerte war ein grosses Festessen im Hotel Palugyai. Da liess ein Pressburger Bürger „die beiden grössten Klaviervirtuosen" Rubinstein und Liszt hoch leben. Kaum hatte dieser Redner geendet, so stand Rubinstein auf und sagte ungefähr: „Ich kann es nicht zugeben, in einem Atem mit Liszt gefeiert zu werden: denn ich habe heute nur wie ein gemeiner Soldat vor seinem General exerziert. Dieser General ist Franz Liszt."

So ähnlich ergeht es mir, wenn ich mich über meine Grundsätze bei Bearbeitung Bachscher Orgelwerke äussern soll.

Meine Bearbeitungen sind eben bloss ein Exerzitium nach den Bearbeitungslehren Franz Liszts. Es ist etwas merkwürdiges um die Errungenschaften Liszts. Zur selben Zeit, als Berlioz sein wunderbares Orchester in der Fantastischen Sinfonie, der Romeo und Julia-Sinfonie, dem Requiem usw. schafft und das neue Testament der Instrumentation uns schenkt, erweitert Liszt die kompositorischen Grenzen des Klaviers auf nie geahnte Weise und schafft das neue Testament der Klaviertechnik.

Während jedoch R. Strauss die Instrumentations-Grundsätze Berlioz' wieder erweitert und das allerneueste Testament der Instrumentation gab, gelten die Gesetze Liszts, die er den Klavierkomponisten schenkte, noch immer. Noch fand sich kein neuer Bahnbrecher am Klavier, ja es ist die Lisztsche Kunst nicht zu überbieten.

Wer also Bachsche Orgelwerke für Klavier bearbeitet, muss die Bahnen Liszts wandeln, sonst kommt er nicht zum Ziele.

Was sind nun Liszts Hauptgrundsätze? Höchste objektive Treue dem Originale gegenüber, massiger und kühner Aufbau, der dem Klaviere Orgelton entlocken soll! Bearbeitet man Bach, so naht man sich ja nicht kleinen Felsen. Da steht man einem gewaltigen Gebirge gegenüber, „auf dem Felsenturm auf Felsenturm getürmt ist". Nur mit starker Kraft, mit festem Griff erklimmt man diesen Montblanc der deutschen Kunst. Man muss alles, was klein ist, bei Seite lassen, nur mit mächtigen Mitteln naht man sich dem Riesen.

Man vergleiche doch einmal die technischen Mittel, welche Liszt bei seinen Bearbeitungen der Orgel-Präludien und -Fugen a moll, g moll, c moll usw., bei seiner Original-Phantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H, in welchem Originalwerk er uns das herrlichste Monument des Riesen Bach schuf, und in seinen Variationen über den Basso continuo aus Bachs h moll-Messe „Weinen und Klagen ist des Christen Tränenbrod" anwendet, mit jenen technischen Mitteln, welche Liszt z. B. bei Übertragung der Schubertschen Lieder anwendet.

Jede Bearbeitung verlangt eben andere technische Mittel.

Wollen wir aber der Wirkung der Orgel am Klaviere nahekommen, so müssen wir volle Akkorde und Oktaven usw. anwenden.

Die linke Hand bietet die Möglichkeit, das Orgelpedal und einen Akkord in mittlerer Lage am Klavier zu nehmen, indem man die tiefe Oktave mit der linken Hand gewaltig anschlägt, zugleich diese mit dem Klavierpedal hält und mit der linken Hand in der mittleren Lage noch schnell den dazugehörigen Akkord ergreift.

Als Liszt 1852 bei Peters seine sechs Orgel-Präludien und -Fugen, für Klavier bearbeitet, edierte, war das damalige Instrument noch weit hinter dem jetzigen zurück, was die technischen Mittel anbelangt. Man denke nur an die jetzigen Konzertflügel von Bechstein, Blüthner, Bösendorfer, Erard, Ibach, Steinway usw.!! Welch' einen Aufschwung nahm der Flügel! Nicht nur dass alle vom Contra C bis A hinabgehen, reichen manche Flügel noch

*) Wie schade, dass niemand in Konzerten diese wunderbaren Bearbeitungen (Klavierpartituren) Liszts, die er von den Beethovenschen Sinfonien machte, spielt! Liszt hat diese Klavierpartituren nicht zu dem Zwecke allein gemacht, um Beethoven zu propagandieren, sondern auch mit der Absicht, den Pianisten herrliche Werke zu schenken. Ich besitze ein Programm Liszts vom 28. April 1838, nach welchem er in Wien seine Bearbeitungen von Berlioz' „Hinrichtungsmarsch" und „Ballszene" (Fantastische Sinfonie) spielte. Warum hört man diese Werke nicht? Ich habe versucht, nach Liszts Lehren sieben Sinfonien von Bruckner zweihändig zu bearbeiten. Das Scherzo der siebenten oder neunten oder fünften, wie klingt dieses auf einem modernen Klaviere gewaltig.

bis zum F hinunter. Kommt noch dazu, wie bei den Steinways, ein drittes Pedal, so kann man so einen tiefen Orgelpunkt am Klavier grossartig mit dem dritten Pedal halten.

Die Entwicklung des Klavieres brachte mich auf den Gedanken, alles auszunützen, was im Klaviere steckt. Man denke sich Stellen, wo die Orgel mit vollen Registern erbraust, da heisst es eben „mächtig und pompös" bearbeiten, um der Wirkung der Orgel nahe zu kommen.

Ich spreche vielleicht jetzt etwas aus, was mir manche übel nehmen werden. Da zu Zeiten Bachs das Klavier erst im Beginn der Entwicklung war und insbesondere nicht ein Instrument der Majestät und Erhabenheit genannt werden konnte, so scheint es mir, dass Bach dem Klavier mehr jene Werke anvertraute, deren Stimmungsgehalt elegisch, fröhlich, pathetisch, leidenschaftlich, tief-traurig usw. war. Wollte er aber gleich den gotischen Kirchen, Wunderwerke voll unnahbarer Grösse und Gewalt schaffen, so vertraute er diese lieber der Orgel an.

Infolgedessen hat aber der Bearbeiter die Pflicht, alles, was das moderne Klavier, ohne unschön zu werden, von sich geben kann, zu benützen.

Ich sprach vorher, dass es eine Pflicht des Bearbeiters sei, das Werk objektiv treu wiederzugeben, keine ausserhalb des Werkes liegenden Zutaten zu machen und insbesondere keine selbst erfundenen Gegenstimmen zu bringen, es müsste denn sein, dass der Bearbeiter aus gewissen sicheren Gründen genötigt sei, eine freie Bearbeitung zu schaffen, was er aber angeben muss.

Nichts ist den Klassikern gefährlicher, als Willkür des Bearbeiters.

Man sehe sich eine Lisztsche Bach-Bearbeitung an. Hier ist das Original treu wiedergegeben. Liszt ging in der Treue so weit, dass er bei den Orgel-Präludien und Fugen Bachs, die er bearbeitete, gar keine Vortragszeichen schrieb, nur weil Bach auch keine schrieb. Bei der späteren Bearbeitung der Bachschen Orgel-Fantasie und Fuge g moll verliess Liszt diesen Standpunkt und schrieb reichlich Vortragszeichen, widmete auch grosse Aufmerksamkeit dem Klavierpedal.

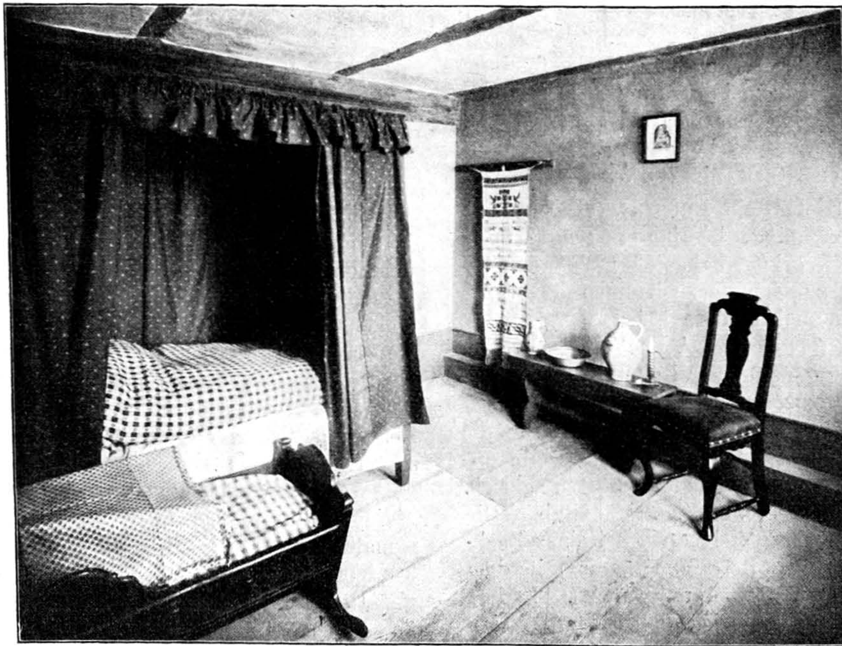
Es ist bekannt, dass Liszt Bachsche Fugen nicht schnell spielen liess. Die Fuge a moll (aus seiner Bearbeitung von Bachs Orgel-Präludium und Fuge a moll) liess er im Tempo eines Allegro molto moderato spielen, manche andere Fugen noch langsamer. Spielte jemand eine Bachsche Fuge recht schnell und ausdruckslos, so rief Liszt: „Mendelssohnisieren Sie doch nicht so!"

„Ja bei Mendelssohns Fugen ist das angebracht, weil keine Hoheit, keine Macht, nur kapriziöse Leichtigkeit in ihnen vorhanden ist".

Ich habe bei allen meinen 35 Bearbeitungen Bachscher Orgelwerke angenommen, dass nur selten die Fugen etwas schnell zu spielen sind und dass die meisten Präludien und Fugen eher in einem langsameren Tempo eines Allegro molto moderato e maëstoso zu spielen sind. Nach diesem Tempo habe ich auch die Art der Setzung eingerichtet.

Leider hört man überall die berühmte Fuge aus Orgelpräludium und Fuge D dur, die so viel gespielt wird, in einem Prestissimo tempo, was um so komischer wirkt, wenn das Fugenthema im Orgelpedal erscheint. Bach hat sich das Tempo sicher anders und viel, viel langsamer gedacht. Freilich zweimal habe ich nicht so ganz, wie ein gemeiner Soldat vor seinem General, exerziert, indem ich die Orgelpräludien und Fugen (e moll und h moll), die Liszt machte, nochmals bearbeitete mit Rücksicht auf das ganz moderne Klavier, da es mir schien, dass man hier der Wirkung der Orgel doch noch näher kommen kann.

Aber nicht überall wandte ich die ganze Klaviertechnik des modernen Klaviers an. Eines der frühesten Jugendwerke Bachs sind die acht kleinen Orgelpräludien und Fugen. Es sind das schon wunderbare Jugendwerke Bachs, manches Mal noch ganz naiv, manches Mal schon ganz gewaltig. Sie erscheinen wie ein Portikus, der erst in die eigentliche Halle Bachs führt. Interessant ist, dass diese kleinen acht Präludien und Fugen „Meistersinger"-Themen enthalten. Natürlich kannte Wagner diese gar nicht. Bei diesen keuschen, kleinen Orgelpräludien und Fugen, die dem wohltemporierten Klavier vorausgehen sollten, wandte ich nur die bescheidensten technischen Mittel an.



Bachs Geburtszimmer im neuen Bach-Museum in Eisenach.

Freilich ab und zu kam ich in die Versuchung, etwas frei zu bearbeiten. Es waren dieses aber nur zwei Werke von J. S. Bach und zwei Werke von Friedemann Bach.

Das Orgelpräludium und Fuge Bachs über den Namen B-A-C-H erscheint im Original mehr wie ein Entwurf, als wie ein ausgeführtes Werk. Die Bachgelehrten sind sich übrigens nicht darüber klar, ob es von Bach oder einem seiner Zeitgenossen ist.

Ich versenkte mich in dieses Werk und versuchte den Entwurf zu ergänzen.

In meiner Bearbeitung des Bachschen a moll-Orgelkonzertes (nach Vivaldi) verlängerte ich den Beginn des Anfanges des letzten Satzes, jedoch im Geiste des Werkes.

Als ich das Original des Friedemann Bachschen Orgelkonzertes d moll vor vielen, vielen Jahren erblickte, ersah ich sofort den „Rheingold"-Anklang im Anfang, verlängerte den Anfang um einige Takte und liess das Thema von der Tiefe zur Höhe langsam und gewaltig aufsteigen, was

auf modernen Flügeln stets grosse Wirkung hervorbrachte. Nach neuesten Forschungen soll das Werk kein Original Friedemann Bachs, sondern eine Bearbeitung Friedemann Bachs nach einem Violinkonzert Vivaldis sein! Das Largo könnte Vivaldischen Ursprungs sein, denn es hat etwas Violinartiges.

Es kommt mir jedoch vor, als wenn Vivaldi den Anfang und insbesondere die grosse Fuge nie geschrieben haben könnte, da diese Fuge echt Bachisch-germanisch ist.

Ich habe alle Bearbeitungen J. S. Bachs, welche dieser von Violinkonzerten Vivaldis für die Orgel machte, durchgenommen. Nirgends fand ich eine grosse Fuge. Man erkennt bei diesen Bearbeitungen J. S. Bachs, dass nicht er der Komponist ist; freilich ist schon manches durch Bachs Bearbeitung in sein Fühlen und Denken übergegangen und man fühlt keinen Vivaldi mehr heraus.

So war Bach schon der ureigenste Vorläufer der Bearbeitungskunst Liszts. Denn manche Bearbeitungen Liszts führten das Werk so in das musikalische Denken und Fühlen Liszts hinüber, dass man Liszt für den Komponisten des Werkes halten könnte.

Unter den apokryphen Werken J. S. Bachs fand ich eine vielumstrittene Fantasie und Fuge für Orgel in a moll. Dem Eindrucke nach erschien mir nach vielem, was ich auch in der Vorrede des Werkes hervorhob, nicht J. S. Bach, sondern Friedemann Bach als Autor des Werkes.

Da das Werk mehr wie ein Entwurf, als ein vollständiges fertiges Werk erschien, bearbeitete ich es frei.

Ausser diesen vier Werken habe ich nichts frei bearbeitet, sondern bei allen meinen Bearbeitungen der Werke J. S. Bachs, Philipp Emanuel Bachs, Friedemann Bachs, Händels, Buxtehudes, J. Ludwig Krebs', Pachelbels, Frescobaldis, Purcells mich streng an das Original gehalten und mir keine textliche Freiheit erlaubt.

Ich habe im Anfang, als ich Bach bearbeitete, die Lisztschen Bach-Bearbeitungen auch darin als Vorbild angesehen, dass ich nur wenig Vortragsbezeichnungen schrieb. Später kam ich doch von diesem Standpunkt ab. Die Bezeichnung des Klavierpedales spielt doch bei einer Bach-Bearbeitung eine zu grosse Rolle. Man kann mit dem Pedal viel Effekt hervorrufen. (Orgelpunkt usw.). In den späteren Bach-Bearbeitungen habe ich daher umfangreich Vortragsbezeichnungen gebracht.

Ehe ich schliesse, möchte ich nur noch mit wenigen Worten auf Dietrich Buxtehude und J. Ludwig Krebs, „den schönsten Krebs, den Bach in seinem Bache fand", hinweisen.

Ich habe zehn Orgelkompositionen von Buxtehude für Klavier zweihändig bearbeitet.

Ich fand da tatsächlich Werke von unsagbarer Grösse und Schönheit, die würdig sind, an die Seite Bachs gestellt zu werden. Ich erwähne nur unter vielen das gewaltige Orgelpräludium und Fuge in fis moll (die Fuge ist unerhört grossartig), dann die Orgelpassacaglia d moll, die Orgelciaconen c moll und e moll usw. Ebenso möchte ich auf zwei Schätze der Orgelliteratur hinweisen, welche ich auch für Klavier zweihändig bearbeitete. Es sind dieses Johann Ludwig Krebs' Orgelpräludium und Doppelfuge d moll und Orgelphantasie und Fuge G dur.

Bei meinen Bearbeitungen ging ich von dem Standpunkte aus, dass ich nur jene Werke der Bachschen Zeit bearbeitete, welche mit sichtbaren Fäden mit unserer Zeit zusammenhängen. Nur wo ich das unsterbliche vorfand, zog ich es hervor; alten, schon in Verwesung begriffenen Werken ging ich aus dem Wege.

Neben den fortschrittlichsten Werken, weit über R. Strauss hinausgehend (bei welchen uns manches Mal schon ein „Schütteln des Kopfes" befällt), die jetzt entstehen, sieht man ein Bestreben, alles, was die alte Zeit schuf, ob es für Künstler wertvoll oder nicht ist, an das Tageslicht zu ziehen. Da steigt man in längst vergessene Zeiten zurück und holt aus tiefen Schächten vieles, was schon im Keime tot war und in gar keiner künstlerischen Beziehung zu unserer Zeit steht.

Nach solchen Schätzen habe ich nun nie gegraben. Frisches gesundes Leben, das suchte ich und das fand ich auch. Denn J. S. Bach ragt aus alter Zeit in unsere Zeit, in alle ferneren Zeiten und wird nie vergehen.

Hochachtungsvoll Ihr

Wien, 27. April 1911.

August Stradal.



Für welches Instrument hat Bach sein „Wohltemperiertes Klavier" geschrieben?

Meinem Freunde Jean Marnold.

Von **Wanda Landowska.**

Fast alle Biographen sind darüber einig, dass das Wohltemperierte Klavier im Hinblick auf das Clavichord komponiert ist. Ihre Begründungen schweben aber völlig in der Luft und erklären sich nur aus einer gänzlichen Unkenntnis der alten Klavierinstrumente; doch das hindert weder moderne Kritiker diese Irrtümer weiterzuschleppen, noch Herrn Busoni, Bach zu korrigieren und seine englische Ausgabe „Das wohltemperierte Clavichord" zu betiteln. Der authentische Titel dieses Werkes, von Joh. Sebastians eigner Hand geschrieben, ist folgender:

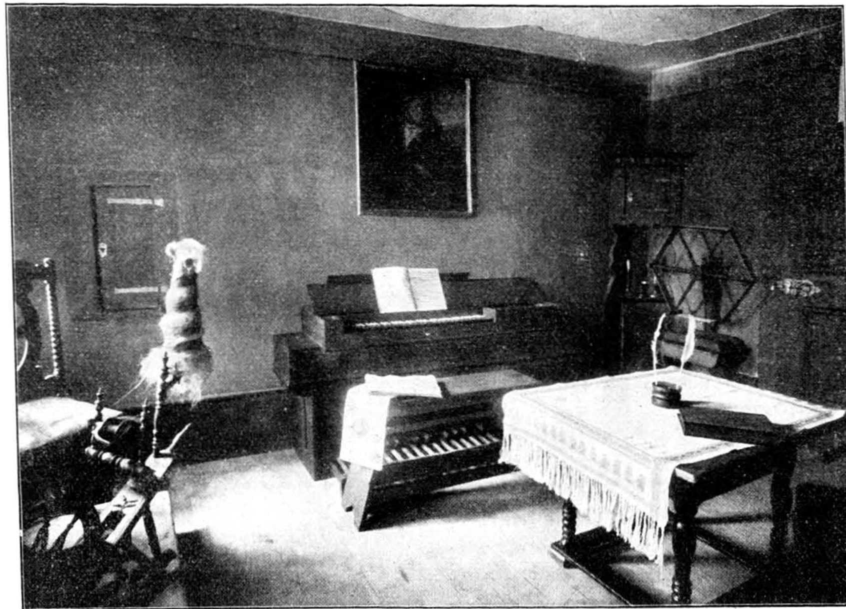
> „Das wohltemperirte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend."

Dieser Titel zeigt ziemlich genau an, dass Bach, um die Studien von Andreas Werckmeister nutzbar zu machen, der Stimmung des Instrumentes und der gut gekennzeichneten Tonalität jedes Stückes eine grosse Bedeutung beimass. Nun konnte aber das Clavichord zu seiner Zeit nur ungefähr gestimmt werden und zwar aus dem einfachen Grunde, weil es noch nicht „freigebunden" war, d. h. weil dieselbe Saite für zwei und bisweilen sogar für drei verschiedene Töne diente. Es ist möglich, dass Daniel Fabert in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon bundfreie Clavichorde hergestellt hat, aber in diesem Falle müssen diese Instrumente äusserst selten gewesen sein, da in allen Sammlungen alter Instrumente die Clavichorde aus der Zeit von Bachs Tode gebunden sind. In dem wundervollen Museum von Herrn Heyer in Köln finden wir 22 gebundene und 10 bundfreie; diese letzteren stammen sämtlich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Musikhistorisk Museum in Kopenhagen besitzt zwei bundfreie Clavichorde von 1755 und 1796. Das einzige bundfreie Clavichord, dass sich im „Metropolitain Museum of Art" befindet, ist 1765 datiert. Die Sammlung Snoeck besitzt 7 gebundene und nur eins ohne Bünde aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Die bundfreien Clavichorde im Baseler Museum, im Stockholmer Musikhistorischen Museum, im Germanischen Museum in Nürnberg datieren alle aus der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts. Und noch im Jahre 1739 beklagt es Quirin von Blankenburg, dass zwei, ja drei Tasten immer noch an eine Saite anschlagen müssen.*)

Ausser zahlreichen anderen Nachteilen hatte auch das Clavichord den, dass ein gleichzeitiges Angeben zweier gebundener Töne ganz unmöglich war. Dieses Instrument konnte mit seinem süssen, aber kaum hörbaren und immer etwas falschen Ton zur Ausführung kleiner galanter Stücke genügen, vor allem aber diente es wegen seines niedrigen Preises und der leichten Transportierbarkeit als Studieninstrument. Es ist interessant zu bemerken, dass der charakteristische Vorzug des Instrumentes, die Bebung, eine Veränderung des Tons bewirkt, also das Instrument noch mehr verstimmt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird das Clavichord, dank seiner Vervollkommenung und vor allem dank der Vereinfachung der immer weniger polyphonen Musik, zum Modeinstrument und erfreut sich eines gewissen Erfolges. Aber man hat die Vorliebe, die Philipp Emanuel Bach für das Clavichord gehabt haben soll, sehr übertrieben und daraus den Schluss gezogen, dass sein Vater dieselben Empfindungen für dies Instrument gehegt haben müsse. Diese Folgerung scheint mir etwas armselig, da doch Vater und Sohn nicht übereinzustimmen brauchen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil das Instrument inzwischen an Form und Ausdrucksmitteln sich geändert hatte. Ausserdem war Philipp Emanuel weit davon entfernt, ein einseitiger Fanatiker des Clavichords zu sein. Es genügt dafür, seinen „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“ sich anzusehen und seine Manuskripte und Ausgaben zu befragen. In allen seinen Konzerten — und es sind ihrer ein halbes Hundert — gibt er ziemlich genaue Bezeichnungen: Concerto per il cembalo concertato. Seine beiden Konzerte für zwei Klaviere tragen folgenden Titel: Concerto doppio a due Cembale concertate... Da die Konzerte mit Hinblick auf das Clavecin komponiert sind, können die 80 Kadenzen nicht für ein anderes Instrument gedacht sein. Auch hat Ph. Emanuel in seinem „Versuch“ festgestellt, dass das Clavichord nur für die Solospiele dienen könne; das Pianoforte konnte mehrere Instrumente vertragen und nur das Cembalo besass die nötige Kraft, um mit einem Orchester zu konzertieren. Was seine Kammermusik betrifft, so finden wir bis 1781 Sonaten mit Cembalo obligato e Violino oder flauto oder Viola, Trios und Quartette mit Cembalo obligato. Unter seinen Solostücken trägt das erste, 1731 im Alter von 17 Jahren geschrieben und von ihm selbst gestochen, den Titel: „Menuet für das Clavecin“. Seine 1742 und 1744 veröffentlichten Sonaten und Sonatinen heissen „Sei Sonate per il Cembalo“. Erst von 1765 an finden wir in den Titeln das Wort Klavier, das sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts grundsätzlich auf das Clavichord bezog. Dennoch lässt er 1770 noch „6 Sonates pour le clavessin à l'usage des dames“ erscheinen. Von 1780 an beginnt das Wort „fortepiano“ in den Ausgaben zu figurieren.

Und selbst in der Zeit der grössten Aufnahme des Clavichords, d. h. gegen Ende des 18. und im Anfang des 19. Jahrhunderts, als das immer mehr vervollkommnete Instrument noch den Vorteil besass, der Mondschein-Sentimentalität der ersten Romantiker zu entsprechen, bleibt es doch nach wie vor das Instrument der strikten Intimität oder der vorbereitenden Übungen, während man für die grossen Stücke mit Orchester, für Kammermusik oder für Solostücke grosszügigen Charakters das Clavecin kaum entbehren kann. Dies bleibt vielmehr durchaus unersetzlich, sobald es sich um polyphone Musik handelt. Und 1781 schreibt Mozart in seinem Brief vom 25. Juni: „Wir haben in meiner Wohnung zwei Flügel, einer zum Galanteriespielen und der andere eine Machine, der durchgehends mit der tiefen Oktave gestimmt ist, solchen, wie wir in London gehabt haben. Auf diesem habe ich dann Fugen improvisiert und gespielt.“ Und ein Jahrhundert später beklagt Rubinstein sich jedesmal, wenn er die Präludien und Fugen von Bach auf dem modernen Klavier spielt, dass es keine Register hat. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts bleibt das Clavichord wie in der Vergangenheit „Das einsame, melancholische, unaussprechliche süsse Instrument“. Nur hat es enorme Fortschritte gemacht, es hat an Umfang und Stärke gewonnen, es hat eine Saite für jede Note und kann gehörig gestimmt werden. „Zur Eigenschaft eines guten Clavichords“, sagt Philipp Emanuel, gehört, dass es ausser einem guten, nachklingenden, schmeichelnden Ton die gehörige Anzahl Tasten habe, welche sich wenigstens von dem grossen C bis ins e''' erstrecken muss.“ Die guten Clavichorde existierten also zu Lebzeiten Johann Sebastians nicht und ihr Umfang ist häufig geringer, ihr System ist immer gebunden, so dass es vollständig unmöglich ist, sie rein zu stimmen, dass die chromatischen Läufe darauf fast unausführbar sind, und dass bei der Ausführung eines Stückes eine gewisse Anzahl Töne notwendigerweise geopfert werden muss, besonders die tieferen Noten, wenn sie gleichzeitig mit der höheren, mit der sie gebunden sind, gespielt werden sollen, gar nicht zu reden von dem Klang des Instrumentes, der schwach, weichlich und energielos ist. Und



Das wiederhergestellte Wohnzimmer Bachs im neuen Bach-Museum in Eisenach.

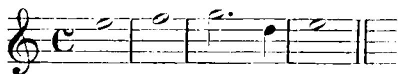
*) Quirin von Blankenburg: Elementa musica, s'Gravenhage 1739, angeführt von Fr. August Goehlinger in seiner Geschichte des Clavichords.

diesem kleinen, armseligen Instrument will man die Last so weiter, mächtiger, grossartiger und leidenschaftlicher Gedanken wie Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers aufbürden! Wir verdanken die Legende vom Clavichord als Lieblingsinstrument J. S. Bachs seinem Biographen Philipp Spitta, der sich wohl gehütet hat zu sagen, wo er sie geschöpft hat: er hat sie eben ganz und gar erfunden; vielleicht hat ihn eine Bemerkung bei Forkel angeregt: aber warum sollten wir der Oberflächlichkeit der Worte Forkels mehr Bedeutung und Glauben beimessen als seiner Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers? Spitta braucht man seine sehr schwachen Kenntnisse von Clavecin und Clavichord nicht übel zu nehmen. Aber in unserer Zeit, wo prachtvolle Sammlungen alter Instrumente überall den Musikwissenschaftlern zur Verfügung stehen, ist es trostlos, dass diese uns anstatt selbständiger Forschungen immer und unentwegt dieselben abgestandenen Irrtümer des verdienten Biographen Bachs zitieren und seit einem halben Jahrhundert Irrtümer weiter verbreiten, die vielleicht nur schwer wieder auszurotten sein werden.

* * *

Diese Erwägungen, wie übrigens alle historischen und theoretischen Argumente, sind völlig überflüssig für den, der mit dem Clavichord und Clavecin umzugehen gewöhnt ist. Für ihn genügt ein einfacher Blick, um sich zu überzeugen, für welches Instrument dieses oder jenes Stück komponiert worden ist. Das erste Präludium des 1. Bandes mit seinen Arpeggien, das zweite Präludium — heftig, geräuschvoll; das dritte — glitzernd und strahlend — das ist ja die typische Schreibweise der Clavecinisten, die ohne den Silberklang, ohne die Register des Clavecins kaum auskommen. Und das d moll-Präludium des 2. Bandes, das ein typisches Stück für das clavier croisé ist und übrigens an das Konzert in derselben Tonart erinnert, dessen erster Teil das Doppelklavier erfordert; und die D dur-Fuge des 1. Bandes, die eine französische Ouverture ist, und schliesslich alle Fugen und alle Präludien . . .

Man muss hoffen, dass bei dem immer wachsenden Interesse für die alten Instrumente bald die Zeit kommen wird, wo man bei dem blossen Gedanken daran lachen wird, dass eine so jeder Grundlage entbehrende Vorstellung wie die, dass Bach seine grossen Werke für das Clavichord gedacht habe, so lange sich habe halten können. Dieser Moment ist vielleicht nahe, aber im Augenblick ist es wirklich ärgerlich, nach jeder Ausführung eines Präludiums und einer Fuge von Bach, Kritikern, die sich für unterrichtet halten, zu begegnen, die den Gemeinplatz noch weiter breittreten, den alten Kohl wieder aufwärmen. Nach einem meiner Konzerte in einer Provinzstadt empfange ich den Besuch des grossen Lokalkritikers: nachdem er mich getadelt hat, dass ich Bach am Clavecin und nicht am Clavichord spiele, nachdem er mir einige Ratschläge über die Art mein Instrument zu behandeln — das er übrigens zum ersten Mal hörte — gegeben hat, sagt er zu mir: „es war eine Überraschung für mich, das Clavecin hat einen stärkeren Klang als ich dachte, aber Sie werden zugeben, dass es ihm manchmal an Ausdruck fehlt; so klang in dem 1. Präludium des 1. Bandes, das Sie gespielt haben, die Begleitung gut, aber man hörte kaum die Melodie, Sie wissen:



Nun, auf meinem Klavier kommt sie sehr gut heraus, und das müsste auf dem Clavichord doch ebenso gewesen sein, denn schliesslich, gnädige Frau, was ist die Hauptsache in der Musik, wenn nicht die Melodie, da sie es doch ist, in der die Empfindung liegt“. Und er warf mir einen vielsagenden Blick zu, der so viel hiess wie: „Sie sehen, einem gut unterrichteten Kritiker entgeht nichts“. Man muss den Musikrezensenten nicht böse sein, denn wir finden diese Irrtümer und diesen Eigensinn im Irrtum selbst bei den Musikwissenschaftlern. Ich blätterte ganz kürzlich in einem ausgezeichnet ausgestatteten Buch von Mr. Hopkins mit dem Titel „Musical Instruments“, wo ich folgendes las: „eins der genialsten Stücke, das jemals für das Clavichord geschrieben worden ist, ist die Chromatische Fantasie und Fuge von Joh. Seb. Bach; die Verzierungen die Schleifer, die Arpeggien sind besonders charakteristisch für dies Instrument. Soviel Worte soviel Irrtümer. Weshalb Schleifer und Arpeggien charakteristisch für das Clavichord sein sollen, weiss Gott allein und Mr. Hopkins. Es ist wieder einmal Spitta, dem wir die Feststellung verdanken, dass die Chromatische Fantasie für das Instrument gedacht sei auf dem gerade die chromatischen Passagen fast unausführbar sind. Und dieser Gedanke hat seinen Weg fortgesetzt, man wird schwerlich eine Biographie, eine Studie, einen Artikel oder einen einfachen Bericht finden, dessen Autor nicht durch seine Gelehrsamkeit glänzen wollte, indem er ohne jede Prüfung das von Spitta stammende Zitat wiederholte. Es dürfte wohl an der Zeit sein, in diese Frage Licht zu bringen.

Darf ich durch Vermittlung Ihrer Zeitschrift die Bachgesellschaft bitten, eine Sitzung darauf zu verwenden, die Anhänger der Clavichords auf diesem Instrument das wohltemperierte Klavier und die Chromatische Fantasie und Fuge spielen zu lassen? Ich würde gern für diesen Zweck ein sehr gut erhaltenes Silbermannsches Clavichord leihen. Mein Freund Herr Heyer in Cöln wird sich gewiss nicht weigern, ein Dutzend gebundene Clavichorde aus Joh. Seb. Bachs Zeit zu schicken.

Das wird ein Konzert nicht ohne Interesse werden. Die chromatische Fantasie und Fuge wird ein diskretes, zartes, süsses, träumerisches Stück werden, die Arpeggien werden nicht herauskommen, aber zur Entschädigung wird man Schleifer wie noch nie in seinem Leben hören, denn jeder weiss ja, dass Bach eigentlich für diese Schleifer das Stück komponiert hat. Was die Präludien und Fugen des wohltemperierten Klaviers betrifft, so wird man, wenn man gute Ohren und das Glück hat, nahe am Instrument zu sitzen, sie immer gleichmässig süss und melancholisch, ohne Rückgrat, weich und schlaff hören. Dass das wohltemperierte Klavier auf einem Instrumente das nicht wohltemperiert sein konnte, gespielt sein wird, das tut nichts; was tut es, dass alle diese Stücke ihren polyphonen Charakter vollständig verlieren, dass andere falsch klingen werden, dass in den synkopierten kleinen Sekunden die höheren, die tieferen verschlingen werden? Aber man wird sehen die Gesamtwirkung wird verblüffend sein und warum sollen wir nicht einmal auf einem Bachfest zusammen lachen?



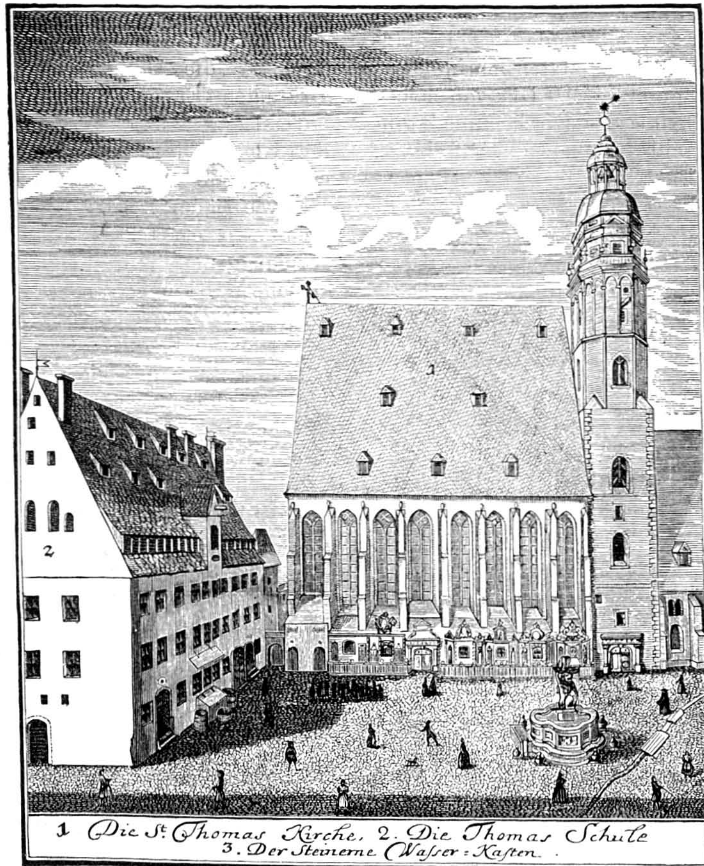
Zur Geschichte der Leipziger Kirchenmusik.

Von **Reinhold Bahmann.**

Die Geschichte der Leipziger Kirchenmusik ist noch nicht geschrieben. Aber der Wunsch danach ist neuerdings immer lebhafter, die Aufforderungen dazu sind immer zahlreicher geworden. An Material für den langen Zeitraum von fast genau 700 Jahren fehlt es keineswegs; aber es ist zersplittert und schwer zusammenzufinden, und ge-

nügende Vorarbeiten sind noch nicht geleistet. Die folgenden Ausführungen wollen einen kleinen Beitrag — in erster Linie zur Quellenkunde — liefern, der Natur der Sache nach ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu machen: sie wollen nur einerseits zusammengehörige, aber durch weit auseinanderliegende Überlieferung bekannte Tatsachen zusammenstellen, andrerseits hinweisen auf einige verborgene und bisher unbeachtete Zeugnisse. Dabei beschränken sie sich von vornherein auf den mit der Geschichte des Thomanerchores aufs engste verknüpften Teil der Leipziger Kirchenmusik: auf die den Gottesdienst zu St. Thomä und St. Nicolai verschönende Kirchenmusik im engeren Sinne und die weltberühmte Sonnabendmotette.

Sehen wir also selbst von allen übrigen Sangespflichten der Thomasalumnen ab — z. B. der von etwa 1520 bis 1837 bestehenden Kurrende und dem erst am 1. April 1876 abgeschafften Begräbnissingen —, so wäre doch genug schon über die im Laufe der Zeit eingetretenen Veränderungen des äusseren Charakters jener Veranstaltungen zu sagen. Doch mögen wenige Worte genügen, um nur zu zeigen, dass im Gegensatz zur Motette[1]) der Bereich der Kirchenmusik allmählich kleiner geworden ist. Man weiss, dass die Thomaner ursprünglich nicht nur in den beiden Hauptkirchen zu singen und dass sie noch zu Bachs Zeiten auch in der Neuen Kirche die Musiken auszuführen hatten. Weiter: bis auf Doles fand zu St. Thomä und St. Nicolai feiertags gleichzeitig Kirchenmusik statt; über die während seines Kantorats ein getretene Änderung finden sich wertvolle Angaben in einervon Johann Christoph Rosten, Custode ad St. Thomae, anno 1716 aufzuzeichnen begonnenen „Nachricht, Wie es, in der Kirchen zu St: Thom: alhier, mit dem Gottes Dienst, jährlichen sowohl an Hohen Festen, als andern Tagen, pfleget gehalten zu werden". In diesem Manuskript, dessen Einsicht mir der jetzige Kirchenbuchführer Herr F. A. Herrmann ermöglichte, heisst es S. 154—55:



Die Thomasschule und die Thomaskirche in Leipzig im Jahre 1723.
Die auf dem Bilde befindliche Schule (links) wurde 1553 erbaut, 1732 erweitert und ausgebaut. Das Bild selbst verdanken wir der Freundlichkeit der Herren Breitkopf & Härtel; es ist in Wolfrums Bach-Biographie enthalten.

Kirchen Music.

Ao. 17 [2]) wurde die zeither gewöhnliche doppelte Kirchen Music, an denen Hohen und andern Festen, zu S. Thomas u. zu S. Nicol., abgeschafft. Bishieher war am ersten u. andern Feyert. zu Ostern Pfingsten u. Weynacht, desgleichen an jeden andern Festtage, in beyden Kirchen Music. In der einen war das 1 Chor, welches der Cantor dirigirte und in der andern das zweyte Chor, welches vom andern Praefecto dirigiret wurde. Auf geschehene Vorstellung des Herrn Cantoris Doles aber, dass er, wegen Mangel musikalischer Schüler, die Instrumente spielen könnten,[1]) die Music im zweyten Chore, nicht weiter zu bestelln im Standte wäre, so wurde vom hochlöbl. Consistorio resolviret, die Music des andern Chores abzuschaffen. Also war die künftige Einrichtung folgend. Am 1sten Oster, Pfingst u. Weynachs Feyert. ist die Music jedesmal zu St. Nicolai, wo das 1ste Chor allemal ist. Zu S. Thomas hingegen, wo das 2. Chor ist, wird es also gehalten. 1. Präl. 2. Hymnus. 3. Orgel. 4. Motette. 5. Präl. 6. Kyrie deutsch. 7. Gloria in excels. 8. Allein Gott in der Höh. 9. Dominus vobiscum. 10. Epistul. [nach der neuen Einrichtung zuerst die Music gleich nach der Epistel.][2]) 11. Das vorgeschrieb. Lied. 12. Evangel. 13. Eine Music durch Schüler. 14. Präl. 15. Glaube. 16. Canzel Lied. 17. Gebete. 18. Präfation. 19. Sanctus Figural. 20. Communion Lieder.

Nachmittags ist die Haupt Music alsdan zu S. Thomas. Den 2. Feyertage ist das 1. Chor alhier u. so wie es am 1sten früh zu St. Thomas gehalten wurde, so würd es am 2. Feyert. früh zu S. Nic. gehalt. Den andern Feyertage Nachmittags ist in der Thomas Kirche nach der Predigt keine Music — nur vor der Predigt.

An kleinen Festen, wenn die Haupt Music zu S. Nic. ist, hat das 2. Chor, zu St. Thomas früh gar keine Music, außer daß die gewöhnl. Präfation gesungen u. das Sanctus musiciret wird — auch das Credo fällt weg. . . . .[2])

An kleinen Festen wird Nachmittags, wenn früh die Music zu St. Thomas gewesen ist, Nachmittags keine Music. . . . .[3])

Eine weitere Einschränkung der Kirchenmusik muss in der Zeit bis zum Jahre 1810 eingetreten sein: die hier einsetzenden Ankündigungen der Programme im Leipziger

1) Vgl. die Bemerkungen des Verfassers über die Motette in der Neuen Zeitschrift für Musik 1911 S. 106—7.

2) Diese Lücke ist sehr ärgerlich. Das Jahr muss nach dem folgenden in Doles' Amtszeit fallen, also zwischen 1756 und 1789; vermutlich liegt es dem Jahre seines Antritts näher.

1) Man erinnere sich der ganz ähnlichen Eingabe Bachs an den Rat vom 23. August 1730, die auch ihrerseits eine nicht unwichtige Quelle ist!

2) Diese Worte sind später nachgetragen.

3) Hier folgen technische Anweisungen über das Anstecken der Liedernummern.

Tageblatt zeigen, dass damals an den gewöhnlichen Sonntagen — wie jetzt durchgehends — nur vormittags Kirchenmusik stattfand, vom ganzen Chore abwechselnd in den beiden Kirchen ausgeführt; nur an den 1. und 2. Feiertagen der hohen Feste wurde noch in der ½2 Uhr stattfindenden sog. Vesper, an deren Stelle später der Abendgottesdienst um 6 Uhr trat, ein kürzeres Chorwerk gesungen. Diese Neuerung dürfte durch den Rektor (1767—1799, Konrektor 1751—67) Johann Friedrich Fischer veranlasst sein, der sich mit allem Nachdruck übertriebenen musikalischen Anforderungen an seine Alumnen entgegensetzte und auch sonst allerhand mit den Gesangspflichten verbundene Missbräuche bekämpfte: sie gehört also wohl in Hillers Kantorat (1789—1800). — Noch ist zu erwähnen, dass man mit dem Jahre 1830 überhaupt aufhörte, die 3. Feiertage der hohen Feste kirchlich zu feiern, sowie dass die Stunde des Beginns der Frühgottesdienste sich während des letzten Jahrhunderts von ½8 zunächst auf ½9, dann auf ½10 Uhr verschoben hat. — Für die äussere Geschichte der Kirchenmusik gibt natürlich auch die Stadtchronik manchen Aufschluss. Diese lehrt uns z. B., dass in den Kriegsjahren die Thomaskirche für gottesdienstliche Zwecke geschlossen war: 1806 bis 1808 war sie in ein Militärmagazin umgewandelt; vom 22. September 1813 bis zum 19. Februar 1815 diente sie als Lazarett. Von 1884 bis zum 9. Juni 1889 aber wurde das Gotteshaus vollständig umgebaut.

Weit höheres musikgeschichtliches Interesse erweckt die innere Entwicklung der Leipziger Kirchenmusik. Die vollständige Darstellung des hier während der Jahrhunderte Geleisteten ist das letzte Ziel alles Forschens auf diesem Gebiete. Leider versagen dabei oft gerade diejenigen Quellen völlig, von denen man wertvolle Auskünfte erwartet: so die sog. Liederbücher zu St. Thomä (handschriftliche Aufzeichnungen über die Gottesdienste in der Thomaskirche, besonders die dabei gesungenen Lieder), in denen erst im 19. Jahrhundert und allein durch das eingeschobene Wort „Musik" auf die Kirchenmusik hingedeutet wird; so auch die vom Thomaskantor Johann Adam Hiller 1766 bis 1770 herausgegebenen „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend", aus denen höchstens ein „Entwurf einer musikalischen Bibliothek" als Quelle in Betracht kommt, weil dort — am 15. August 1768 Seite 49—53 und am 22. August 1768 Seite 57 — von den damals beliebten Kirchenkomponisten die Rede ist. Eine wichtigere Quelle sind die nachweislich lange benützten Sammlungen geistlicher Gesänge, besonders die Cantiones sacrae von Melchior Vulpius (1602) und das Florilegium Portense von Erhard Bodenschatz (1603), die wichtigste jedoch die Geschichte des Wirkens und vor allem die Werke der Thomaskantoren selbst: bestritten doch Männer wie Bach und Doles das Kirchenrepertoire fast ganz allein mit eignen Kompositionen. Die ältere hierauf bezügliche Literatur findet man vollständig berücksichtigt und grösstenteils zitiert in Prof. Gottfried Stallbaums „Biographischen Nachrichten über die Cantoren an der Thomasschule zu Leipzig", einem Schulprogramm dieser Anstalt aus dem Jahre 1842. Dieser Gewährsmann verdient umso grössere Beachtung, als er, der selbst seit 1809 Alumnus der Thomana gewesen war[1]) und die Erinnerung an seinen verehrten Lehrer Schicht in treuem Herzen bewahrte[2]), später als Rektor der Schule, mit dessen Nachfolger Weinlig innig befreundet[1]), der Pflege der Musik allezeit das liebevollste Interesse entgegengebracht hat.[2]) Daneben sind die Arbeiten zweier anderer Lehrer unserer Thomana zu vergleichen: Oberlehrer Dr. R. Sachses Programm zur Einweihung der neuen Thomasschule am 5. November 1877 mit einem Verzeichnis der Literatur Seite 17 Anm. 1, vornehmlich das Thomaskloster (mit besonderer Berücksichtigung der Klosterschule) behandelnd, und ein Aufsatz über die Motette von Oberlehrer B. F. Richter im Leipziger Kalender 1908 Seite 131—137. Neuere Forschungen haben unser Wissen im einzelnen reich vermehrt; indessen hat sich noch keine direkte oder indirekte Quelle gefunden, die zurückführte bis hin zum Ursprung der Leipziger Kirchenmusik und über dessen genaue Zeit und näheren Umstände Licht verbreitete.

Allerdings weist bereits das 13. Jahrhundert, in dessen erster Hälfte — nach der wahrscheinlichsten Annahme 1222 — die Thomasschule gegründet ward, in mehreren Urkunden Erwähnungen nicht allein der schola exterior auf (so in einer aus dem Jahre 1254 stammenden, wo der vom Schulmeister an die Kämmerei des Propstes zu entrichtende Zins vorkommt), sondern auch solche der Verwendung der internen Scholaren beim Gottesdienste. 1295 schon wird uns ein Rektor Theodoricus genannt, während der Name „Thomasschule" erst in einer Urkunde des Landgrafen Wilhelm vom 7. November 1373 erscheint.

Die Christmesse des Jahres 1305 in dem ältesten, von Markgraf Dietrich dem Bedrängten gestifteten Kirchlein St. Thomä, einem dürftigen Hause auf dem Platze der heutigen Kirche, erlangte geschichtliche Bedeutung: „Als Marggraff Dietrich oder Dietzmann, erzählt der Chronist, sich hierauff gen Leipzig ins Winterlager begeben, und in Weihnachten in S. Tomas Kirchen, die Christmesse gehöret, ist er von einem Kriegsknecht, unversehns vereterlich erstochen, und zu den Paulern begraben worden. Und ist dazumal das geschrey gangen, das der von Nassaw[3]) solchen Mord sollte angestifftet haben."

1358 wurde aus Anlass der damals in Leipzig wütenden Pest der hl. Maria und dem hl. Georg in der Thomaskirche ein Altar errichtet, vor dem täglich Messe gelesen und jeden Sonnabend eine solche von acht Schülern gesungen werden musste „singulis Sabbathis perpetue auf ewige Zeiten." Hierin den Ursprung der Motette zu erkennen, scheint allzu gewagt; eine solche Messe wäre mit Einführung der Reformation gewiss abgeschafft worden.

Aus dem Jahre 1445 stammen die erhaltenen Statuten der regulierten Chorherren zu St. Thomas, in deren 44. Kapitel de officio cantoris ausführlich von den Obliegenheiten des Kantors gehandelt wird.

Der St. Thomastag 1494 war wiederum ein Unglückstag für das unterdessen mehrfach (1355 und 1472) umgebaute Gotteshaus[4]): ein Autor jener Zeit gedenkt

1) Vgl. Gottfried Stallbaum, Die Thomasschule zu Leipzig 1839 S. 86.

2) Vgl. S. 108 und 109 des im Text genannten Buches.

1) Vgl. S. 69 des in Anm. 1 genannten Buches.

2) Vgl. seine der im Text genannten Abhandlung vorausgeschickte, bei der Einführung Moritz Hauptmanns ins Kantorat (12. Sept. 1842) gehaltene Rede über den innern Zusammenhang musikalischer Bildung der Jugend mit dem Gesammtzwecke des Gymnasiums — besonders S. 42—43. — Stallbaums Studien ergänzt Fr. Lampadius, Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig, 1902; sowie bis zum Jahre 1650 R. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs. I. 1909.

3) D. i. Graf Philipp von Nassau.

4) Oder handelt es sich bei dem folgenden Bericht um ein Interimsgebäude? Nach andrer Meldung nämlich wurde der alte Tempel 1482 abgetragen. Die neue Thomaskirche weihte der Bischof von Merseburg, Thilo von Trotha, am 10. April 1496; die Nicolaikirche folgte am 2. März 1525.

der Tatsache, dass damals „während der Vesper die Emporkirche, darauf die Schüler gestanden, eingefallen, den Schulmeister Nicolaus Zolner und viel Knaben hart beschädigt" habe. Dieser M. Nicolaus Zolner (Zehler, Zeeler, Zeler, Celer) aus Breslau war bis 1516 Rektor der Thomasschule, nicht Kantor, wie man vermuten möchte.

Bei Gelegenheit der berühmten Disputation zwischen Luther und Eck 1519 wurde in der Thomaskirche ein Gottesdienst abgehalten, in dem der damalige Kantor Georg Rhau seine zwölfstimmige Messe „De spiritu sancto" und zum Beschluss ein „Te deum" aufführte. Im Disputationssaale auf der alten Pleissenburg liess Rhau nach des Petrus Mosellanus Eröffnungsrede durch den Schülerchor und Musiker seinen Hymnus „Veni sancte spiritus" vortragen, der von so ergreifender Wirkung war, dass alle Anwesenden auf die Knie fielen.

Pfingsten 1539 ward in Leipzig die Reformation eingeführt: Luther predigte am Vorabend des Festes auf der Pleissenburg, am Pfingstsonntag selbst nachmittags in der Thomaskirche, nachdem hier früh sein Freund Justus Jonas Gottes Wort verkündigt hatte.

1543 wurde die Thomasschule städtisch[1]), nachdem ein Versuch des Rates, Gewalt über diese Anstalt zu bekommen, im Jahre 1373 gescheitert war und, da der Propst sie damals für Externe einfach schloss, zur Gründung der Nicolaischule[2]) führte. — An der Pflege der Musik und dem Bestand des Alumneums änderte sich weder 1539 noch 1543 etwas Wesentliches.

Am 23. April 1569 fand in der Thomaskirche die erste der von der Witwe des Baumeisters Kunz Crell, Katharina Crell geb. Schlüsselfelder, gestifteten Sonnabendpredigten statt, bei denen — wie aus einem den Thomanern besonders ausgesetzten Legat zu erschliessen ist — der Chor der Alumnen mitzuwirken hatte. Vielleicht sieht man in diesem Tage nicht mit Unrecht den Geburtstag der Motette.

Dem Jahre 1634 entstammt eine vom Magistrat erlassene Schulordnung für die Thomana, in der u. a. ausführlich gehandelt wird vom Amt des Cantoris quoad musicam[3]). Erneuert wurde sie 1723, 1733 (wieder abgedruckt 1788) und 1829, jedesmal unter besonderer Berücksichtigung des Alumnats.

Am 1. Januar 1644 früh 3 Uhr begrüssten die Thomaner das neue Jahr durch Gesang vom Umgange des Turmes der Thomaskirche aus.

1) Zehn Jahre später (1553) erhielt sie ein neues Gebäude.
2) 1395 von Papst Bonifacius IX genehmigt, doch — wie es scheint — erst 1511 ins Leben getreten.
3) Vgl. S. 38—40 der S. 312, Sp. 1, Anm. 1 genannten Schrift.

1649 — nach den Stürmen des 30jährigen Krieges — wäre das Alumnat beinahe aufgelöst worden, entging dieser Gefahr jedoch glücklich wie schon einmal 1543 unter Ulrich Langes und dann wieder 1876—77 unter Ernst Friedrich Richters Kantorate. Grosse Opfer waren freilich erforderlich: schon 1633 und 1635 verstanden sich die Bürger zu jährlichen Beiträgen; seit 1640 wurden an den Kirchtüren Kollekten zum Besten der Thomasschule veranstaltet — wie noch späterhin bisweilen am Neujahrstage[1]) —, und der Rat bewilligte einen Jahreszuschuss von 450 fl. Die Entscheidung führte indes erst eine Reihe besonderer bedeutender Stiftungen des Kurfürsten und der Bürgerschaft herbei.

Sich all dessen wert zu erweisen und dem alten guten Namen Ehre zu machen, galt es doppeltes Bemühen. So gab man dem durch schwere Schicksale, Not und Krankheit in seinem Wirken gehemmten Kantor (1631 bis 1657) Tobias Michael in dem jungen, talentvollen Johann Rosenmüller einen tüchtigen Kollaborator, der leider 1655, wegen angeblich an seinen Schülern begangener sittlicher Verfehlungen verhaftet, nach Hamburg, dann nach Italien entfliehen musste. In wie hohem Grade aber die folgenden Kantoren M. Sebastian Knüpfer (1657—76) und Johann Schelle (1677—1701) den Ruhm des Thomanerchores mehren halfen, das beweist der Umstand, dass damals Heinrich Schütz, der eigentliche Begründer der protestantischen Kirchenmusik, eins seiner theoretischen Hauptwerke dem Bürgermeister und Rat der Stadt Leipzig gewidmet hat aus Hochachtung vor dem berühmten Gesangchor der Thomasschule. Bezeichnenderweise fällt unter Schelles Kantorat, über dessen hohe Bedeutung man Stallbaums oben erwähnte Schrift Seite 70—72 nachlese, auch die erste Erwähnung der Motette: sie findet sich in den 1694 veröffentlichten „Leipziger Kirchenandachten" S. 84.[2])



Das Joh. Seb. Bach-Denkmal an der Thomaskirche in Leipzig. Nach dem Entwurf von Prof. Karl L. Seffner.

Am 25. Dezember 1721, bei Gelegenheit der feierlichen Weihe eines kostbaren, überaus kunstvollen, erst 1889 durch einen neuen ersetzten Altars, zu dessen Bau August der Starke den Marmor geschenkt und Bildhauer und Goldschmied von Dresden nach Leipzig geschickt hatte, führte Kantor (seit 1701) Johann Kuhnau in der Thomaskirche eine eigens dafür komponierte Kirchenmusik auf.

1) Vgl. Leipziger Tageblatt vom 31. Dez. 1829 S. 1266 und vom 31. Dez. 1830 S. 1919.
2) Vgl. des Verfassers Aufsatz: Ein Jubiläum der Leipziger Motette in der Neuen Zeitschrift für Musik 1911 Nr. 8 S. 105 ff. — Durch jene Erwähnung erledigt sich die im Führer durch die Thomaskirche in Leipzig von F. A. Herrmann S. 64 mitgeteilte Vermutung, nach der die Sonnabendmotette erst 1811 von Schicht ins Leben gerufen worden sein soll.

Als dieser genau ein halbes Jahr darauf starb, war es, nachdem Telemann und Graupner den Ruf abgelehnt hatten, Johann Sebastian Bach, der 1722 auf Grund der von ihm aufgeführten Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ einstimmig zu seinem Nachfolger erwählt wurde. — Über die folgenden Jahre sind wir etwas besser unterrichtet, insofern nämlich die Entstehungsjahre und damit die Zeit der Uraufführung wenigstens für einige Kirchenkompositionen Bachs feststehen: so entfallen aufs Jahr 1723 die Kantaten „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ und „Ärgre dich o Seele nicht“, sowie (fürs Weihnachtsfest dieses Jahres) das grosse „Magnificat“, auf 1724 die Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren“ und (für den Karfreitag) die „Johannespassion“, auf den 15. April 1729 (Karfreitagnachmittagsgottesdienst) die „Matthäuspassion“, auf den 31. Oktober 1730 die Reformationskantate „Ein feste Burg“, auf 1731 die Kantate „Wer mich liebt, der wird mein Wort halten“, auf 1732 die Kantate „Ich ruf zu dir“ usw. Dass Bach am 5. Juni dieses Jahres, d. h. dem Donnerstag nach Pfingsten, bei der feierlichen Weihe des neuen, bis 1877 in Gebrauch gebliebenen Schulgebäudes eine Festkantate aufführte, zu der sein Amtsgenosse, der Mathematiker M. Johann Heinrich Winkler, den Text gedichtet hatte, mag nur nebenbei erwähnt werden. Ins Jahr 1734 gehört Bachs berühmtes „Weihnachtsoratorium“. Um 1735 komponierte er die herrliche Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ nach dem Texte der damals ziemlich berühmten Dichterin Mariane von Ziegler, die ihm um jene Zeit noch eine Anzahl andrer Kantatentexte lieferte.[1])

Am 21. März 1763 sangen die Thomaner vom Umgange des Turmes aus zur Feier des Hubertusburger Friedens unter Paukenschlag und Trompetenschall „Nun danket alle Gott!“ — Dieses Datum gehört bereits in die Amtszeit des am 30. Januar 1756 in das Kantorat der Thomasschule eingeführten Johann Friedrich Doles, der sich hier in 33 jähriger Wirksamkeit als Kirchenkomponist und Lehrer die grössten Verdienste erworben hat. Vor allem seinen Choralkantaten wird überschwengliches Lob gespendet in einem Aufsatze von Hillers „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend“, in deren 3. Jahrgang (Anhang) 17. Stück vom 23. Oktober 1769 S. 134 als bisher von ihm aufgeführt genannt werden: „Herr Gott dich loben wir“, „Gott der Vater wohn uns bei“, „Komm heilger Geist“ und „Herzlich lieb hab ich dich o Herr“; dieselbe Zeitschrift meldet im 4. Jahrgange 3. Stück vom 15. Januar 1770 S. 21, dass er Weihnachten 1769 zwei weitere derartige Choralkantaten, nämlich „Vom Himmel kam der Engel Schar“ und „Gelobet seist du Jesu Christ“, zu allgemeiner Erbauung und mit gleichem Glück in den hiesigen Kirchen aufgeführt habe.

Weitere 20 Jahre später, 1789, trug Doles in seiner Abschiedskantate bei seinem Übertritt in den Ruhestand, der 74 jährige, noch mit schöner, kräftiger Stimme eine Bravourarie im Tenor vor, die allgemeinen Eindruck hervorbrachte.

Noch im 18. Jahrhundert findet sich nun auch die erste Notiz über die Kirchenmusik in einer musikalischen Fachzeitschrift; die 1798 von Joh. Friedrich Rochlitz begründete, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene „Allgemeine musikalische Zeitung“ bringt in der 27. Nummer des 1. Jahrganges vom 3. April 1799 eine kurze Mitteilung über das unter Johann Adam Hiller (Kantor 1789 bis 1800) Gebotene, und auch in den folgenden Jahrgängen erschienen hin und wieder knappe Berichte über die Kirchenmusik: zunächst Band II S. 456, IV 233 und 497, V 241, VII 213, VIII 220 und 473, IX 231, 474 und 668, X 41, XI 459. — Von da ab verlieren diese Zeugnisse an Interesse; denn mit dem Amtsantritt des Kantors (1810—23) Johann Gottfried Schicht beginnt neben der abschnittweisen, oberflächlichen Berichterstattung eine wertvollere Spezies sekundärer Quellen herzugehen: die der regelmässigen wöchentlichen Ankündigung des Programms der Kirchenmusik durch die Zeitung. Die erste derartige findet sich im 4. Jahrgange des „Leipziger Tageblattes“, am Sonnabend, dem 21. April 1810, auf S. 390. Anderthalbes Jahr später beginnt dasselbe Blatt mit der regelmässigen Voranzeige der Motettenprogramme — nämlich am 14. September 1811 auf S. 304 —, während die „Allgemeine musikalische Zeitung“ erst in Band XIV 44 S. 725—26, am 28. Oktober 1812, und dann nur einmal noch in Band XVIII 17 S. 275, am 24. April 1816, ganz im allgemeinen der Sonnabendmotetten des Thomanerchores Erwähnung tut.[1]) Die wenigen Sätze, mit denen es geschieht, bestätigen indes, was wir auch aus vielen andern Anzeichen — nicht zum mindesten eben aus der damals aufgekommenen Sitte öffentlicher Ankündigung und den immer zahlreicher und lauter werdenden Lobsprüchen auf den Thomanerchor — erschliessen können: dass seine Leistungen zu Beginn des vorigen Jahrhunderts auf einer ganz beträchtlichen Höhe standen.[2]) — Seitdem ist der Ruhm des altehrwürdigen Instituts, wenn möglich, noch gewachsen, und die Teilnahme des Publikums an den kirchenmusikalischen Veranstaltungen wie auch an den Aufführungen weltlicher Musik, die trotz der selteneren Übung auf der gleichen Stufe künstlerischer Vollendung stehen, nur allgemeiner geworden. Daher gewöhnten sich denn auch nach und nach immer mehr Musik- und Tageszeitungen (keineswegs nur Leipziger), das Programm der Motette und Kirchenmusik allwöchentlich mitzuteilen, so dass an Quellen — zunächst sekundären — für das letzte Jahrhundert kein Mangel ist.

Wie verhält es sich nun mit primären Quellen, Programmzetteln oder Musiktexten? Da sie, wie wir gleich sehen werden, für die Motette 50 Jahre später einsetzen als die zusammenhängende anderweitige Überlieferung, so haben sie für deren Geschichte keine nennenswerte Bedeutung. Anders bei der Kirchenmusik: hier beginnen umgekehrt die primären Quellen nachweislich 50 Jahre vor den genannten sekundären, beanspruchen also mit Fug das grösste Interesse. Die Sache verhält sich so: Motettenzettel werden gedruckt seit Februar 1865; die Anregung dazu gab ein Sohn des Begründers der Firma Friedrich Arnold Brockhaus, der Buchhändler Heinrich Brockhaus, dessen freundliche Gesinnung gegen den Thomanerchor sich auch in zwei Stiftungen für Alumnen bekundet, die durch testamentarische Verfügung seit seinem Tode († am 15. November 1874 zu Leipzig) bestehen. Zuerst wurden die Programme unregelmässig gedruckt, nämlich nur so oft der Drucker durch den Erlös aus den von jeher für einen Groschen verkauften Exemplaren seine Unkosten zu decken hoffen konnte. Drucker war C. G. Naumann, der auch die Verkäufer stellte. Seit Kantor Wilhelm Rusts Amtsantritt (1880)

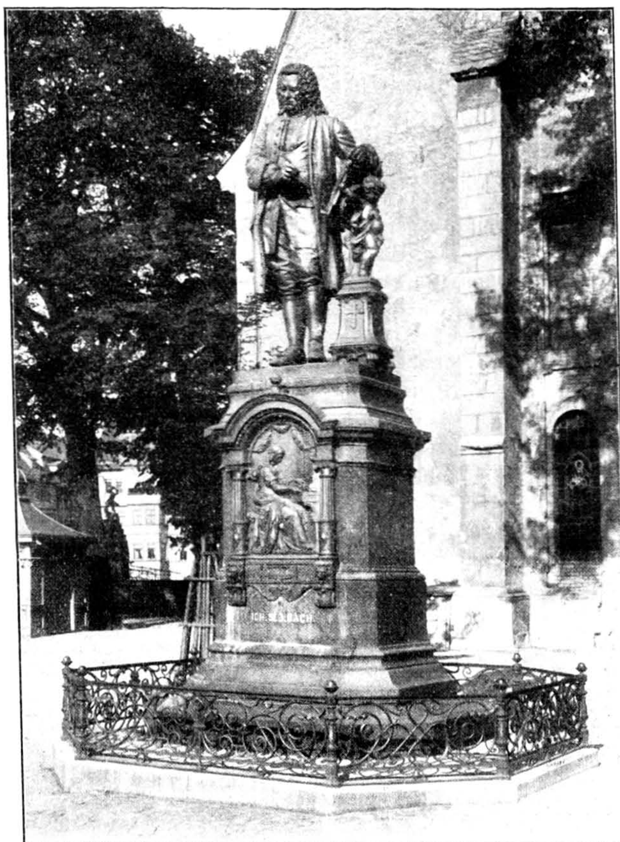
1) Weiteres, meist umstrittenes Material zur Chronologie der Bachschen Kantaten siehe in den bekannten Bach-Biographien. Eine tabellarische Übersicht gibt Ph. Wolfrum, Joh. Seb. Bach, II 1910, S. 110—119.

1) Näheres in dem S. 311, Sp. 1, Anm. 1 erwähnten Aufsatze.

2) Wie ernst man es mit den musikalischen Studien nahm, zeigt auch der Umstand, dass im Jahre 1800 für die Alumnen ein Lehrer des Italienischen angestellt ward.

verkaufen Thomaner; infolge der hierdurch erzielten Ersparnis konnte man nun regelmässig Texte drucken lassen. Ja bald, besonders nachdem der Druck im Juli 1884 der Firma Hesse & Becker übertragen worden war, ergaben sich stetig wachsende Überschüsse, die bis heute allemal der Notenkasse des Alumnats zufliessen. Von Sonnabend, dem 16. Oktober 1869 ab hat der Kirchenbuchführer zu St. Thomä Herr F. A. Herrmann die Motettenzettel gesammelt; frühere waren nirgends aufzutreiben.

Schwieriger war es, Sicheres über die gedruckten Texte für die Kirchenmusik zu ermitteln; doch war die Hoffnung auf Entdeckung wertvollen alten Materials ein Ansporn zu unermüdlichem Forschen. Denn dass es solche Texte im Jahre jener ersten Ankündigung der Kirchenmusik durch das Leipziger Tageblatt schon gab — und zwar vermutlich bereits seit längerer Zeit —, das folgte aus einer Notiz ebendieser Zeitung vom 24. Dezember 1810 S. 696: „Die gedruckten Texten zu diesen Musiken sind an den gewöhnlichen Orten zu bekommen“. Dass dies nicht Zettel, sondern Hefte waren, lehrte die Bezeichnung als „Musiktextbücher“, die sich ebenda am 4. Januar 1812 S. 16 findet. Noch nähere Angaben erhalten wir am 24. Dezember 1814 S. 1432 durch die Worte: „Die gedruckten Texte zu diesen Musiken sind an den Kirchthüren der Nicolaikirche, bey dem Anfange des jedesmaligen Gottesdienstes, für 2 gr. zu haben“. Wer mochte nun damals die Lieferung der Texte besorgen? Die Wahrscheinlichkeit liess mich den Verlag der mehrfach erwähnten „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, Breitkopf & Härtel, vermuten. Auf eine diesbezügliche Anfrage hin erhielt ich — nächst der Erlaubnis, selbst Einsicht in die Akzidenzdruckbücher im Archiv des Hauses zu nehmen — die Auskunft, dass der Druck der Texthefte zwar allerdings ehedem von der Firma besorgt, jedoch kein einziges Exemplar aufbewahrt worden sei. Zunächst konnte ich feststellen, dass in den Jahren 1801 bis 1810 regelmässig Texte für Weihnachten, Ostern und Pfingsten gedruckt worden sind. Schritt vor Schritt ging es darauf im 18. Jahrhundert rückwärts; nirgends fehlen die gesuchten Druckaufträge. Im zweiten der erhaltenen „Typographischen Druckbücher“, Klasse II Serie 2 No. 3 (1755—60), fand sich schliesslich der früheste; er lautet: „Texte zur Kirchen-Musik aufs Pfingstfest 1759. 8⁰. $^1/_2$ Bogen. Aufl. 100 Bogen weiß. 25 fein holländisch“. Das bedeutet eine Bestellung auf Texthefte in Oktav von acht Seiten Umfang in einer Auflage von 200 Stück auf gewöhnlichem und 50 Stück auf besonders gutem Papier.[1]) Es lässt sich kaum bezweifeln, dass wir hier die überhaupt älteste Bestellung auf Kirchenmusiktexte vor uns haben: zunächst spricht schon rein äusserlich die kleine Sonderauflage „auf Bütten“ dafür, die nur dieses eine Mal erscheint; sodann der Umstand, dass jenes Datum in das vierte Amtsjahr des Kantors Doles fällt, dessen hervorragende Bedeutung schon vorhin zu erwähnen war — sagt doch Stallbaum in der zitierten Schrift über die Thomaskantoren S. 93—94, dass er die Leistungen des Sängerchores im Kirchengesange zu einer Höhe emporgeführt habe, wie sie selbst unter Bach, Doles' Lehrer, nicht erreicht worden sei[1]). Ferner: im 1. Jahrgange der „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend“, Stück 51 vom 15. Juni 1767 wird in einem über Kirchenmusik handelnden Aufsatze S. 397 — ohne Beziehung auf Leipziger Verhältnisse — beiläufig bemerkt, man habe seit einiger Zeit dem mangelhaften Verstehen der gesungenen Texte an einigen Orten dadurch abgeholfen, dass man den Zuhörern gedruckte Texte in die Hände liefere, und es sei zu wünschen, dass dies bald allgemein geschehe. Die gleiche Absicht war ja auch Anlass zur Zugrundelegung bekannter Choraltexte bei der Komposition von Kantaten: Doles' Choralkantaten, die nach dem Inhalte der Strophen aus Rezitativen, Arien, Duetten und Chören bestanden, haben wir bereits erwähnt; ihnen waren ebensolche von Kuhnau und Bach (besonders aus seinen letzten Lebensjahren) vorangegangen. Lässt schon dies vermuten, dass zu Bachs Zeit Texte noch nicht gedruckt wurden, so wird dies durch andere Erwägungen vollauf bestätigt. Einmal durch die folgende: es ist glaubhaft überliefert, dass Bach, um stets zwischen der Kirchenmusik und dem Inhalte — nicht allein dem Text, sondern auch dem Thema und der Disposition — der Predigt den denkbar engsten Zusammenhang zu ermöglichen, seinem Superintendenten (Pastor an St. Nicolai 1720—55) D. Salomo Deyling jedesmal zu Anfang der Woche mehrere auf den betr. Sonntag bezügliche Texte seiner Kantaten, gewöhnlich drei, zuschickte, damit dieser den geeignetsten daraus wähle, zuweilen auch persönlich mit ihm Rücksprache nahm. So wäre wohl die Fertigstellung gedruckter Texte bis zum Sonntag selbst in dem Falle auf technische Schwierigkeiten gestossen, wenn solche immer nur eine einzelne Kirchenmusik enthalten hätten; als bare Unmöglichkeit aber erweist sie sich, da nach häufiger Angabe in den Breitkopf & Härtelschen Büchern jene Texthefte,



Das Joh. Seb. Bach-Denkmal in Eisenach.

1) Die Auflage wuchs zunächst kaum, später immer rascher. Es wurden beispielsweise bestellt am 5. Okt. 1801 500 Texte für Weihnachten, am 8. April 1802 400 für Ostern, am 3. Juni 1802 200 für Pfingsten.

1) Vgl. dort auch die Anekdoten über Mozarts Bewunderung für „Vater Doles“ und seinen Chor.

allemal vor den hohen Festen ausgegeben, zunächst lange gleichzeitig die Musiktexte für mehrere darauf folgende Sonntage mit umfassten.[1]) Sodann: Bachs Klagen über den Geiz des Rates der Stadt, der ihm durch Verweigerung der üblichen Stipendien für die den Alumnenchor verstärkenden sangeskundigen Studenten ein gut Teil des an sich schon beschränkten tauglichen Materials für die Kirchenmusiken entzog, sind bekannt; ebenso seine Beschwerdeschriften über den anmassenden und sich während des steten Kampfes mit dem auch nicht gerade nachgiebigen Kantor immer mehr gegen die Musik erbitternden Rektor (seit 1734) Johann August Ernesti.[2]) Auf wessen Unterstützung hätte also Bach bei einem Gesuch um Bewilligung der nicht unerheblichen Kosten des Druckes von Texten rechnen dürfen, zumal da es immerhin zweifelhaft war, ob der Erlös aus dem Verkauf sie irgendwie decken werde? Nun — Ostern 1759 verliess Ernesti die Thomasschule, einer Berufung an die Universität folgend, und fast gleichzeitig der Tertius (seit 1731) M. Abraham Kriegel, ebenfalls ein erklärter Gegner der Pflege der Musik an einer humanistischen Bildungsstätte seit jenen Händeln mit Bach. Der neue Rektor (bis 1767) M. Johann Friedrich Leissner war ein unbedeutender, leicht zu beeinflussender Mann. Sollte es da Zufall sein, dass wenige Wochen später — für Pfingsten 1759 — zum ersten Male Texte gedruckt wurden? — Da dies fortan regelmässig geschah — späterhin in wöchentlichen, neuerdings bei Hesse & Becker gedruckten, an den Kirchtüren unentgeltlich verteilten Einzelauflagen —, so müssen diese Hefte und Zettel als wichtigste Quelle für die Geschichte der Kirchenmusik neuerer Zeit angesprochen werden, insbesondere für die Jahre bis zur ersten Ankündigung im Leipziger Tageblatt von 1810. Umso schmerzlicher enttäuscht die Erkenntnis, dass das gesamte Material gerade dieser 50 Jahre zersplittert und, wie es scheint, verloren ist: alle Bemühungen des Antiquariats Karl W. Hiersemann in Leipzig blieben vergebens; kein einziges Exemplar war zu Kauf oder Einsicht zu erlangen. Gesammelt aber werden die Leipziger Kirchenmusiktexte sonderbarerweise noch heute nirgends, wo sie zugänglich wären — weder in der Universitäts- noch in der Stadtbibliothek noch in den Archiven der Thomas- und Nicolaikirche noch vom Verein für die Geschichte Leipzigs.

1) Ähnlich wird es zu verstehen sein, wenn z. B. 1762 statt einer Bestellung auf Ostern eine solche für Karfreitag erscheint. — Eine willkommene Bestätigung jener Angaben bietet ein in meinem Besitze befindliches Textheft: „Musiktexte für beyde Hauptkirchen zu St. Thomä und St. Nicolai in Leipzig“ 8°, 24 Seiten stark, ohne Angabe des Jahres und der Komponistennamen. Es umfasst die drei Weihnachtsfeiertage, den Neujahrstag, den Sonntag nach Neujahr, das Epiphaniasfest, Mariä Reinigung und Mariä Verkündigung und ist — wie die Vergleichung mit den im Leipziger Tageblatt angekündigten Kirchenmusikprogrammen lehrt — älter als das Jahr 1810, höchstwahrscheinlich sogar viel älter: denn der Name des Komponisten konnte ersichtlich nur solange weggelassen werden, als dieser einigermassen regelmässig mit dem Kantor identisch war, und dies war bereits unter Doles' Nachfolger Johann Adam Hiller nicht mehr der Fall. Dieses Musiktextheft ist das einzige mir bekannte aus älterer Zeit.

2) Dieser unterscheidet sich hierin aufs unvorteilhafteste ebensosehr von seinem Amtsvorgänger (1730—34) Johann Matthias Gesner — vgl. des Verfassers Aufsatz über Bach und Gesner in der „Musik“ IX 1910 S. 283 ff. — wie von seinem Namensvetter Johann Heinrich Ernesti (Rektor 1684—1729), dessen 1717 erschienene Commentationes novae in Cornelium Nepotem, Justinum, Terentium, Plautum, Curtium et poësin barbaram (eine Sammlung von Chrien über Stellen der betr. Schriftsteller) in einer Oratio de Musicae Lipsiensis per saeculum XVII. directoribus von einer tiefen Liebe zur Tonkunst Zeugnis ablegen.

Zu kühn wäre die Hoffnung auf ein plötzliches Wiederauftauchen aller verschollenen Quellen für eine lückenlose Geschichte der Leipziger Kirchenmusik. Einige werden gewiss noch ans Licht kommen; und hoffentlich finden sich recht viele emsige Mitarbeiter mit reichen Beiträgen ein! Denn zunächst gilt es noch, das vorhandene Material zu erhalten und zu sammeln — und nicht weiter zu säumen, damit endlich das Ziel ein wenig näher rücke und endlich eine alte Dankesschuld nach und nach abgetragen werde.



Albrechtsberger als Bindeglied zwischen Bach und Beethoven.

Von Dr. **Reinhard Oppel.**

Jede junge Wissenschaft muss sich in schweren Kämpfen erst ihre Forschungs- und Arbeitsmethoden erringen. Unsre Musikwissenschaft macht keine Ausnahme. In ihr spielt heute die Darwinsche Entwicklungslehre eine grosse Rolle, offenbar eine zu grosse. Es kann nicht geleugnet werden, dass kein Meister vom Himmel fällt; allein es geht nicht an, dass man alle Eigenwerte grosser Genien, einen nach dem andern, von ihrem Ruhme abzieht und sie ihren sogenannten Vordermännern zuschiebt. Einzelne Bausteine bilden noch keinen Dom. Und vor einem Münster denken wir weniger an die kleinen, fleissigen Steinmetzen, als an den einheitlichen Willen, der mit geistiger Überlegenheit alle Einzelkräfte seinen grossen Ideen dienstbar zu machen wusste. Notgedrungen führt die allzuscharfe Anwendung der Entwicklungslehre zu einer Überschätzung der kleinen Geister, ein Fehler, in den nicht nur junge Doctoranden, sondern leider sogar gewiegte Historiker verfallen, die infolge der liebevollen Versenkung in den jeweiligen Stoff und der verhältnismässig bedeutenden Zeitopfer leicht geneigt sind, Komponisten zu Meistern zu stempeln, die ein nüchternes, unbeteiligtes Kritikerauge beim besten Willen nicht als solche anerkennen kann.

Eine nur zu verständliche, menschliche Schwäche, die die Zeit mit ihrer ausgleichenden Tendenz von selber heilt und hebt.

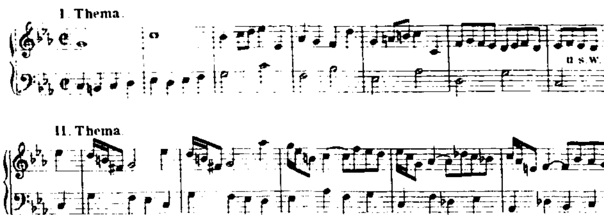
Noch ein Faktor ist hier in Rechnung zu ziehen: wie jede Landschaft ihren Dialekt hat, so hat jede Kulturperiode ihre eigene, allgemeine musikalische Umgangssprache. Die Väter unserer heutigen sind im wesentlichen Wagner und Brahms; diese Tatsache kann man an unserm gesamten kompositorischen Nachwuchs leicht beobachten und nachweisen. Freilich sind immer viele geistige Nebenflüsse an der Arbeit, neues Material herbeizuführen, aber es ist nicht zu beweisen, dass all dieses neue Material auf ein kommendes Genie immer wirken muss. Wir wissen doch von uns selbst, dass wir vieles, bewusst oder unbewusst, ablehnen, ja dass wir sogar dagegen arbeiten. Um wie viel mehr wird ein Genie wählerisch sein, das als schroffe Individualität doch instinktiv in seiner Entwicklung dem aus dem Wege geht, von dem es für seine Eigenart Gefahr wittert. Ich erinnere nur an den inneren Kampf, den Cornelius beständig gegen Wagner auszukämpfen hatte.

Wenn ich nun im folgenden einige Parallelen ziehe zwischen Bach, Albrechtsberger und Beethoven — die Notenbeispiele werden dabei lebendiger und anschaulicher wirken, als lange und meist auch langweilige Erörterungen —, so verwahre ich mich von vornherein gegen die Auffassung, dass ich mir Beethoven von Albrechtsberger allzu abhängig

denke. Das Verhältnis Beethovens zu Albrechtsberger bedarf noch einer eingehenden Untersuchung, deren Umfang den mir hier zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten müsste.

Was uns an Albrechtsberger sofort auffällt, ist das Doppelgesicht seiner musikalischen Sprache, wenn ich so sagen darf. Bald begegnen wir bei ihm Wendungen und Bauprinzipien, die wir von Bach her kennen, bald Linien und einer Haltung, die uns bei Beethoven geläufig sind. Man findet einen Teil seiner Werke bequem in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (XVI. Jahrg. II. Teil); ausserdem hat Fétis im Trésor des pianistes (XV. Bd.) 30 Fugen von Albrechtsberger veröffentlicht.

Wenn Kapp, der Herausgeber des genannten österr. Denkmälerbandes, in der analogen Verwendung von Zwischenspielen, die wir gleicherweise bei Bach und Albrechtsberger finden, bei Bach am vollendetsten, vollkommen planmässig *und nicht nur vereinzelt* in der Kunst der Fuge, einen der geistigen Verbindungsfäden zwischen der alten Fuge und der Sonate des klassischen Zeitalters erblickt, so ist dagegen nichts einzuwenden; obwohl ich für meinen Teil in der Verwendung zweiter Themen bei Bach einen schärferen Hinweis auf die spätere Sonatenform sehe. Ein gutes Beispiel für meine Ansicht liefert das grosse Es-Präludium (Orgelwerke Peters III No. 1). Weniger bekannt dürfte der Schlußsatz der c-Sonate sein (Orgelwerke Peters I No. 2), dessen beide Themen:

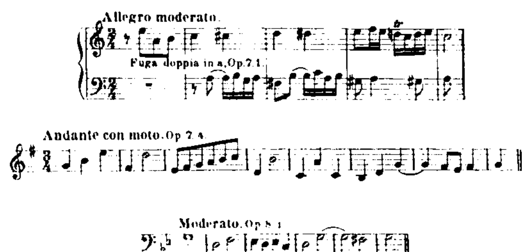


an melodischer und rhythmischer Kontrastwirkung nichts zu wünschen übrig lassen. Auch im tonalen Aufbau ist dieser Schlußsatz stark sonatenmässig im späteren Sinne. Keimhaft finden wir Sonatenelemente auch in Formen, wie sie z. B. das erste E-Präludium im wohltemperierten Klavier birgt.

Albrechtsbergers Bedeutung liegt nicht im formalen Gewand seiner Fugen. Schon seine Themen bedeuten, gegen die Bachschen gehalten, einen Abstieg; Bachs Themen sind Individuen, in rhythmischer, melodischer und harmonischer Hinsicht so scharf umrissen, wie Beethovens Motive:

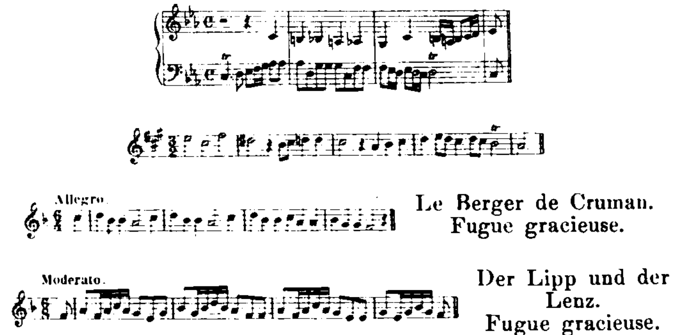


meist kommt Bachs Themen, eben als ausgesprochenen Individuen, auch nur eine einzige dynamische Interpretation zu, eine Selbstverständlichkeit, an der Pädagogen und Virtuosen oft achtlos vorübergehen. Wie schulmässig entworfen klingen dagegen zum Teil Albrechtsbergers Themen:
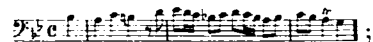




Bedeutender sehen schon folgende Themen aus (a. d. trésor des pianistes):



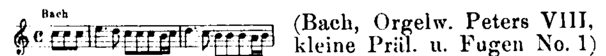
Le Berger de Cruman. Fugue gracieuse.

Der Lipp und der Lenz. Fugue gracieuse.

Dem lieblichen Reiz der beiden letzten Themen, die uns noch heute wie der frische Gruss einer unverdorbenen Alpenlandschaft anmuten und gleichsam echte Heimatkunst verkörpern, wird sich niemand entziehen. Selbst eine Fuga über den Namen Bach hat uns Albrechtsberger hinterlassen:



die Wahl dieses Themas kann kaum zufällig sein, da Albrechtsberger in der Bibliothek des Benediktinerstiftes Melk Bach vorfand und ihn fleissig studiert hat, wie uns seine Fugentechnik deutlich genug beweist. In Inhalt und Stimmung ähneln sich die Fugen:
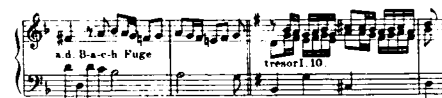


(Bach, Orgelw. Peters VIII, kleine Präl. u. Fugen No. 1)

und: 

Albr. op. 7, 2
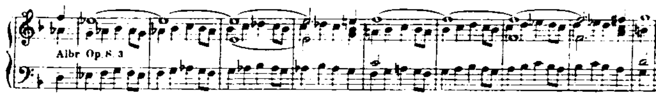
Gewissen Unschönheiten der Stimmführung, wie:



werden wir bei Bach und Beethoven kaum begegnen.
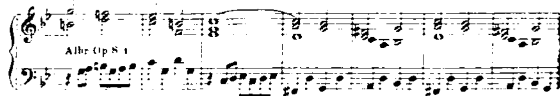
Für die Modulation in den Fugen waren die Sequenzen immer ein bequemer Kitt, und die Fuge ohne Sequenzen muss noch geschrieben werden. Auch in der Sonatenform konnte man ihrer nicht entraten, und so liessen sich an ihrer Hand zahlreiche Parallelen zwischen Bach, Albrechtsberger und Beethoven ziehen.

Die schlagende, kurze Art, in der Bach meist seine Sequenzen bildete, ging unter den Händen minderbegabter Könner und Geister verloren, es blieben nur die blossen Formeln ohne tieferen, geistigen Inhalt, die kurze Sequenz sank im Kurs und wurde etwas anrüchig. Ganz natürlich ist daher bei Bachs Nachfolgern das Bestreben, die Sequenzen schmackhafter zu gestalten und ihnen mehr Kraft der Überzeugung ihrer Notwendigkeit zu verleihen, indem weiter ausgeholt, die ganze Sequenz auf eine breitere Fläche ausgespannt und so ihr ursprünglich rein formaler Zweck veredelt wird: denn die formale Verbreiterung verlangt auch eine schärfere Gedankenkonzentration, wenn sie nicht wirkungslos verbluffen soll. Man vergleiche die Dimensionen der folgenden Sequenzen:
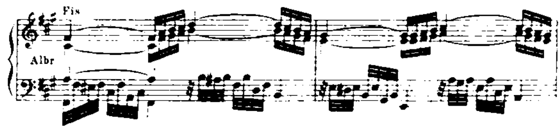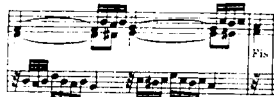


mit denen im Anfang der Durchführung des Schlußsatzes der Klaviersonate op. 31,2 bei Beethoven; hier vier, dort sogar acht Takte!

Um die Eindringlichkeit einer Modulationsphrase zu erhöhen, wiederholt sie Albrechtsberger, ein einfaches Mittel, das bei Bach nicht, bei Beethoven häufig vorkommt:
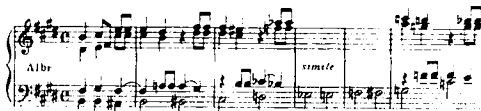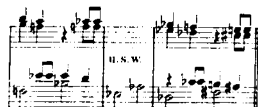


Die Technik seiner Zwischenspiele hat Albrechtsberger zweifellos von Bach, man vergleiche nur die beiden folgenden Fälle: Takt 43—52 in Fuga IV aus der Kunst der Fuge mit Albrechtsberger op. 12 II No. 1:
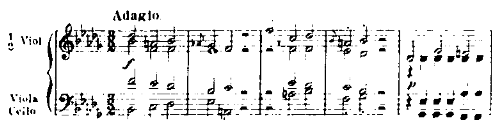




Diese Art Kreismodulation mag auf den ersten Blick wie ein retardiendes Moment in der Entwicklung wirken, in Wahrheit ist ihr Zweck Stärkung der Tonalitätswirkung. Eine ähnliche Stelle findet sich im op. 7 No. 6:
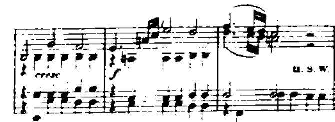




in der die schon durch die Orthographie gekennzeichnete enharmonische Umdeutung unser Interesse fesselt. Diese Beispiele mögen genügen.

Fétis urteilt über Albrechtsbergers Werke a. a. O.: „En général ses productions ne se distinguent ni par l'originalité ni par la distinction; on peut leur reprocher la sécheresse et l'absence de poésie; mais, dans les fugues, A. est un maître. Il n'y faut pas chercher les traits de génie, l'inattendu, qui abondent dans les fugues de Bach; mais elles sont dignes de l'intérêt des artistes par la clarté, la pureté du style et les bonnes dispositions des parties, qui rendent bur exécution plus facile que celles de Bach et de ses élèves Krebs et Kittel." Dieses Urteil bedarf der Modifizierung: z. B. haben die six fugues en forme de quatuors sehr stimmungsvolle und formell und harmonisch gleich fesselnde Einleitungen, die auch heute noch normalen Ohren Respekt abnötigen und Entzücken bereiten würden. Des Adagios in b (No. III des eben angeführten opus):
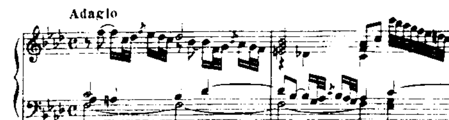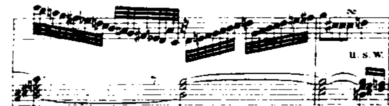




hätte sich auch ein Beethoven nicht zu schämen brauchen.

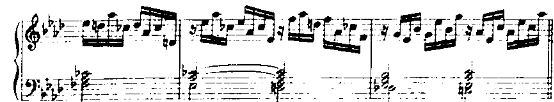
Zum andern: einen Fugen**meister** vermag ich Albrechtsberger nicht zu nennen, die Beherrschung der Form allein macht nicht den grossen Künstler aus; alle Technik ist Handwerksfertigkeit, die stillschweigend vorausgesetzt werden muss. Erst der Geist, die Fülle des Inhalts und der Gesichte, die Grösse und Tiefe der Gedanken machen einen Meister. Albrechtsbergers Fugen sind aber in dieser Hinsicht nicht auf der Höhe; gewiss sind sie achtenswerte Gebilde eines vornehmen Musikers, aber nur insofern geschichtliche Notwendigkeiten, als die Fugenform in der Zeit nach Bach eine bequeme Herberge für neue Sprachwerte abgab, deren Lebensfähigkeit noch zu gering und unentwickelt war, um eigne, neue, selbständige Formen zu verlangen oder gar zu erzeugen.

Sobald Albrechtsberger den Boden der Fuge verlässt, wird er entschieden wärmer und interessanter. Die Präludien op. 12 z. B. verdienten einen Neudruck, weil in ihnen seine Übergangsbedeutung von Bach zu Beethoven mit am schärfsten hervortritt. Die Exposition von No. 4

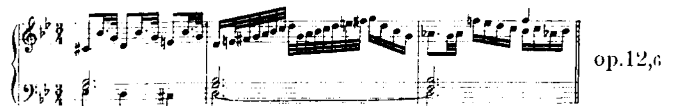




könnte in ihrer ersten Hälfte Bach zum Autor haben (vgl. das Präludium in g im wohlt. Kl. II), die zweite Hälfte mit ihren Passagen und Harmonien steht Beethovens Schreibweise sehr nahe; und diese beiden Bauelemente sind konsequent im ganzen Stücke durchgeführt. Wenn man mit diesen Präludien sein totgebornes op. 5 vergleicht, Fuga sopra il Tema do, re, mi, fa, sol, la, eine Aufgabe, die Froberger schon in unendlich besserer Weise bewältigt hatte, so wird man leicht inne, wie ernst Albrechtsberger an sich gearbeitet hatte, vor allem aber, wie sich sein Verständnis für echte Klaviertechnik entwickelt hatte. Beethovensche Akkordbrechungen finden wir hier verhältnismässig häufig, z. B. in 12. 5.:



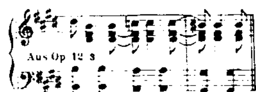
Auch harmonisch nimmt Albrechtsberger Beethovensche Wendungen voraus:



op.12,6

besonders dürfte eine eingehende Untersuchung, wie weit Beethovens Enharmonik von der Albrechtsbergers abhängig ist, der Mühe wert sein.

Stellen wie die folgende:



sind bei Albrechtsberger keine Seltenheit.

Noch ein Wort wäre der Chromatik Albrechtsbergers zu widmen. Sie lehnt sich eng an die Bachs an, Beethovens Durchgangschromatik, wie sie z. B. im Rondo der Klaviersonate A. op. 2,2 sich findet, gibt es weder bei Bach, noch bei Albrechtsberger.

Eine planmässige Durchforschung der ungedruckten Werke von Albrechtsberger wird sicherlich noch mehr Material zutage fördern für seine Mittelstellung; die vorliegende Arbeit sollte an ihrem bescheidenen Teile nur zeigen, dass, wie ein schlichtes Tal zwischen Bergriesen, so auch ein fast nur den Historikern bekanntes Mittelglied zwischen musikalischen Kulturgriffeln seine eignen Reize haben kann.



Johann Sebastian Bachs Werke in Frankreich.

Von **Julien Tiersot*)**.

Es ist noch nicht lange her, dass die Werke des grossen Sebastian der französischen Musikwelt vertraut geworden sind; darüber wird man keineswegs überrascht sein können, wenn man bedenkt, dass es selbst in Deutschland bei einem solchen Meister länger als ein Jahrhundert gedauert hat, bis seine Musik dort bekannt wurde. War er nicht seit beinahe 40 Jahren tot, als Mozart, der zufällig in Leipzig eine seiner Motetten hörte, ausrief: „Ich lerne von neuem". Und musste er nicht auf einen Mendelssohn warten, um sein Genie, das endlich durch die bis dahin unbekannte „Matthäus-Passion" entdeckt wurde, nun auch in seinem eigenen Vaterlande als das anerkannt zu sehen, was es wirklich war?

Und dennoch, wenn wir die Musikgeschichte der Vergangenheit studieren, bildet es für uns stets einen Anlass des Erstaunens, womit sich wohl auch ein Schein von Ironie mischt, festzustellen, bis zu welchem Grade im 18. Jahrhundert, im Laufe der musikalischen Kämpfe, deren Hauptschlachtfeld Frankreich war, ein solches Gesamtwerk wie das Bachs vollständig übersehen wurde! Sei es, dass es sich um den „Krieg der Buffonisten" handelte, welcher die Anmut der italienischen Melodie dem steifen Stil Lullis und seiner Nachfolger gegenüberstellte, sei es, dass der Streit zwischen den Anhängern Glucks und Piccinnis im engen Kreise ausgefochten wurde, wobei die einen den pathetischen und wahren Ausdruck anpriesen, der das Ideal des Schöpfers der „Iphigenien" war, während die anderen die Reize italienischen Sensualismus vorzogen; niemals sah man die Kämpfenden beider Parteien sich bei ihren Auseinandersetzungen mit etwas anderem als italienischer und französischer Musik beschäftigen, als ob es keine andere auf der Welt gäbe, so dass man am Morgen des Todes eines Joh. Seb. Bach, oder 25 Jahre später, die deutsche Musik noch nicht gekannt hatte.

Das Erscheinen der drei grossen Klassiker — Haydn, Mozart, Beethoven — (deren erste Erziehung noch so sehr im Zeichen der Italiener gestanden hatte) nötigte indessen die anderen Nationen zu der Anerkennung, dass Deutschland eine Musik habe. Der letztere war aber bereits tot, als man irgendwo in der Welt noch nicht davon überzeugt war, dass Johann Sebastian Bach, dessen Name weit bekannt zu werden anfing, etwas anderes wäre als ein sehr gelehrter Kontrapunktiker, der Verfasser von Präludien und Fugen, deren Studium jungen Künstlern sehr nützlich ist, um eine über das gewöhnliche Mass hinausgehende Fertigkeit auf dem Pianoforte zu erwerben. Noch ist es nicht sicher, dass in Frankreich und noch weniger in Italien diese Spezialsammlung vielen Pianisten vertraut gewesen ist.

Auch muss man berücksichtigen, dass zu der Zeit, wo Mendelssohn die „Matthäus-Passion" wieder erweckte, das französische Publikum wenig geeignet war, einen derartigen Stil zu würdigen. Man lebte in der Zeit von 1830, wo der Geschmack des Publikums fast ausschliesslich von der glänzenden und leichten Musik Rossinis angezogen wurde, während eine kleine Gruppe von Liebhabern und Künstlern damit begann, für das wesentlich moderne Genie Beethovens eifrig Partei zu nehmen. Als die vorgeschrittenen Geister sich gern auf die Grundsätze der Freiheit in der Kunst beriefen, waren da die scholastischen Formen, wie sie Bach seit einem Jahrhundert bereits bis zu ihrem höchsten Punkte der Vollendung gebracht hatte, nicht durch sich allein ein Hindernis, welchem gegenüber Menschen des romantischen Zeitalters hinter ihnen das ewig menschliche Genie bemerken konnten, das darin enthalten war? Überdies waren diejenigen so wenig zahlreich, welche billigten, die Kunst der Musik von ihren grossen Seiten aus zu betrachten. Man weiss, welche Mühe Berlioz hatte, bevor seine Zeitgenossen seine gewaltigen und so neuartigen Schöpfungen anerkannten. Sicherlich ist in Frankreich keiner geeigneter gewesen als er, eine Kunst höheren Wesens und hoher Bestrebungen zu verstehen. Ja, weit entfernt das Missverständnis aus dem Wege zu schaffen, trug er nur dazu bei, es zu erhöhen: er, welcher als erster durch seinen feurigen Beifall die Offenbarung des Genies eines Beethoven begrüsst hatte, er blieb gleichgültig gegenüber dem eines Bach. Nicht dass er ihn durchaus verkannte: er wusste überall gescheit von ihm zu sprechen; aber damals herrschte weit eher eine vollständig geistige und vernunftgemässe Bewunderung, als eine plötzliche Begeisterung, die vom Herzen kam, und die ihn seine auserwählten Meister mitempfinden liessen.

Aus folgendem ersieht man z. B., in welchen Ausdrücken er über eine Aufführung der „Passion" geurteilt

*) Autorisierte deutsche Übertragung vom Herausgeber. Wir freuen uns, die nachstehenden, schlichten Auslassungen des hochangesehenen französischen Musikgelehrten bringen zu können, denn sie gerade zeigen uns wieder, wie international die Kunst ist. Bach, dessen Fühlen und Denken ganz in deutschem Wesen wurzelt, hat es dennoch verstanden, durch die erhabene Grösse seiner Werke auch die Franzosen allmählich in seinen Bann zu ziehen und sich dort eine immer wachsende Zahl von Verehrern und Anhängern zu schaffen. Tiersot hat aber, und dies möchte ich hier ganz besonders hervorheben, uns seinen Namen unter denen, die sich der ausgedehntesten Propaganda für Bach widmeten, bescheidener Weise ganz verschwiegen. Und doch hat er gerade, wie wir wissen, eine Hauptrolle hierbei gespielt. Er hat in der erwähnten „Nationalen Musik-Gesellschaft" die ersten Kantaten selbst eingeübt und dirigiert, ebenso später mit Charles Bordes die ersten Palestrina-Aufführungen bei den Sängern von St. Gervais, und auch viele der folgenden. Er hat einige Aufführungen der „Bach-Stiftung" geleitet, vor allem aber seinen Landsleuten in zahlreichen Studien über die verschiedenen Werke Bachs bei Gelegenheit von Aufführungen, in den einschlägigen Pariser Musikzeitungen, in Programmbüchern etc. auch dadurch den grossen Sebastian näher zu bringen gesucht. Und wir können unseren Lesern sogar verraten, dass Tiersot augenblicklich an einer neuen Bach-Biographie arbeitet, die noch in diesem Jahre in der bekannten „Collection des Musiciens célèbres" erscheinen wird. Wir Deutschen jedoch können uns freuen, dass unser grösster und gewaltigster deutscher Meister in Frankreich so gut verstanden wird. L. F.

hat, der er in Berlin im Jahre 1843 zum ersten Mal in seinem Leben beiwohnte:

„Die Sänger, wenigstens 300 an Zahl, waren auf die Stufen eines grossen Amphitheaters verteilt... Die beiden nicht sehr grossen Orchester begleiteten die Stimmen oben von den letzten Stufen aus... Die Ausführung dieser Vokalmassen ist für mich etwas erhabenes gewesen. Das erste Tutti der beiden Chöre hat mich verstummen gemacht, ich war weit entfernt, die Macht dieses grossen harmonischen Windstosses zu vermuten. Man muss indessen anerkennen, dass man gegen diesen schönen Wohlklang viel schneller abgestumpft wird, als gegen den des Orchesters, da der Stimmenklang nicht so verschieden ist als der der Instrumente...“

„Das Bruchstück der ‚Passion‘, das man im Konservatorium vor drei Jahren aufgeführt hat, kann als der Typus des Stiles und der Manier des Verfassers in diesem Werke betrachtet werden“.*) Das Bruchstück, von dem Berlioz sprechen wollte, war die Episode für Solostimme (Tenor) mit obligater Oboe und Chor im ersten Teil: „Ich will bei meinem Jesu wachen“, welche die Konzertgesellschaft in der Tat im Jahre 1840 zum ersten Male in Paris aufgeführt hatte. Wenn wir uns den Bericht vergegenwärtigen, welchen Berlioz darüber abfasste, so finden wir darin noch folgende Würdigung:

„Die Arie mit Chor aus der ‚Passion‘ ist von einer wunderbaren, klassisch schönen Färbung, von einem tiefen und wahren Ausdruck. Die Rezitative des Evangelisten und Jesus' schienen mir wirkliche Intonationsschwierigkeiten darzubieten. Die schöne Melodie der Arie in c moll, bald von der Oboe allein, bald vom Tenor mit Begleitung einer Gegenweise der Oboe und der Bässe vorgetragen und von Chören unterbrochen, drückt das Gefühl unendlicher Traurigkeit, übermässiger Niedergeschlagenheit aus, welche Christus empfinden musste, als er ausrief:

„Mein Vater, lass diesen Kelch an mir vorübergehen!“

Dies ist durchaus keine schlechte Kritik. Berlioz fügt jedoch hinzu: „Warum ist man gezwungen, darin harmonische Härten und Dissonanzen zu erkennen, durch die das Ohr umsomehr beleidigt wird, als die Passagen, in denen sie sich vorfinden, nur für 2 Stimmen geschrieben sind? Diejenige des 7. Taktes, wo der Bass durch ein natürliches D auf Es gelangt, das die Dominantseptime trägt, und infolgedessen ist Des ohne Vorbereitung äusserst hart, um nichts weiter zu sagen.“

Berlioz war in der Tat nicht an diese harmonische Freiheit gewohnt, von der Bach soviel kühne Beispiele gegeben hat: die Anhäufung, welche er soeben beschrieben hat, wäre sicher durch das Lehrbuch von Reicha verurteilt worden, aus welchem er die Harmonie erlernt hatte. Vielleicht trug auch die mangelhafte Verwirklichung des Generalbasses, dessen Geheimnis die französischen Musiker aus der Mitte des 19. Jahrhunderts vollständig vergessen hatten, oder noch schlimmer, die Abwesenheit jeder Verwirklichung, welche Stimmen ungedeckt liess, die eigentlich untereinander durch Akkorde richtig verbunden werden sollten, dazu bei, den Eindruck der Härte hervortreten zu lassen, den Berlioz feststellt und der ohne Zweifel von den Absichten Bachs sehr weit entfernt war.**)

In seinem Bericht über die Berliner Aufführung sagte Berlioz noch:

„Die Deutschen bekennen eine grenzenlose Bewunderung für die Rezitative, und ihre hervorragende Eigenschaft ist gerade die, welche mir hat entgehen müssen, da ich die Sprache nicht verstand, in der sie geschrieben sind, und daher die Vorzüge des Ausdrucks nicht würdigen konnte“.

*) Berlioz, Memoiren, erste Reise in Deutschland, 9. Brief.
**) Revue et Gazette musicale de Paris, 19. Januar 1840.

Doch ist die Beobachtung wichtig: Der deutsche Vortrag, sei er gesprochen oder gesungen, ist ganz verschieden von dem der lateinischen Sprachen, der französischen oder italienischen. Diese grossen Verstösse der Stimme, ein natürliches Ergebnis der starken Betonung der Sprache, haben etwas beleidigendes für fremde Ohren: und dennoch war es wohl ebenso, als Bach die protestantische Erzählung nach dem Evangelium Luthers übersetzt musikalisch vortragen lassen musste. Wir anderen Franzosen haben uns mit diesen Formen vertraut machen können, seitdem wir die Sprache Wagners kennen gelernt haben: die musikalische Sprache „Der Meistersinger“ und des „Tristan“ hat uns geholfen, die der „Passion“ zu verstehen. Aber es war wohl einem Franzosen aus der Zeit Berlioz', der daran gewöhnt war, in den Opern Glucks die vollkommensten Vorbilder des Rezitativstiles zu finden, erlaubt, zuerst einiges Erstaunen zu zeigen, als er den Evangelisten Sebastian Bachs mit einem so grossen Überfluss an Biegungen singen hörte.

Die von Berlioz klar ausgesprochenen Vorbehalte würden also als Hauptgrund den dem Geist zweier Sprachen weit mehr anhaftenden Unterschied aufweisen, als die musikalische Natur selbst des Werkes von Bach. Was dieses Werk anbetrifft, so wüssten, wenn er es nicht eben im Jahre 1843 kennen lernte, sehr viel andere nicht mehr davon als er: bedenken wir, dass die Bach-Gesellschaft ihre Arbeiten erst mehrere Jahre später begann. Besser vertraut damit hätte es Berlioz sicher besser verstanden und mehr geliebt, — so wie dies bei uns selbst der Fall gewesen ist. Saint-Saëns hat aus den letzten Jahren seines Lebens eine köstliche Erinnerung berichtet, dessen Erwähnung hier wichtig scheint:

„Ich habe immer noch sein Erstaunen und sein Entzücken beim Anhören eines Chores von Sebastian Bach in der Erinnerung, den ich ihn eines Tages kennen lehrte: er konnte sich nicht genug darüber wundern, dass der grosse Sebastian derartige Sachen geschrieben hätte und er gestand mir, dass er ihn stets für eine Art kolossalen Thematiker, einen Verfertiger sehr gelehrter Fugen gehalten hätte, aber ohne Reiz und Poesie. Um offen zu sein, er kannte ihn nicht“.*)

Übrigens Bach lieber nicht kennen, als von ihm die falsche Vorstellung haben, unter der er lange Zeit dem französischen Publikum erschien, damals als, nachdem Gounod die biegsame und harmonische Linie des ersten Präludiums aus dem „Wohltemperierten Klavier“ mit einer Gegenweise, die übrigens sehr hübsch war, wieder bedeckt hatte, alle Violinen, Soprane, alle Orchester Frankreichs es um die Wette wiederholten, wobei sie auf den Programmen die beiden Namen des ernsten Kantors und des weltlichsten Komponisten des „Faust“ vereinigten, in der Weise, dass die Zuhörer sich fragten, was in der „Meditation über das erste Präludium“ Bach, was Gounod zukam, und dass die besser Unterrichteten hierin zu der Antwort gelangten, dass es der Beitrag Bachs war, „die Begleitung!“

Ein anderes Geschlecht kam glücklicherweise, welches besser unterrichtet war und Bach den wirklichen Rang, der ihm zukommt, anzuweisen wusste: nämlich den ersten. Es bot sich bereits die Gelegenheit, einen Namen anzuführen, welcher an sich allein genügt, um ein neues

*) Camille Saint-Saëns, Portraits et Souvenirs.

Ideal zu charakterisieren, den von Camille Saint-Saëns. Bei ihm geziemt es, einen anderen Meister zu nennen, der ebenso für die fruchtbarsten, erneuernden Bestrebungen eingenommen und gleichzeitig ein tiefer Bewunderer der Kunst der Vergangenheit in dem war, was sie grosses, unveränderliches hervorgebracht hat: César Franck. In seiner Schule hat sich eine heute ins Alter der Reife gelangte Jugend in der Bekanntschaft mit dem alten Meister gebildet, dessen Werk noch für viele sein geheimnisvolles Arkanum bewahrte. Welch schöne Stunden verflossen in der Orgelklasse des Konservatoriums, während Franck, mehr besorgt um die Komposition und den Geist der Werke als um die Technik ihrer Ausführung, kommentierte, analysierte und seine aufmerksamen und entzückten Schüler die ewigen Schönheiten der Choräle, der Präludien und Fugen bewundern liess! Und diejenigen, welche so aus seinem Munde die wahre Sprache in sich aufgenommen hatten, verbreiteten sie ihrerseits unter sich: ihrer Propaganda verdankte man zum weitaus grösseren Teil die in Frankreich erworbene Bekanntschaft mit den Werken Bachs seit 30 Jahren.

Wir wollten jedoch nicht behaupten, dass dieser Einfluss ausschliesslich war, und dass die Bachsache keine anderen guten Diener hatte. Die Versuche, welche abgesehen von früher mit ihr gemacht wurden, waren umso verdienstlicher, als sie verfrüht waren: man muss noch zugestehen, dass sie auch selten waren. So hatte sich die Gesellschaft der Konservatoriumskonzerte die älteste und ruhmvollste der grossen musikalischen Einrichtungen in Frankreich, welche seit 1828 Beethoven für die Franzosen entdeckt und heute in ihrem Repertoire einige der gewaltigsten Meisterwerke Bachs hat, lange hinsichtlich dieses letzteren einige Zurückhaltung auferlegt, welche an Gleichgültigkeit zu grenzen schien. Wenn sie im 13. Jahre ihres Bestehens die Initiative ergriffen hat, zum ersten Male auf ihren Programmen ein Stück aus der „Passion" zu verzeichnen (dasjenige, von dem uns Berlioz soeben unterhalten hat) gefolgt von einem Konzert-Andante für die Violine, so hatte sie ihren Versuch nicht erneuert: einer ihrer Geschichtsschreiber (gleichzeitig ihr Leiter) hat feststellen müssen, dass sie bis zum Jahre 1885 — dem 58. ihres Bestehens — von Bach nur drei Stücke aus dem „Credo" der h moll-Messe, die Orchestersuite in derselben Tonart und einige andere Instrumentalwerke aufgeführt hatte, welche durchgehends nur Tanskriptionen waren — z. B. ein variiertes Thema und Schlussfuge für Orchester von Auber — und zwei Motetten, von denen die eine, nämlich die, welche den meisten Erfolg hatte, nicht von J. S. Bach ist.

Pasdeloup, der mehr als 30 Jahre später mit seinem „Volkskonzerten" hinzukam, war nicht gerade entgegenkommender: wenn er oft für sein Publikum den falschen von Gounod bearbeiteten Bach aufführte, so hatte er nicht eben viel Interesse dafür, ihm den wahren zu entdecken; in seinen Chorkonzerten, in denen er die Oratorien und die religiöse Musik Mendelssohns, Händels, Haydns, Mozarts, manchmal Beethovens oder Glucks sowie die grossen modernen Werke aufführte, entsinnen wir uns nicht, jemals auf den Programmen die kleinste Kantate des Leipziger Meisters stehen gesehen zu haben.*)

Indessen darf man nicht unterlassen, indem wir ihm einen abgesonderten und sehr ehrenvollen Platz vorbehalten, auf den Versuch — überdies später als 1870, nämlich in der Zeit, wo die ernsthaften Bestrebungen in Frankreich zu überwiegen begannen — von Charles Lamoureux hinzuweisen, welcher in seinen Kirchen-Harmoniekonzerten die „Matthäus-Passion" würdig aufführte; eine derartige Anstrengung aber war wirklich verfrüht, und den Versuch des französischen Kapellmeisters, der der Kunst so stolz ergeben war und sich später der Sache widmete, das Pariser Publikum mit dem Genie eines Richard Wagner bekannt zu machen, blieb leider ohne Nachfolge.

Übrigens war es zu der Zeit, der wir uns genähert haben, erst noch ein kleiner Teil der Werke Bachs, der die Aufmerksamkeit selbst der wohlgesinntesten Franzosen auf sich ziehen konnte, sie in ihrem Lande kennen zu lernen und dies aus einem entscheidenden Grunde: die Gesamtheit dieser Werke war noch nirgends bekannt. Es war noch keine 20 Jahre her, dass die Bach-Gesellschaft ihr wunderbares Auferstehungswerk unternommen, und mehr als die Hälfte war notwendig, bis sie ihren Versuch vollendet hatte. Ein Versuch der klein begonnen hatte! In Frankreich hatten sich im ersten Jahre nur 6 Subskribenten zusammengefunden, um an dem Aufbau eines derartigen Denkmals mitzuwirken! Zählen wir nach dem ersten Bande der Kantaten die Namen dieser sechs Tapferen auf, der französischen Bachanhänger aus der ersten Zeit! Der eine war der Sekretär der medizinischen Fakultät von Montpellier Herr Laurens; die fünf anderen, welche in Paris wohnten, waren; Herr Professor Alkan; Herr Dr. Franck, und die drei Tonkünstler Guntzberg, Maurice Kauffmann und Charles Perkins: alle vollständig unbekannte Namen mit Ausnahme des Alkans, eines ehrenwerten und vortrefflichen Klavierlehrers, dem Freunde aus der ersten Zeit César Francks. — Im letzten Bande aber hat sich die Zahl mehr als verzehnfacht: 63 Franzosen sind unter den Subskribenten auf das Werk eingetragen, unter ihnen Camille Saint-Saëns, André Messager, Ch. Lamoureux, B. Damcke, Ch. de Bériot, Guilmant, Lenepveu, Paladilhe, Raoul Pugno, Pleyel-Wolff, Ch. Bordes P. Dukas, Madame Viardot usw.

Auch war es die neue Generation, diejenige, welche, wie wir oben erwähnt haben, sich in der Schule von César Franck gebildet hatte, die es unternahm, Bach in Frankreich wirklich bekannt zu machen, die nun endlich das geträumte Werk vollendete. Dieses Ergebnis war die Folge der Wandlung in der Richtung der französischen Musik, welche nach dem Kriege von 1870 entstanden war. Zu dieser ernsthaften Bestrebungen günstigeren Zeit bildete sich eine Gruppierung junger Komponisten, welche, um gegen den Einfluss der bis dahin überwiegenden und fast ausschliesslichen komischen Oper zu wirken, die „Nationale Musikgesellschaft" gründeten, die zuerst ganz natürlich bestimmt war, das Publikum mit ihren eigenen Werken bekannt zu machen. Ihre ersten Mitglieder waren Camille Saint-Saëns, Georges Bizet, Ed. Lalo, César Franck, Massenet, A. de Castillon, Henri Duparc usw. Darauf folgte ihnen eine neue Generation „Junger" mit Vincent d'Indy, E. Chabrier, Gabriel Fauré, Messager, Ernest Chausson, Ch. Bordes usw.

Unter ihrem Einfluss hörte die Gesellschaft auf, sich ausschliesslich den Werken ihrer französischen Mitglieder zu widmen und versuchte, ihren Rahmen zu erweitern, indem sie auf ihren Programmen fremde und klassische Werke zuliess — und Bach war es, der zuerst Vorteil aus dieser Neuerung zog. Dank ihr hörte man zum ersten Male in Frankreich Kantaten, das „Weihnachts-Oratorium" (wenigstens in Teilen), ohne von den schönen, so reichlichen und so mannigfachen Instrumentalwerken zu reden.

*) Bourgault-Ducoudray hat mir kurze Zeit vor seinem Tode Erinnerungen erzählt, welche bei ihm eine von Pasdeloup im Panthéon 1865 veranstaltete Aufführung der „Matthäus-Passion" hinterlassen hatte: Dieser Versuch muss der Tätigkeit des Gründers der „Volkskonzerte" angerechnet werden, obwohl er nicht in seinen Konzerten selbst stattgefunden hat.

Die Begründung der Sängervereinigung von St. Gervais durch das jüngste Mitglied der Gruppe, von der wir oben einige Namen aufgezählt haben, Charles Bordes, trug sehr zu der Bewegung zugunsten Bachs bei. Nachdem sie ihre ersten Anstrengungen der Neubelebung der Musik Palestrinas in Frankreich gewidmet hatte, die seit so langer Zeit vergessen war, setzte die Vereinigung ihr Werk in logischerer und natürlicherer Weise fort, indem sie Bach an seiner Einführung teilnehmen liess. Im Jahre 1892 hatte sie sich gegründet: nachdem sie seit 1893 Gelegenheit gehabt hatte, ihre Mitwirkung den Orgelkonzerten Alexander Guilmants — auch er einer der grössten Apostel von Bachs Werk in Frankreich — zu gewähren, führte sie im Trokadero die „Trauerode“ auf und enthüllte, indem sie bald entschlossen das Repertoire der Bachschen Kantaten behandelte, gleichzeitig deren Vorhandensein und strahlende Schönheiten dem französischen Publikum. Nachdem sie sich mit dem Konzertorchester von Harcourt, (dessen Eintagsunternehmen trotzdem einige fruchtbare Spuren hinterlassen hatte) widmete sie sich zwei Jahre lang diesem Versuch: auf diese Weise konnten wir in den Wintern von 1894 und 1895 zum ersten Male eine ganze Sammlung von Kirchenkantaten hören (denen im zweiten Jahre einige Seiten von Heinrich Schütz hinzugefügt wurden, die der Bewunderung nicht weniger wert waren): und die meisten dieser Werke sind uns durch die späteren Aufführungen vertraut geworden, welche in verschiedenen anderen musikalischen Mittelpunkten wiedergekehrt sind.

Es ist nur billig, daran zu erinnern, dass die Einrichtung dieses Repertoires durch einen etwas früheren Versuch erleichtert worden war, zu dem man das Publikum nicht zugelassen hatte, an dem aber mehrere von den Künstlern der gleichen, soeben genannten, Gruppen teilgenommen hatten: es waren Privataufführungen, die bei dem Grafen Chambrun (einem Verwandten von Vincent d'Indy) veranstaltet wurden, und für welche Partituren mit französischem Text und Einrichtung des Orchesters für Klavier vorbereitet wurden, die den ähnlichen Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft vorausgingen: Alexander Guilmant hatte sich mit den Fertigstellungen befasst und der Dichter Maurice Bouchor — noch ein Bewunderer Bachs vom ersten Augenblick an — hatte die meisten der Übersetzungen angefertigt, die dazu bestimmt waren, gesungen zu werden.

Ebenso wie der Versuch, den wir soeben geschildert haben, der entscheidende war, darf man nicht die Verdienste derjenigen verkennen, welche mit einem weniger vollständigen Ergebnis, ihrerseits es auch versucht hatten. So begnügte sich Bourgault-Ducoudray, welcher einen Chorverein gegründet hatte, der einige Jahre tätig und glanzvoll bestand, nicht damit, neben modernen Werken die Musik Händels und die einiger Meister aus der Renaissancezeit aufzuführen: er gab (und dies geschah ohne jeden Zweifel zum ersten Male in Frankreich) den „Actus tragicus“. Eine andere Vereinigung derselben Art, die „Concordia“, welche Ch. M. Widor leitete, führte auch Kantaten von Bach auf und fürchtete sich nicht davor, an die Aufführung der „Matthäus-Passion“ heranzugehen.

Schliesslich gab die Gesellschaft der Konservatoriumskonzerte, die wir die 60 ersten Jahre ihres Bestehens ziemlich gleichgültig gegen das Geschick Bachs gesehen haben, ihrerseits dem Einfluss der neuen Bestrebungen nach, veranlasste zu deren Verwirklichung die wirksame Mitwirkung ihrer machtvollen Organisation und krönte das Gebäude, indem sie auf ihr Programm zum ersten Male am 22. Februar 1891 die „Hohe Messe in h moll“ setzte; seit diesem Tage hat sie dieses Monumentalwerk häufig ihren Zuhörern vorgeführt: von ihr wurde noch soeben die letzte Periode, die 84. ihres Bestehens, beendet, wobei die „h moll-Messe“ die Programme der beiden Sonntage des 23. und 30. April 1911 gebildet hatte. Die „Johannes-Passion“, das „Weihnachts-Oratorium“ in seinem ganzen Umfange, das „Magnificat“, mehrere Kantaten, die verschiedenen Orchestersuiten usw. haben der Reihe nach auf den Programmen der berühmten Gesellschaft gestanden.

Es würde langweilig sein, alle, selbst die wichtigen Aufführungen von Werken Bachs aufzuzählen, welche in Paris und anderen Städten Frankreichs seit 10 Jahren und mehr stattgefunden haben. Aber bei einer anderen Kundgebung von Bedeutung müssen wir einen Augenblick verweilen, denn sie ist die nicht am wenigsten bezeichnende von denen, durch welche die modernen Franzosen ihre Bewunderung, ebenso wie ihren Willen kundgegeben haben, so tief als nur möglich in das Werk des unsterblichen Kantors einzudringen.

Die Zeit ist vorüber, in welcher Kunstliebhaber hinreichend über die Persönlichkeit und das Genie Bachs unterrichtet zu sein glaubten, wenn sie in der „Geschichte der Konzertgesellschaft“ des guten Elwart folgende drei Zeilen von köstlicher Kürze gelesen hatten:

„Sebastian Bach, dessen Namen ein kürzlich von einem begeisterten Komponisten arrangiertes Präludium in Mode gebracht hat, ist im Jahre 1685 in Eisenach geboren und starb in äusserster Armut 1752 zu Leipzig.“ (In so wenig Worten ein Irrtum in der Zeitangabe — der des Todes —, ein Irrtum einer Tatsache — da Bach nicht in Armut gestorben ist —, und die Dummheit, welche darin besteht, den Ruhm Bachs der Bearbeitung seines Präludiums von Gounod unterzuordnen!)

Seit damals — ohne von dem Artikel von Fétis in der „Biographie universelle des musicicus“, der sehr gut ist, zu reden — hat sich die französische Musikwissenschaft bemüht, uns etwas besser über Sebastian Bach und seine Werke zu unterrichten.

Übergehen wir schnell die Übersetzung, welche von F. Grenier von Forkels Biographie gemacht wurde, ebenso wie das Buch von Ernest David, das ohne gerade grosse persönliche Eigenschaften zu zeigen, wenigstens den Vorteil gehabt hat, ziemlich früh den französischen Lesern eine genügende Zusammenfassung der monumentalen Arbeit Spittas zu bieten. Es ist auch billig, ein Buch anzuzeigen, welches einem schweizer Schriftsteller verdankt, französisch geschrieben und bei einem französischen Verleger veröffentlicht war, nämlich das von William Cart, ein guter Abriss der Persönlichkeit und seines Werkes.

Noch zwei Schriftsteller aber gibt es, denen man für die Kenntnis von dem Werk und dem Genie Bachs sehr verpflichtet ist, und deren hervorragende Arbeiten ihres Gegenstandes wert sind. Der eine ist Albert Schweitzer, Doktor der Philosophie an der Strassburger Universität, welcher das Buch französisch mit einer Vorrede von Ch. M. Widor unter dem Titel „J. S. Bach, le musicien-poète“ (1905) veröffentlicht hat, ein einheitliches Werk, in dem die musikalischen und geistigen Anfänge, ebenso wie die Entwicklung des Genies des Patriarchen der deutschen Musik mit seltener Fähigkeit und vollkommener Klarheit des Exposé erforscht sind. Der andere, André Pirro, gleichzeitig ein Kind unseres Konservatoriums und unserer französischen Universität, hatte sein ähnliches Werk noch früher begonnen: im Jahre 1895 liess er „l'Orgue de Jean-Sébastien Bach (auch mit einer Vorrede von Widor) erscheinen, in dem er von Spittas Forschungen ausging und

darüber nachsann, die ausdrucksvollen Charakterisierungen und hervortretenden Formen der Musik Bachs klar auseinanderzusetzen: seit damals hat er nicht aufgehört diese interessante These wieder aufzunehmen und zu entwickeln. Wir haben sie ihn besonders verteidigen gesehen, als er 12 Jahre nach der Veröffentlichung seines ersten Werkes, nachdem er in der Zwischenzeit eine nützliche kritische Zusammenfassung von Bachs Leben und Werken in der Sammlung der „Maîtres de la musique" hatte erscheinen lassen, der Pariser Fakultät der Literaturwissenschaft sein grosses Werk „L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach"*) (1902) einreichte, welches ihm den Doktortitel einbrachte.

Und es war ein grosses Schauspiel von seltenem Interesse in unserem Lande, in dem die musikwissenschaftlichen Studien so lange den voreingenommenen Universitätskreisen fremd gewesen sind, in der Sorbonne in dem imposanten Sale zwischen den Wänden, von denen ernst die Bilder von Pascal, Descartes, Bossuet herabblickten, der Diskussion beizuwohnen, welche sich zwischen Sachverständigen, wie dem hervorragenden und feinen Hellenisten, dem Dekan Alfred Creizet, Professor der deutschen Literatur, selbst ausgezeichnetem Musikgelehrten, André Lichtenberger und denen, welche neu hinzugekommen und noch jung, heute die Kunst und die Musikwissenschaft in unserem höheren Unterricht vertreten, wie Romain Rolland, Maurice Emmanuel, Louis Laloi und auf der anderen Seite dem Kandidaten André Pirro entspann, welcher mit abwechselnd prächtigen und kernigen Beweisen den Einwürfen begegnete, die ihm bezüglich der Geschichte, der Empfindung, des Glaubens, Ausdrucks, der Formen, mit einem Wort aller Fragen unterbreitet wurden, welche Gegenstände des Streites auf dem so ausgedehnten und mannigfachen Gebiete sein konnten, welche Joh. Seb. Bachs Leben und Werke darbieten.

Nach einem derartigen Exposé scheint es, dass diejenigen, welche sich in Frankreich für Dinge der Musik interessieren, wenn sie zu lange in Unkenntnis über das machtvolle deutsche Genie geblieben sind, seit ungefähr 20 Jahren die verlorene Zeit reichlich wieder eingebracht haben. Damit ihre Kenntnis vollständig sei, fehlt ihnen nur noch, Bachs Werke in seiner natürlichen Umgebung, nämlich im eigenen Lande hören zu können. Wahrlich es ist eine recht verführerische Sache, die Ankündigung des Programms des 2. Leipziger Bachfestes zu lesen, wo es während drei ganzen Tagen möglich sein wird, sei es in ebendieser Thomaskirche, in der die Architekturlinien seiner Polyphonien sich früher zum ersten Male entfalteten, sei es unter dem Beistand der Gewandhaus-Konzertdirektion, deren Anfang bis auf die Zeit zurückgeht, in der er noch lebte, abwechselnd die grossartigen Orgelwerke, die harmonischen Motetten, die glühenden und ausdrucksvollen Kantaten, die Instrumentalwerke aller Art, unerschöpfliche Fundgruben von unaufhörlich erneuerten Schönheiten bis zur „Trauerode" und „Passionsmusik" ertönen zu hören.

Diese direkten Eindrücke sind in der Tat die besten, u. a. jene, welche am vertrautesten das Verständnis für die Bedeutung der Meisterwerke bewirken. Und ebenso ist es vorteilhaft, die Länder kennen zu lernen, in denen Männer von Geist gelebt haben. Was mich anbetrifft, so habe ich im Laufe einfacher Ferienreisen manches Mal Wallfahrten unternommen, um die Orte zu sehen, welche die Wiege oder das Grab der Meister waren: so in Deutschland Bonn, Salzburg, Weidenwang, von wo Beethoven, Mozart, Gluck ihren Ausgang genommen, Wien, wo sie gelebt haben.

*) Das ganz hervorragende Werk erscheint übrigens demnächst in deutscher Sprache bei der Firma Breitkopf & Härtel. Der Übersetzer.

Dies liegt überdies im Bereich aller Touristen — wenn auch Weidenwang, das Nest von weniger als 200 Einwohnern, wo Gluck geboren ist, sich auf keinen Baedeker stützt! Und ebenso habe ich in diesem Reiseführer nicht den Plan der Rundreise in Norddeutschland gefunden, welche ich bereits vor sehr vielen Jahren in den Städten machte, durch welche Bach gezogen ist! Schon in der Zwischenzeit zwischen zwei Bayreuther Vorstellungen hatte ich in der befreundeten Gesellschaft von Vincent d'Jndy mein Vorhaben mit Entschlossenheit bis nach Eisenach durchgeführt, zu dem doppelten Zweck, die Wartburg und ihre romantische Landschaft zu betrachten, wo sich die Handlung des „Tannhäuser" abwickelt, und das bescheidene Haus, das zu jener Zeit dem Publikum noch nicht geöffnet war, zu besuchen, wo der Ahnherr aller klassischen Meister geboren ist; und später kehrte ich zurück, um methodisch all jene Gegenden zu durchreisen: Wechmar bei Gotha, wo im Laufe des 16. Jahrhunderts die Mühle rauschte, in welcher der erste der Bachs Mehl mahlte, wobei er auf der Zither spielte, das ganz nahe Ohrdruf, wo Sebastian als Kind, nachdem er Waise geworden war, von seinem Bruder aufgenommen wurde und seine ersten Studien machte. Ferner in der Nachbarschaft der majestätischen und tiefen Wälder Thüringens Arnstadt, malerisch wie eine kleine Schweizer Stadt, wo man mir die Klaviatur der Orgel zeigte, auf welcher der junge Meister die Meisterwerke vorspielte, die er später dem göttlichen Instrument widmen sollte. Mühlhausen, eine Stadt mit breiten Strassen und altertümlichen Wällen, für deren Festlichkeiten er seine ersten Kantaten schrieb, nicht die am wenigsten charakteristischen noch die am wenigsten ergreifenden: Weimar, welches später die geistige und künstlerische Stadt Goethes, Schillers und Liszts sein sollte, wo durch das Entstehen seiner wundervollen Orgelkompositionen das Genie Bachs sich endgültig offenbarte: endlich ohne zu drängen im Norden bis nach Lüneburg, wo er einige fleissige Wochen seiner Jugendzeit zugebracht hatte, und Cöthen, wo in Gesellschaft eines aufgeklärten Fürsten die ruhigsten Jahre vom Beginn seines reifen Alters verflossen, Leipzig, welches mehr als ein Vierteljahrhundert lang sein Zufluchtsort war, wo er komponierte und seine Passionen, seine Oratorien, seine unzähligen Kantaten, alle jene Meisterwerke aufführte, welche, nachdem man sie einmal gehört hatte, sehr schnell in die Tiefe eines Kastens verbannt waren und deren Mehrzahl während 1½ Jahrhunderte vergraben und wie verloren blieb! Ich trug sehr dafür Sorge, dieser Stadt die Tage des Sonnabend und Sonntag zu widmen, um der überlieferten Aufführung der Motette in der Thomaskirche und dem Sonntags-Gottesdienst in der Nikolaikirche beizuwohnen, und wenn ich bei diesen Zeremonien und Aufführungen nicht viel Bachsche Musik hörte (denn die Programme umfassten fast nur ziemlich moderne Werke), so hatte ich wenigstens die Genugtuung, einen Augenblick in der Umgebung dieser ehrwürdigen Orte zu leben und da singen zu hören, wo der grosse Kantor seine Meisterwerke hatte singen lassen.

Wenn wir aber, durch die Entfernung zurückgehalten, nicht, wie wir es wünschten, an diesen künstlerischen Freuden teilnehmen können, so können wir wenigstens behaupten, dass Paris uns Trost bietet, den wir im Überfluss zu benutzen in der Lage sind. Ich sagte soeben, dass die Konzertgesellschaft ihre jährliche Serie mit der Aufführung der „Hohen Messe" geschlossen hatte, dem Wunder klangreicher Architektur, nachdem sie im Laufe des Jahres einen grossen Teil eines ihrer Programme der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" gewidmet hatte, in dem sich mit so

viel Stärke und Tiefe das Gefühl der Verzweiflung und das des Vertrauens und des triumphierenden Glaubens gegenüberstehen. Ich schreibe diesen Aufsatz am Morgen nach einem Konzert der Bach-Gesellschaft, welche seit mehreren Jahren zu dem ausschliesslichen Zweck gegründet war, die Werke des Leipziger Meisters aufzuführen, und auf ihr letztes Programm der Saison zuerst die „Trauerode" gesetzt hatte, in der der Tod mit einem Gefühl heiterer Ruhe besungen wird, ferner durch eine sehr missglückte Gegenüberstellung den lustigen und spöttischen „Streit zwischen Phoebus und Pan". Im Laufe des Winters hatte uns ebendiese Gesellschaft in zwei Konzerten die „Matthäus-Passion" strichlos und deutsch gesungen aufgeführt, so dass wir dieses Mal den Eindruck von dem Werke so haben konnten, wie er empfangen wurde, ohne dass der von Bach im Text des deutschen Evangeliums so genau angewandte Sprechgesang, den Schaden der Übersetzung in eine Sprache erlitten hätte, welche, wie wir bereits bemerkt haben, sich mit ihr nicht verträgt.

Diese Gesellschaft ist überdies nicht die einzige in Paris, welche den grossen Namen Bachs angerufen hat. Es bestand noch vor kurzem eine andere, welche unter dem Titel „Bach-Stiftung" nebst einigen Kantaten und Orchesterkompositionen die Kammermusik des alten Meisters aufführte, ohne sich es überdies zu versagen, die Musik seiner Zeitgenossen aufzuführen, wie die Konzerte von Vivaldi, die er so oft übertragen hat, und die Stücke für Klavier von Couperin, deren gebrechliche und köstliche Anmut er liebte. Und wieviel besondere Anregungen haben hauptsächlich dazu beigetragen, die Werke Bachs dem französischen Publikum vertraut zu machen! Man sagte vor noch nicht langer Zeit, dass seine Orgelmusik unausführbar wäre: man sagt es heute nicht mehr, denn seit Guilmant und Widor gibt es keinen jungen französischen Organisten, der nicht auf seinem Repertoire die Tokkaten und Fantasien höchster Virtuosität haben will, ebenso gut wie die erhabenen und ausdrucksvollen Choräle. Ebenso hält jeder im Vordergrund stehende Violinist es für eine Ehre, die gefürchtete Chaconne auszuführen zu verstehen. Vor wenigen Jahren wollte ein grosser Künstler, welcher einer der ältesten unter den französischen Pianisten ist und der gewöhnlich fern von Paris lebt, Francis Planté, mit dem Pariser Publikum wieder Fühlung nehmen. Und was wählte er für dieses Wiederauftreten? Bachs Werke, von dem er alle Konzerte unter Mitwirkung der berühmtesten seiner Kollegen: Louis Diémer, Raoul Pugno, Ed. Risler, Cortot, aufführte. Die jüngeren widmen sich wie ihre Vorgänger mit Eifer seinem Studium. Frl. Blanche Selva hat unter dem Antrieb von Vincent d' Jndy Bach zur Grundlage der Studien in der Schola Cantorum gemacht. Und während diese gewaltige Künstlerin den Phantasien, Tokkaten, den Suiten der Klavierübung den Höchstgrad ihrer Kraft zu geben versteht, indem sie sie auf dem modernen Klavier ausführt, grübelt eine Fremde, welche Frankreich als ihre zweite Heimat erkoren hat, Madame Wanda Landowska, ebendiese Werke auf den Instrumenten aufzuführen, für welches sie abgefasst worden sind, das Clavecin, auf welchem sie, ohne etwas von ihrer Erhabenheit zu verlieren, ihre ganze Reinheit, ihre Deutlichkeit im Verein mit ihrem ursprünglichen Duft wiederfinden.

So sind die Franzosen des 20. Jahrhunderts dazu gelangt, Sebastian Bach kennen zu lernen. Wenn sie etwas Zeit hierfür geopfert haben, so mussten sie zuerst die etwas rauhe Rinde zerbrechen, die das Werk des sächsischen Meisters umhüllt; jetzt aber ist die Frucht offen, und sie sind imstande, deren Geschmack zu würdigen und sich von dieser erfrischenden Nahrung zu ernähren. Sie sind vertraut mit der Technik, deren wunderbares Geheimnis zu besitzen der Verfasser der „Kunst der Fuge" während Jahrhunderten allein stand und gleichzeitig wissen sie, dass die Hand des Künstlers, welcher diese ausgezeichneten Verbindungen vorschrieb, von der Seele eines Denkers beherrscht wurde, eines Dichters, eines Gläubigen, eines Wesens fähig die Leiden und Freuden der Menschheit zu empfinden und sie durch die herrlichsten Töne auszudrücken. Sie geben sich Rechenschaft darüber, dass Bach, der Musiker aus einer anderen Zeit, dessen Hauptideal gewesen war, die Überlieferung der früheren Kunst zu befruchten, gleichzeitig die der modernsten Kunst eigenen Formen geschaffen hat, und dass er, gleichzeitig gegen Vergangenheit und Zukunft hin gewendet, von allen Meistern derjenige ist, welcher die vollkommenste Verwirklichung dessen geliefert hat, was wir als das Vorbild der ewigen Schönheit betrachten können.



Gedanken, hervorgerufen durch die Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft.

Von **Wilibald Gurlitt.**

Am 27. Januar 1900, dem erinnernswürdigen Tage, da die Alte Bachgesellschaft nach fünfzig arbeitsreichen, schicksalsschweren Jahren den 59. und letzten Band ihrer kritischen Gesamtausgabe Bachscher Werke herausgab und sich mit dem Bewusstsein vollendeter Daseinserfüllung auflöste, wurde der Beschluss zur Gründung der jetzt bestehenden Neuen Bachgesellschaft mit dem Zwecke gefasst: „Den Werken des grossen deutschen Tonmeisters Johann Sebastian Bach eine belebende Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern zu schaffen, insbesondere auch seine für die Kirche geschaffenen Werke dem Gottesdienste nutzbar zu machen." Neben den regelmässig wandernden Bachfesten dienen diesem volkstümlich-kirchlichen Doppelzwecke die alljährlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft, unter denen die fünf von Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski in Wien bearbeiteten „Ausgewählten Arien und Duette mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung" ihn vielleicht am vollkommensten erfüllen. [1. Abteilung: Arien für Sopran (V. Jahrg.); 2. Abteilung: Arien für Alt (VI. Jahrg.); 3. Abteilung: Duette (VI. Jahrg.); 4. Abteilung: Arien für Tenor (X. Jahrg.); 5. Abteilung: Arien für Bass (XI. Jahrg.). In den Kreis dieser Veröffentlichungen gehören auch die 78 Lieder und Arien für eine Singstimme mit Pianoforte (Orgel oder Harmonium) bearbeitet von Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Ernst Naumann in Jena (†) (I. Jahrg.)]. Während des künstlerischen Nacherlebens und des eingehenden Studiums dieser aus Bachs überreichem Kantatenschatze ausgewählten Gesänge religiösen, meist kirchlichen Charakters, drängte sich mir wieder einmal mit wunderlicher Eindringlichkeit die Empfindung für den grossen Riss auf, der zwischen der religiösen Gefühlswelt der Bachschen Zeit und der unsrigen klafft: zwischen zwei religiösen Gefühlswelten, die in ihren naturwüchsigen Grundanschauungen und in ihrer gesamten Lebenshaltung beinahe gegensätzlich gestimmt scheinen. Ja, mir wurde plötzlich um die Aufrichtigkeit meiner eigenen, ans Fanatische grenzenden Bachbegeisterung ernsthaft bang. Ob man wohl, so fragte ich mich, mit der so oft zu hörenden Behauptung Recht haben könnte, dass die ganze, unsere Kultur so mächtig erregende „Bachbewegung", lediglich Modesache, ein an sich selbst lebensunfähiger

Historismus sei? Ob denn wirklich die wunderbare Gottergriffenheit und Christusmystik, die grossartige religiöse Sammlung und Geschlossenheit Bachs unserer Zeit sehr viel mehr bedeuten und sein kann als eine geistige Feinschmeckerei? Einer Zeit, in der die historische Kritik das vom Evangelium und Christusdogma gezeichnete kirchliche Glaubensbild und die religiöse Deutung und Verehrung Jesu als einer durch Jahrhunderte welthistorischer Wirkung verstärkten Gottesoffenbarung so mannigfach verändert hat? Irgendwelcher Unhold schlug mir dazu noch d'Alberts Vorwort zu seiner Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers auf, in der ich las: „Es gibt Leute, welche 2 Stunden lang Bachsche Kantaten über sich ergehen lassen können, angeblich, ohne sich zu langweilen. Das sind aber entweder unverbesserliche Pedanten oder Heuchler.“ Pedanten oder Heuchler? Was richten solche Worte aus? Um sie durch Beispiele zu widerlegen kann ich es mir nicht versagen, ihnen ein paar lebensvolle Überzeugungsbekenntnisse zu Bach gegenüber zu stellen. Joh. Brahms sagt einmal: „Wenn die gesamte Musikliteratur plötzlich verschwinden würde, so würde mich dies zwar tief schmerzen, — untröstlich wäre ich bloss über den Verlust des Werkes Bachs; H. Riemann gibt seiner Bewunderung Bachs, die in seinem „Katechismus der Fugenkomposition“ so herrliche, köstliche Früchte trägt, in den prachtvoll knappen Worten Ausdruck: „Man achtet Bach so hoch, als man ihn kennt“; und der jetzige Amtsnachfolger des grössten Thomaskantors aller Zeiten, G. Schreck, meint durch keine andere Frage den musikalischen Wert eines Menschen sicherer erfahren zu können, als durch die: „Wie stehst du zu Bach?“

Und doch ist die künstlerische und kulturelle Riesenhaftigkeit Bachs von nur — musikalischen Gesichtspunkten aus in ihrer Einmaligkeit und nie wiederkehrenden Einzigkeit keineswegs erschöpfend nachzuverstehen. Wie ja überall der Schöpfer zeitüberlegener Kunst innerlich grösser ist, als sein Werk, — dies eben sichert seiner Kunst die Ewigkeit — so gibt es kaum einen zweiten Musiker, in dessen Schaffen das Ewig-Ethische seiner Persönlichkeit so hell das Zeitlich-Artistische seiner Kunst überstrahlt, wie Joh. Seb. Bach. In dieser Überzeugung bestärkt mich ein Wort Fr. Nietzsches, des Künstler-Propheten, dessen genialer Spürsinn für alle Zeugnisse wahrhafter Herzensgrösse mir unantastbar scheint: „Wirkliche Grösse des Charakters bei einem Musiker hat nur Seb. Bach“. (Ges. Werke Bd. XI, S. 352.)

Wer beschenkt uns mit einem wahren und lebengesättigten Bilde dieses selten grossen religiösen Charakters? Wer zeigt uns mit der Gründlichkeit reiner Treue und der Weite des grossen Blicks diesen eigenartigen gotterfüllten Menschen, dem ein schlicht und lebendig gefühlter Protestantismus die beherrschende Macht seines Lebens war und ihm eine unmittelbare Festigkeit und Freudigkeit und Unerschöpflichkeit, ein durch schwerste Erschütterungen hindurch doch himmlisch sicheres Wegziel offenbarte. Der sich zu seiner Lebensaufgabe eine „regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren“ machte und jedes seiner Werke mit einem tiefüberzeugten J. J. (Jesu juva!) begann und einem gottinnigen S. D. G. (Soli Deo Gloria) beschloss? Gewiss hat gerade dieser religiöse Brauch, der zu Bachs Zeit allgemein war, — der Kaufmann z. B. begann seinen Frachtbrief mit den Worten: „Im Namen Gottes geladen“ und schloss ihn mit: „Damit geleite es Gott der Vater, der Sohn, der heilige Geist“ — den Glauben und die Stimmung weit überlebt, die ihn entstehen liessen, trotzdem wissen wir aus anderen Zeugnissen, wie ernst es Bach um solche Bräuche war. Als er z. B. seinen ältesten und Lieblingssohn Friedemann aus der Lehre in die Fremde entliess, gab er ihm folgende ergreifende Worte mit auf den Wanderweg: „Halt immerdar im Herzen, dass du ein Diener Gottes sein sollst, weil dus sein kannst, dass die Orgel deine Stärke, die Fuge deine Hauptkraft und die Anbetung Gottes in Harmonien deine schönste und einzige Arbeit sein muss. Lass dich vom Flitter nie verführen, lass dich nie verführen, einziger Friedemann, dass du nicht unglücklich wirst.“

Alle bisherigen Biographen des Meisters, von Fr. Agricola (1754) an bis Ph. Wolfrum (1911) bleiben eine eingehende und psychologisch tiefgreifende Darstellung des religiösen Genies in Bach, seines Verhältnisses zur Religion seiner Zeit, der wichtigen Beziehungen zwischen seinem religiösen Schaffen und der Seele der Gegenwart und damit die Antwort auf die eigentliche Kernfrage der gesamten volkstümlich-religiösen „Bachbewegung“ schuldig: Auf die Frage: Können wir die religiöse Lebensordnung und den religiösen Lebensglauben, der in Bachs Werken in so hoher künstlerischer Vollendung zum Ausdruck kommt, unserem Gegenwartsleben ohne Zwang und Unnatürlichkeit wieder zuführen, oder bleiben sie nur einem rein musikalisch-künstlerischen Empfinden nachzuerleben möglich? Nicht das ist die Hauptfrage, die für die Praxis allerdings zunächst im Vordergrunde steht, ob die kirchenmusikalischen Werke Bachs in unseren Kirchen sich einwurzeln und Platz gewinnen können; die eigentlichste, innerlichste und schwierigste Frage ist, ob der Geist, der Glaube und die Stimmung, aus denen Bach seine Werke schuf für unsere Zeit an sich selbst möglich, wahr und lebensfähig, oder von ihr durch eine kalte, gefühlsmässig nicht zu überbrückende „historische“ Kluft getrennt sind.

Mag es der Rahmen dieses Fest-Heftes entschuldigen, dass ich statt einer technisch-sachlichen Besprechung der mir vorliegenden Werke den Wünschen nach genauer Kenntnis des Ethos Bachscher Musik, die diese religiösen Gesänge in mir weckten, freien Lauf liess.

Noten am Rande.

* Joh. Seb. Bach. Houston Stewart Chamberlain schreibt in seinem geistvollen, anregenden Werke „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts“: Zunächst sticht es in die Augen, dass wir unsere grossen Musiker als Dichter betrachten müssen, wollen wir ihnen gerecht werden und dadurch unser Verständnis fördern: im Reiche germanischer Poesie nehmen sie eine Ehrenstelle ein; kein Poet ist grösser als Johann Sebastian Bach. Keine Kunst, ausser der Musik, war imstande, die christliche Religion künstlerisch zu gestalten, denn sie allein konnte diesen Blick nach innen auffangen und zurückstrahlen; wie arm ist in dieser Beziehung ein Dante einem Bach gegenüber! Und zwar geht dann dieser spezifische christliche Charakter von den Werken, in denen das Evangelium tatsächlich zum Worte kommt, auf andere rein instrumentale über; das Wohltemperierte Klavier z. B. gehört in dieser Beziehung zu den erhabensten Werken der Menschheit, und ich könnte dem Leser ein Präludium daraus nennen, in welchem die Worte: Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun — oder vielmehr nicht die Worte, doch die göttliche Gemütsverfassung, aus der sie hervorgingen — so deutlichen, ergreifenden Ausdruck gefunden haben, dass jede andere Kunst verzweifeln muss, jemals diese reine Wirkung zu erzielen.

* Einen amüsanten und kulturhistorisch nicht uninteressanten Bericht über den Aufenthalt Joh. Seb. Bachs in Halle a. S. veröffentlicht Prof. Dr. Max Seiffert in einem Sammelband der „Internationalen Musikgesellschaft“. Bach, war 1766 nach Halle berufen worden, um die neue Orgel in der Liebfrauenkirche zu prüfen. Die Daten hat Professor Seiffert den in alten Büchern der Kirche enthaltenen Rechnungen ent-

nommen. Die Herren Deputierten (ausser Bach noch Joh. Kuhnau aus Leipzig und Chr. Fr. Rolle aus Quedlinburg) hatten ein gemeinsames Quartier vom 28. April bis 3. Mai 1716; da konnten sie für Rechnung der Liebfrauenkirche tafeln und Gäste einladen, deren an einem Abende acht besonders verzeichnet sind. Alle Speisenfolgen sind mit grosser Sorgfalt verzeichnet, da heisst es z. B.: „11 Thlr. 12 gr. am 3. Mai vor Speisung des hochlobl. Collego der Kirchen . . . bei der Investitur der neuen orgel: 1 Stück Bäffalemote (Boef à la mode), hechte mit Sardallenbeu, 1 geräuchert Schinken, 1 Aschette (Assiette) mit Erbißen (Erbsen), 1 Aschette mit Erteffen (Erdäpfeln), 2 Aschetten mit Spenadt und Zerzigen (Saucischen?), 1 gebradten Schöpseviertel, gesodtner Kerbisse, Sprützkuchen, Eingemachte Zitronenschale, Eingemachte Kirschen, Warmer Spargel Saladt, Kopfsaladt, Rettisgen, frische Butter, Kellberbradten." Des Abends gab es kalten Aufschnitt, und zwar wiederum nicht wenig. Von Getränken wurden bei der Orgelprüfung von den Herrn Deputierten und ihren Gästen entnommen aus dem Ratskeller „44 Kannen Rheinwein und 4 Kannen Frankenwein" für 15 Tlr. 14 gr.; und für „Leobginer (Löbejün bei Halle), Merseburger und Stadtbier" wurde 1 Tlr. 14 gr. ausgegeben. Den Aufenthalt der Diener (Kutscher) zahlte die Liebfrauenkirche auch, und jeder Deputatus erhielt 6 Taler für Reisekosten und ein „Paquetlein" mit, das heisst die Hallenser benutzen die Gelegenheit, Korrespondenzen sicher bestellen zu lassen. Bachs Quittung für die 6 Taler und das „versigelte Paquetlein" ist mit „Johann Sebastian Bach, Hochf. Sachs-Weimarischer Konzertenmeister und Hoff-Organisten" unterschrieben.

* Durch die Liebenswürdigkeit des bekannten Leipziger Tonkünstlers Josef Liebeskind sind wir in der Lage, aus dessen wertvoller Autographensammlung nachstehende Briefe zu veröffentlichen, die beide an die Herren Breitkopf & Härtel gerichtet sind und nur geschäftlichen Inhalt haben. Der erste stammt von Johann Christoph Friedrich Bach (1732—1795), auch der Bückeburger Bach genannt.

Werthester Freund!

Durch die Meyersche Buchhandlung ist mir ein ganzes Paquet gedruckter Musicalien zugesandt. Da aber von Ihnen kein Schreiben dabey war, so weiss ich nicht welchen Gebrauch ich nach ihrem Willen davon machen soll. Solte der Brief etwan verlohren seyn, so habe um einen andern zu bitten, auch war das Paquet unversiegelt. Ich habe Ihnen dieses kund thun sollen, und bin nebst Erwartung einer baldigen Antwordt mit aller Freundschaft

Ew. Hoch Edelgeb.
ergebenste Fr. u. Diener
J. C. F. Bach.

Bückbg. d. 12. 8br.
1787.

Wolten Sie nur die Antwordt über Hannover an den H. Post-Cassier Menzzer spediren.

An d. H. Büchhändler
Breitkopff Hoch Edelgeb.
fro. in
Leipzig.

Das zweite Schreiben ist von Philipp Emanuel Bach (1714 bis 1788), auch der Hamburger Bach genannt.

Hamburg, d. 25. Jan. 88.

Liebwehrtester Freund,

Herr Schiörring hat mir seine 4 Louisd'or schon vor 8 Tagen geschickt und verlangt nunmehro seine Exemplare. Ich habe Ihm schon längstens geschrieben, dass er auch diesmahl, wie vordem imer, zu den bezahlten 6 Exempl. das 7te oben ein bekommen würde. Seyn Sie also so gut und überschicken sie an mich. Ich bat, solche mit anderen Sachen herzuschicken, aber es ist nicht geschehen. In Hoffnung baldiger Antwort

beharre
Ihr alter Fr. und
Diener
Bach.

A Monsieur
Monsieur Breitkopf
Libraire et Imprimeur
très renommé
à
franco Leipzig

* Über den Mozartkultus und seine Berechtigung enthält das jüngst erschienene 31. Heft der von Rudolph Genée herausgegebenen „Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin" (kgl. Hofbuchhandl. Mittler u. Sohn) eine sehr gründliche Abhandlung des Herausgebers. Gegenüber den mancherlei kunstwidrigen Strömungen in der Musik der neueren Zeit wird, nach einer knappen, aber scharfen Charakterisierung dieser Richtungen, Mozart als derjenige bezeichnet, der unter allen grossen Tonkünstlern am meisten dazu berufen sei, als Losungswort für alle diejenigen zu dienen, denen die Reinhaltung der Musik von allen kunstfeindlichen Elementen am Herzen liegt. Nach Erörterung aller der in Mozart harmonisch vereinigten Eigenschaften, die ihn zum Vorbild in dieser Richtung für alle Zeiten machen, wird von dem Entstehen der von Salzburg ausgegangenen internationalen Mozartgemeinde und von deren weitern Ausbreitung ein Gesamtbild gegeben, wobei der Verfasser auch seine eigenen Grundsätze darlegt, die ihn bei der im Jahre 1894 von ihm gegründeten Berliner Mozartgemeinde geleitet haben. Nicht nur von den Mitgliedern dieser grossen Gemeinde, sondern auch in den weiteren Kreisen aller Mozart-Freunde werden die über Mozarts ganze künstlerische Natur dabei dargelegten Anschauungen des Verfassers mit grossem Interesse gelesen werden. — Von den kleineren Aufsätzen desselben Heftes sei hier ein Beitrag zur Geschichte von Mozarts Augsburger „Bäsle" und ein darauf bezüglicher, zum ersten Male vollständig veröffentlichter Brief von Mozarts Vater erwähnt, sowie das bisher unbekannt gewesene Fragment eines „Magnificat" von Mozart.

* In das laufende Jahr fällt ein interessanter **Beethoven-Gedenktag**, nämlich die 50. Wiederkehr des Todestag seiner unsterblichen Geliebten, der **Therese Brunsvik**. Andreas **Hevesy** hat bei einer Durchforschung der Archive der Familie **Gerando Teleki** der Erbin der Brunsviks, die Briefe und das Tagebuch Theresens entdeckt, die zahlreiche interessante Einzelheiten über den Kreis liefern, in dem der Komponist einen grossen Teil seines Lebens zubrachte. Anton H. von Brunsvik hatte drei Töchter, Therese, Josephine und Charlotte. Von diesen beschäftigten Beethoven wenigsten zwei näher; und in ihrer Umgebung lernte er auch Giulietta Guicciardi kennen. Keines der Mädchen hatte einen glücklichen Lebensabend. Josephine verheiratete sich in erster Ehe mit dem Grafen Joseph Deym, der, nachdem er einen Gegner im Duell getötet hatte, in Wien heimlich unter dem Namen Müller lebte. In seinem Hause, das er das „Haus der Künste" nannte, hatte er eine seltsame Sammlung untergebracht, nämlich Wachskopien von antiken Standbildern, die er mit falschen Haaren hatte versehen und mit Fleischfarbe hatte bemalen lassen. In diesem Panoptikum war die Venus von Medici mit einem seidenen Kleide angetan, und die Venus Kallipygos war so zwischen Spiegeln aufgestellt, dass man bei jedem Blick die drei Grazien vor Augen hatte. Die Eifersucht des Herrn Müller-Deym bereitete seiner Gattin viele schwere Stunden. Ebenso unglücklich war ihre zweite Ehe, die mit dem Baron Stackelberg, eine Art Abenteurer, den sie in der Schweiz kennen gelernt hatte. Giulietta Guicciardi heiratete einen Grafen Gallenberg, der sein ganzes Vermögen durchbrachte. Um zu leben, versuchte sie in der Oper zu singen, während der Graf Noten abschrieb. Was schliesslich Therese angeht, so blieb sie unvermählt. Nach den schmerzlichen Erfahrungen einer unglücklichen Liebe (zu einem anderen als Beethoven) ergab sich die „unsterbliche Geliebte" dem Wohltun und leitete in Budapest eine der ersten Kleinkinderbewahranstalten, die in Europa geschaffen worden ist und die sie „Garten der Engel" nannte.

* Wir entnehmen der „Kölnischen Zeitung" folgende Auslassung:

Der Bibliothekar der Pariser Grossen Oper, **Malherbe**, ist, wie wir im „Vorwärts" lesen, im Besitz von bisher unveröffentlichten Originalmanuskripten Robert Schumanns, die einige Männerchöre des grossen deutschen Romantikers enthalten sollen. In der richtigen Überzeugung dass diese Sachen im Heimatlande des Komponisten jedenfalls grosses Interesse finden würden, hatte sich die deutsche Arbeiter-Sängerzeitung an den Besitzer der Manuskripte mit der Bitte gewandt, ihr gegen eine angemessene Entschädigung Abschriften zu überlassen. Statt dessen erhielt sie aber folgendes, in mancher Hinsicht recht sonderbare Schreiben: „Mein Herr! Mit Ihrem Schreiben vom 22. Dezember 1910 ersuchen Sie mich um Überlassung der Chöre von Robert Schumann, deren unveröffentlichte Originalmanuskripte ich besitze. Verschiedene Gründe verbieten mir, Ihrem Wunsche nachzukommen, Gründe materieller, moralischer und politischer

Natur. Die Autogramme haben einen um so grössern Wert, als sie ein Werk repräsentieren, dass allen, ausser mir, vollkommen unbekannt ist. Von dem Zeitpunkt an, da ich sie Ihnen überlasse, wird sie nicht nur alle Welt kennen, sondern jedermann wird das Recht haben, sich ihrer zu bemächtigen und sie zu veröffentlichen. Ich habe mithin durch eine Veröffentlichung alles zu verlieren und nichts zu gewinnen. Der Geizige hält die Hand auf seinen Schatz. Schumann hatte auch nicht gewollt, dass diese Chöre veröffentlicht werden: ob mit Recht oder Unrecht, sei dahingestellt; er hat sie stets bei sich behalten, und sie sind aus den Händen der Familie lediglich in die meinen übergegangen. Warum also seinen Willen missachten, warum zeigen, was er zu verbergen wünscht? Die Stimme der Toten ist heilig, und jeder sollte sie hören und respektieren! Der Text der fraglichen Chöre ist revolutionären Charakters: sie mögen in Frankreich ohne weiteres gesungen werden können, aber in einer Monarchie, wie Deutschland, würde es nicht gestattet sein, zu singen: „Zu den Waffen!“, „Lasst uns die Ketten brechen“, „Tod den Tyrannen“ und „Hoch die Freiheit“. Was mich anbelangt, so kann ich, nachdem ich von Sr. Majestät dem deutschen Kaiser Wilhelm II. mit dem Kreuz des Kronenordens dekoriert bin, eine derartige Inkorrektheit nicht begehen. Also entschuldigen Sie usw. — Charles Malherbe“. Ohne uns die Kritik, die der Vorwärts an dieses Schreiben knüpft, zu eigen zu machen, — er erblickt darin einen neuen Beweis für die alte These, dass das Privateigentum kunstfeindlich sei, und behauptet, man wolle dem deutschen Volke seine „revolutionäre Kunst“ vorenthalten — möchten wir doch auch unserm Bedauern Ausdruck geben, dass Schöpfungen eines grossen deutschen Musikers in einem Pariser Privatarchiv verstauben sollen. Wenn man auch nicht, wie es der Vorwärts tut, aus der Tatsache, dass der Text der betreffenden Chöre revolutionären Charakter hat, gerade zu folgern hat, dass Schumann in seinen kühnsten und besten Stunden komponiert habe, so genügt doch schon der Name Schumann allein, um den formalen Eigentumsrechten eines einzelnen allgemein künstlerische Interessen gegenüberzustellen. Angenommen, dass der Komponist selbst wirklich seinerzeit die Veröffentlichung der Chöre nicht gewünscht hat, so ist es doch sehr fraglich, ob in den mehr als 50 Jahren, die jetzt seit seinem Tode verflossen sind, nicht auch die Gründe weggefallen sind, die ihn damals zur Zurückhaltung zwangen. Dass revolutionäre Texte aus den 40er oder 50er Jahren jetzt noch bei uns Schaden anrichten oder das Andenken Robert Schumanns herabsetzen könnten, möchten wir schwerlich annehmen, und ebensowenig will uns einleuchten, dass der Besitz eines preussischen Ordens, jemandem das moralische Recht verleihe, uns jene Sachen vorzuenthalten. Sollte aber die Weigerung in Wirklichkeit nur von der Befürchtung diktiert sein, dass die materiellen Interessen des Besitzers bei dem Angebot der Arbeiter-Sängerzeitung zu kurz kämen, so darf man doch vielleicht hoffen, jene Schumannschen Chöre bald einmal in dem Lande erklingen zu hören, wo ihr Schöpfer nicht nur als Mensch, sondern auch als Künstler wurzelte. Denn die Musikfreunde in Deutschland sind zahlreich genug, um mit Leichtigkeit auch die etwa hoch bemessenen Ansprüche des Herrn Malherbe befriedigen zu können. Nur müsste es bald geschehen, ehe irgendein Amerikaner die willkommene Gelegenheit benutzt, seinem privaten Raritätenmuseum ein neues Opfer einzuverleiben und es damit der Allgemeinheit endgültig zu entziehen.

Wir können uns der Ansicht der rheinischen Zeitung nicht anschliessen. Ganz abgesehen, davon, dass uns ein „Kreuz des Kronenordens“ absolut unbekannt ist, ist unserer Ansicht nach der Wille des Komponisten unbedingt zu achten. Es sollten nicht, wie es leider so oft geschieht, Werke, die der Verfasser nicht für die Öffentlichkeit bestimmt hat, aus dem Nachlasse hervorgezerrt werden, nur weil sie einen berühmten Namen zum Autor haben.

Im Anschluss hieran sind wir noch in der Lage, eine Unterredung mitzuteilen, die sich zwischen Herrn Malherbe und dem Vertreter des „Paris-Journal“ abgespielt hat. Herr Malherbe sagte:

„Es ist vollständig ungenau, dass man mir vorgeschlagen hat, mir mein Manuskript abzukaufen. Die deutschen Sozialdemokraten, welche es zu haben wünschen, beanspruchen einfach, dass ich es ihnen leihe, um Kenntnis davon zu nehmen, denn es ist unveröffentlicht. Andererseits ist hier gar keine zu bestreitende Frage: das Manuskript ist mein persönliches Eigentum, ich habe es bereits vor langer Zeit erworben, um es mit meiner Autographen-Sammlung zu vereinigen. Ich bin rundweg der Herr, keiner würde mir das Recht bestreiten können, darüber zu verfügen, wie es mir beliebt.“ — „Wie hat man es bei Ihnen beansprucht?“ — „Ich geize nicht mit meinem Schatz: ich zeige ihn Freunden gern. So liess ich ihn H. Schneider sehen, als er sein Werk über Schumann verfasste: er zeigte das Manuskript in seiner Bibliographie an, die Deutschen erfuhren dadurch sein Vorhandensein, und dass ich dessen Besitzer wäre. Man hat es von mir bereits vor zwei Jahren durch Vermittlung der österreichischen Gesandtschaft erbitten lassen. Ich habe es abgeschlagen.“ — „Ist das Werk von Bedeutung?“ — „Es sind drei Chöre für Männerstimmen: sie sind orchestriert, bieten aber keinen besonderen Wert dar. Die Worte, aus dem Jahr 1848 stammend, sind sehr revolutionär. Seien Sie versichert, dass ich an dem Ruhme Schumanns nichts wegnehme, wenn ich mein Eigentum eifersüchtig hüte. Ich gehorche besonderen Gründen, ohne der Kunst noch dem grossen Künstler Unrecht zu tun. Meine Freunde, die Musiker oder Musikgelehrten, welche dies interessiert, werden stets Kenntnis von diesen Chören nehmen können. Aber es passt mir nicht, dass sie von den Berliner Sozialdemokraten gesungen werden: Mögen sie mich in Ruhe lassen.“

* In der „Revue de Paris“ werden von dem berühmten Maler Puvis de Chavannes aus Lyon Briefe veröffentlicht, in denen auch der Eindruck beim ersten Anhören der „Walküre“ im Jahre 1893 geschildert wird. Der Künstler schreibt: „Ich bin in der Oper gewesen, oder vielmehr man hat mich dahin geführt; ich habe die ‚Walküre‘ gehört oder habe geglaubt, sie zu hören, und mein unbefangener Eindruck ist der, dass es mir unmöglich scheint, auf einem Punkt mehr düstere Langeweile anzuhäufen. Ich würde nicht die Dummheit begehen, zu behaupten, dass es tödlich langweilig ist, aber ich kann wohl sagen, dass ich mich tödlich gelangweilt habe. Nichts, absolut nichts kann eine Idee davon geben. Es war zum weinen. Wir werden davon plaudern, und ich werde mich daraufhin aussprechen; denn wenn ich mich zum Platzen gelangweilt habe, so weiss ich durchaus warum.“

„Es ist fast Undankbarkeit, denn ziemlich viele Leute haben in ihrem äusserst guten Willen meine Person betreffend, meinen Namen mit dem Wagners zusammengefügt. Ja, ich habe mein Leben im Schrecken der Unklarheit zugebracht. Urteilen Sie darüber!“

* Ein Musikmuseum für Berlin. Die Notwendigkeit eines Berliner Musikmuseums erweist sich jetzt im Interesse der Königl. Sammlung alter Instrumente, die zurzeit in der Hochschule für Musik in Berlin untergebracht ist, immer mehr als erforderlich. Die kostbaren Schätze sind hier in einem Raume zusammengepfercht, der wohl für den Bestand im Begründungsjahre der Sammlung genügte, aber jetzt längst nicht mehr zureicht, nachdem die Sammlung, dank dem Eifer ihres Begründers und Leiters Professors Dr. Oskar Fleischer, inzwischen ganz ausserordentlich durch Stücke von einzigem Werte bereichert worden ist. Während alle anderen Kunstsammlungen monumentale Gebäude erhalten oder in Aussicht haben, ist es wahrhaft zu bedauern, dass diese kostbaren Denkwürdigkeiten, darunter Instrumente, auf denen unsere Musikheroen gespielt haben, in so drangvoll fürchterlicher Enge wie in einem Möbelspeicher neben-, in- und übereinander stehen müssen. Und ein würdiges, eigenes Heim würde nicht nur die ganze Entwicklung der Musik in lehrreichster Weise illustrieren können, sondern diese Schätze auch wahrhaft lebendig machen.

* Wie Paganini eine Liebesromanze geigte. Binnen kurzem wird Arnaldo Bonaventura auf Grund neuerer Untersuchungen einige interessante Mitteilungen über den Geigenvirtuosen Paganini veröffentlichen, aus denen die „Nazione“ bereits jetzt eine hübsche Probe zu bringen in der Lage ist. Während seines Aufenthaltes am Hofe von Lucca hatte Paganini mit einer Dame von Adel zarte Beziehungen angeknüpft, die er häufig bei den musikalischen Zusammenkünften zu sehen Gelegenheit hatte, die die Fürstin Elisa Baciocchi leitete. Paganini machte sich nun anheischig, während eines Konzertes seine Dame durch „musikalische Galanterie“ zu überraschen, die auf ihre Beziehungen anspielte, und teilte dem Hofe mit, er wolle eine neue Komposition spielen, die er „Scena amorosa“ genannt hätte! „Die allgemeine Neugier war“, wie Paganini selbst schrieb, „ausserordentlich erregt; aber wie gross war die Überraschung der Gesellschaft, als sie mich mit einer Geige eintreten sahen, die nur zwei Saiten hatte.“ Die eine Saite sollte die Empfindungen eines Mädchens ausdrücken, die andere denen eines leidenschaftlichen Liebhabers ihre Stimme leihen. Mit Hilfe der beiden Saiten kam auf diese

Weise eine zarte und sentimentale Zwiesprache zustande, in der auf die sanftesten Worte Ausdrücke von Eifersucht folgten, Bald waren die Akkorde schmeichelnd, bald klagend, man hörte Freudenrufe, Zornesausbrüche, Äusserung des Schmerzes und des Glückes, aber die Liebesromanze endigte mit einer Wiederversöhnung der beiden Verliebten, die zum Schlusse noch verliebter als zu Beginn des Stückes, einen Pas de deux ausführten, der mit einem glänzenden Finale abschloss.

* Anekdotisches von Paganini erzählt Arnaldo Bonaventura in einer bei Formiggini in Modena erschienenen neuen Biographie des berühmten Geigenkünstlers. Der dämonische Vituose machte, wenn er auf der Bühne erschien, einen geradezu unheimlichen Eindruck; die fleischlosen Wangen, die Leichenblässe, die das Gesicht bedeckte und die scharf gebogene Nase noch schärfer hervortreten liess, die wirren pechschwarzen Haare, die düster blickenden, funkelnden Augen, die langen knochigen Finger und der schlotternde Körper, der jeden Augenblick zusammenzubrechen und sich knirschend und knackend in ein Häuflein Knochen aufzulösen schien, liessen die ganze Gestalt so bizarr erscheinen, dass die Volksphantasie in ihr eine Verkörperung des Teufels erblickte. (Eine ähnliche Schilderung der ganzen Wesensart findet man bekanntlich bei Heinrich Heine.) Man glaubte in der Tat, dass Paganini nur durch einen Pakt mit dem Höllenfürsten instand gesetzt worden sei, sich seiner Violine in einer so unerhört, so phantastisch geschickten Weise zu bedienen. Auch war das Märchen verbreitet, dass er acht Jahre wegen eines im Affekt begangenen Mordes im Gefängnis gewesen sei. In der Musse des Zellenlebens habe er sich dann im Violinstudium so ausgebildet, dass er einen unvergleichlichen Grad von Meisterschaft erlangen und, nachdem ihm alle andern Saiten gerissen waren, mit unverminderter Künstlerschaft auf einer einzigen, der G-Saite, weiterspielen konnte. Diese Legende war bald so bekannt, dass Paginini sich gezwungen sah, öffentlich gegen alle phantastischen Erzählungen über seine Studienjahre zu protestieren; er wies vor allem darauf hin, dass er schon seit dem vierzehnten Lebensjahre ständig unter den Augen des Publikums gespielt und Konzerte gegeben habe; er hätte also wenn er wirklich acht Jahre im Kerker gewesen wäre, den ihm zugeschriebenen Mord — einen Mord aus Eifersucht — im Alter von sechs oder sieben Jahren begangen haben müssen. — Ebenso merkwürdig wie das Leben war auch der Tod Paganinis. Er starb im Jahre 1840, im Alter von 56 Jahren, in Nizza an der Kehlkopfschwindsucht. Da er, der schon bei Lebzeiten im Verdacht des Atheismus stand, ohne die Tröstungen der Religion gestorben war, verweigerte ihm die Kirche ein christliches Begräbnis; man musste ihn deshalb im Garten des Lazaretts von Villafranca begraben. Drei Jahre später wurde die Leiche jedoch mit Erlaubnis des Papstes wieder ausgegraben und unter dem Segen der Kirche, in Polcevera beigesetzt. Das sollte aber nur eine provisorische Grabstätte sein. Im Jahre 1853 wurde dem Sohne des Künstlers gestattet, die Leiche noch einmal ausgraben zu lassen; sie wurde darauf nach Villa Gaione bei Parma, einer früheren Besitzung Paganinis, überführt. Im Jahre 1876 wurde endlich die Leiche zum drittenmal ausgegraben und auf dem Friedhof von Parma bestattet. . . .

* In einem Artikel, der allerlei Anekdotisches über italienisches Komponisten enthält, erzählt „Il Bacio" (eine neue italienische Theaterrevue), wie Donizettis „Lucrezia Borgia" entstand. Donizetti war ein persönlicher Freund des neapolitanischen Komponisten Mercadante. Eines Tages lässt Mercadante den Freund rufen und erzählt ihm, dass er, da er schwer augenleidend sei, eine dem Leiter der Mailänder Scala versprochene Oper nicht schreiben könne und infolgedessen wohl grosse Verluste haben werde. Die Partitur müsste in längstens 40 Tagen abgeliefert sein, und er habe noch nicht eine einzige Note geschrieben. „Du allein", so fuhr Mercadante fort, „könntest das Wunder bewirken und mich retten." — „Und wie sollte ich das anfangen?" fragte Donizetti. — — „Wenn du an meiner Statt die Oper schriebest", erwiderte Mercadante, — „Da müsste ich erst sehen, ob mir das Libretto zusagt", sagte Donizetti bedächtig. „Von wem ist es?" — „Von Romani." — „Gib mir's zu lesen; ich bringe dir noch heute abend die Antwort." Er kam auch wirklich und sagte zu Mercadante, der ihn in angstvoller Spannung und von Zweifeln gepeinigt erwartet hatte: „Es ist gut. Sieh zu, dass du bald wieder gesund wirst; für deine Musik lass mich sorgen." Und Donizetti brauchte nicht einmal die vertraglich festgelegten 40 Tage, um die Musik fix und fertig abzuliefern; die Oper war in weniger als einem Monat geschrieben. Sie hiess „Lucrezia Borgia" und erzielte bei der ersten Aufführung in der Scala einen beispiellosen Erfolg.

* Von einem weissen Othello liest man im „Pest. Ll.": Es war der Stadt Atlanta im südlichen Staate Georgia der nordamerikanischen Union vorbehalten, die koloristischen Verhältnisse in Shakespeares, richtiger Verdis „Othello" gründlich umzustülpen. In diesem, durch besonderes Musikverständnis sich auszeichnenden Gemeinwesen war ein Gastspiel der New-Yorker Metropolitan-Oper angekündigt, mit dem Wiener Tenor Leo Slezák als Star. Der berühmte Sänger sollte auch in seiner besten Rolle als Othello in Verdis berühmter Oper, auftreten. Die Sache schien in bester Ordnung zu sein, als einige Tage vor Beginn der Tournee ein Brief bei der Direktion eintraf, der erst laute Heiterkeit, später aber ernste Bedenken weckte. In dem kuriosen Schreiben hiess es klipp und klar, man habe in Atlanta in Erfahrung gebracht (woher?), jener gewisse Othello sei ein Nigger, der das ohnehin unerhörte Glück, eine weisse Frau zu haben, nicht genügend zu würdigen wisse, ja schliesslich sie sogar umbringe. So skandalöse Vorfälle auf einer Bühne des Südens darzustellen, sei einfach unmöglich; es sei denn, dass Herr Slezák keine Scheu vor dem Gelynchtwerden habe und sich diesem landesüblichen Verfahren aussetzen wolle. Die Direktion schlug nun „Aida" vor, doch mit wenig Erfolg, denn der Rhadames, den Slezák zu seinen Glanzrollen zählt, ist auch ein coloured gentleman, und auf leichte Nuancen der Hautfarbe kommt es den Musikfreunden von Atlanta nicht an. Da nun das Repertoire der Operngesellschaft beschränkt ist und man in Atlanta Herrn Slezák um jeden Preis hören will, einigte man sich mit dem bürgerlichen Kunstausschuss dahin, den Othello einmal in eine weisse Haut zu stecken. Ausschlaggebend war vielleicht der Umstand, dass man in den Südstaaten genug Nigger habe und es knickerig wäre, um einen einzigen lange zu feilschen. Sicher ist nach allem nur, dass die Bildungswut in Atlanta wenig Opfer dahinraffen dürfte.

* Vor etwa Jahresfrist entdeckte, wie die „Voss. Ztg." seinerzeit gemeldet hat, Archivrat Dr. Merx im königl. Staatsarchiv zu Münster i. W. einige mittelalterliche Liederhandschriften. Der Fund ist inzwischen von Franz Jostes in der „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur" textkritisch untersucht worden. Mit der musikalischen Bedeutung dieses „Münsterischen Fragments" beschäftigt sich jetzt Abt Raphael Molitor im letzten „Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft". Die Handschrift enthält fünf bisher unbekannte Melodien, wovon drei auf Walter v. d. Vogelweide entfallen; eine vierte trägt den Namen Meister Reynars, während der Urheber der letzten Weise nicht zu ermitteln ist. Die Gesänge sind in der Notenschrift des liturgischen Chorals aufgezeichnet; die Schriftzüge weisen auf den Ausgang des 14. oder den Beginn des 15. Jahrhunderts. Der geistliche Musikgelehrte befasst sich in der Hauptsache mit den Melodien Walthers, die er dem „Besten aus der Hochblüte der weltlichen Monodie des Mittelalters" beizählt. „Betrachtet man", zu diesen bemerkenswerten Ergebnissen kommt Abt Molitor, Walters Lieder für sich allein, so befriedigt daran vor allem der Wohllaut und die wohlberechnete und doch natürliche Entwicklung der Melodie. Das Spröde und Herbe, was wir bei manchen seiner Zunftgenossen bemerken, ist glücklich vermieden, der Text frisch und wahr erfasst, das melodische Gewand schmiegsam, voll Ausdruck, ein lebendiges Bild dessen, was des Sängers Seele bewegt. Das Kreuzfahrerlied ernst, gemessen — es ist im Gegensatz zu den beiden anderen Melodien wohl als Chorgesang gedacht — voll heiliger, freudiger Begeisterung. „Mir hat ein Liet" freundlich, gefällig, einschmeichelnd. „Wie sol ich den gewinnen", der Ausbruch einer vergebens zurückgedrängten, mit elementarer Wucht sich geltend machenden Leidenschaft, ein Kampf zwischen Wollen und Erkennen, zwischen christlichem Liebesgebot und dem unversöhnlichen Groll im Innern, schliesslich ein mächtiges Niederringen der erregten Natur mit dem mild gestimmten, fast flehenden Ausgang, das Ganze ein Meisterstück musikalischer Darstellung, psychologischer Feinheit und Wahrheit. Kein Zweifel, Walter war auch als Komponist ein Sänger von Gottes Gnaden". Schliesslich unterschreibt Abt Molitor das Urteil Schönbachs, der Walter den „ersten der grossen Musiker" nennt, die „Österreich hervorgebracht" hat und der mit Burdach „die berühmten Lobeverse Gottfrieds von Strassburg über die Kunst Walters" auf seine „musikalischen Leistungen" bezieht.

* Auf eine automatische Bestätigung kontrapunktlicher Gesetze macht Richard J. Eichberg in der „Deutschen Tonkünstlerzeitung" aufmerksam. Unsere Altvorderen, meint Eichberg, haben für die Begleitung des cantus firmus, für den Weg,

den der Kontrapunkt einzuschlagen hat, sowohl im Zusammenklang mit den Tönen des ersteren, als in bezug auf seine Eigenbewegung Gesetze aufgestellt, die bis zu einem gewissen Grade für willkürlich gehalten werden könnten. Er weist nun auf eine unbekannt gebliebene Erfindung des verstorbenen Berliner Professors Hermann Schröder hin, die eine mechanische Bestätigung dieser Gesetze beibringt. Schröder hatte einen Apparat konstruiert den er „Resonator" nannte und der, auf die F-Löcher der Geige gesetzt, zu dem angestrichenen Ton einen ebenso starken Unterton (sog. Schnarrton), dessen Tonhöhe man nicht in der Hand hatte, erzeugte. Die Untertöne stiegen und zwar mit grosser Kraft, bis zum Kontra G hinab. Spielte man nun einen Choral mit Doppelgriffen, so erschien er natürlich vierstimmig, und, was das Wunderbare war: nach den Gesetzen unseres strengen Kontrapunkts, obwohl die Mitklinger vom Spielenden in keiner Weise beeinflusst werden konnten. Ist das nicht, schliesst Eichberg, eine verblüffende, geradezu überwältigende Bestätigung, dass unsere Vorfahren mit den von ihnen aufgestellten Gesetzen des Kontrapunkts einen durchaus richtigen, weil in der Natur begründeten Weg eingeschlagen haben?

Kreuz und Quer.

Bayreuth. Wir erfahren, dass für Richard Wagners Selbstbiographie noch Aufzeichnungen vorhanden sind. Diese Aufzeichnungen, die Wagner seiner Frau Cosima in die Feder diktierte, behandeln Wagners Wirken in München, sein Verhältnis zu König Ludwig II., die Entstehung der Festspiele in Bayreuth; sie sollen noch gut einen Band füllen. Sie enthalten sehr interessante, viele bis jetzt unbekannte Einzelheiten. Die Aufzeichnungen mussten der strengen Zensur der Frau Cosima und ihrer Intimen zum Opfer fallen. Ob sie jemals veröffentlicht werden, hängt einzig und allein von der Bestimmung der Frau Cosima Wagner ab.

Berlin. Werner Engel, ein Schüler von Frau Mallinger und Kapellmeister Fritz Otto, der ab 1913 für das Opernhaus verpflichtet ist, wird in diesem Jahre in Bayreuth den Amfortas singen.

— Das Betriebskapital der Kurfürsten-Oper, das bisher 370000 M. betrug, wurde auf eine halbe Million erhöht und soll voraussichtlich bis zur Eröffnung des Hauses noch weiter verstärkt werden. Es handelt sich hier nicht um Baukapitalien, sondern lediglich um Betriebsgelder der Betriebs-Gesellschaft m. b. H. der Kurfürsten-Oper, die das Theater vom Eigentümer in Pacht nimmt.

— Den diesjährigen Ibachpreis erhielt beim Wettbewerb im Sternschen Konservatorium Hans Baer (Klasse Georg Bertram).

— Prof. Max Reinhardt will in der kommenden Saison Gozzis Märchendrama „Turandot" mit der Musik von Busoni im Deutschen Theater aufführen.

— Das Mozart-Konservatorium, G. m. b. H., Berlin, Direktion F. Hahnel, das durch die Verhandlungen auf dem diesjährigen V. Musikpädagogischen Kongress im Reichstagsgebäude eine so traurige Berühmtheit erlangt hat, ist, Dank der seit einem halben Jahre ins Werk gesetzten Bemühungen des Vorstandes des Musikpädagogischen Verbandes, jetzt behördlicherseits mitsamt seinen 11 Filialen geschlossen worden, und zwar wegen mangelnder Befähigung des Direktors zur Leitung eines Musikinstituts. — Es ist zu hoffen, dass diesem ersten Vorgehen der Behörde gegen Pfuschertum und Freibeuterei, die so unheilbringend im Musikunterrichtswesen herrschen, bald weitere Schritte nachfolgen werden.

— Unter dem Namen „Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände" ist ein Zusammenschluss von bisher etwa 100 Regisseuren der Oper und des Schauspiels erfolgt, mit dem Zweck, in sozialer und künstlerischer Hinsicht die Standesinteressen zu fördern. Den Vorsitz haben Dr. Carl Heine (Frankfurt a. M.) und Wilhelm von Wymetal (Wien) übernommen. Die Geschäftsstelle befindet sich im Lessing-Museum, Berlin.

Bitterfeld. Prof. Arno Werner, Organist der Stadtkirche und Dirigent des gemischten Kirchenchores, konnte am 11. Mai sein 25jähriges Dienstjubiläum begehen. Werner hat sich hauptsächlich um die Erforschung der Musikpflege in Weissenfels, wo diese eine der ersten Pflegestätten in Deutschland fand, verdient gemacht.

Bonn. Beim diesjährigen Beethovenfest wird am dritten, ganz Brahms gewidmeten Tage, Dienstag den 23. Mai — an welchem das Rosé-Quartett aus Wien spielt — Herr Professor Messchaërt eine Auswahl der Magelonen-Lieder von Brahms vortragen. Es sind folgende: „Liebe kam", „Sind es Schmerzen", „Kann es eine Trennung geben", „So willst Du dienen den Armen", „Ruhe süss Liebchen", „War es Dir", „Wie froh und frisch".

Bremen. Kapellmeister Eugen Gottlieb, der mit Erfolg kürzlich den „Nibelungenring" am Königlichen Theater zu Madrid dirigierte, ist auf drei Jahre vom Stadttheater als erster Kapellmeister verpflichtet worden.

Brüssel. Am 27. und 28. Mai findet in Brüssel ein Deutsches Bachfest statt. Es wird die „Johannes-Passion" und die „Grosse Messe" mit deutschen Solisten aufgeführt werden. U. a. werden mitwirken die Berliner Künstler Frau Ohloff und der Tenor Georg Walther. Die Leitung dieses Festes hat der Brüsseler Musiker Albert Zimmer übernommen, der sich schon seit Jahren die grössten Verdienste um die Verbreitung der Kenntnis Bachs und seiner Werke in Belgien erwirbt. Seine Bachgesellschaft gibt jedes Jahr drei Konzerte, die sich grossen Anklanges erfreuen.

Christiania. Christian Sinding, der treffliche norwegische Tonkünstler, der zurzeit in Berlin weilt, arbeitet jetzt an einer Oper, deren Textbuch von Dora Duncker herrührt; der Künstler zieht sich, wie man uns mitteilt, Anfang kommender Woche auf seinen Sommersitz Aasgaardstrand im Christianiafjord zurück, um an die Partitur die letzte Hand zu legen. „Der heilige Berg" (so betitelt sich diese erste Oper Sindings zerfällt in ein Vorspiel und zwei Akte. Das Buch schildert die Schicksale eines Jünglings, der auf dem Athos frauenfremd erzogen wird, bis ihn das befreiende Machtwort eines Priors seinem natürlichen Menschenberufe zuführt. Die Musik verzichtet auf orientalisches Kolorit, wie sie andererseit auch alles Nordische ausschaltet, das ja Sindings Tonsprache ohnedies nie beherrscht hat. Die Uraufführung des Werkes findet in Deutschland statt.

Dresden. Frau Professor Luise Reuss-Belce, die bekannte langjährige Assistenz der Bayreuther Festspiele, wird ihre seit Jahren hier erfolgreich ausgeübte Lehrtätigkeit nach Berlin verlegen und dort nach Schluss der Bayreuther Festspiele ab 1. Sept. d. J. Unterricht im dramatischen Darstellungsstil erteilen.

— Alex d'Arnals, Oberregisseur des Cölner Stadttheaters, wurde auf 5 Jahre der Hofoper als Oberregisseur verpflichtet. In Cöln war er auch Lehrer am Konservatorium.

— Die Kammersängerin Helene Staegemann-Sigwart, die bekanntlich mit Schluss des Winters ihre Konzerttätigkeit ganz aufgegeben hat, eröffnet am 1. Oktober eine Meisterschule für Gesang.

— Ihren 86. Geburtstag konnte am 10. Mai Frau Professor Fürstenau begehen, die als Frl. Poser auch den Hirtenknaben im „Tannhäuser" bei der Erstaufführung am 19. Oktober 1845 gesungen hatte. Sie ist wohl die einzige Überlebende aus dieser Zeit und war die Gattin des Flötenvirtuosen Prof. Fürstenau von der Kgl. Kapelle.

Elberfeld. Am 10. Mai 1911 starb infolge eines Gehirnschlages der Oberregisseur am Stadttheater, Georg Thoelke. Anfangs Musiker, bekleidete er bei in- und ausländischen Orchestern die Stelle eines Waldhornisten; er spielte unter H. v. Bülow, in intimen musikalischen Veranstaltungen Kaiser Alexander III. von Russland, der ihn zum kaiserlichen Kammervirtuosen ernannte. Auch A. Rubinstein und Angelo Neumann wussten sein Talent zu schätzen. Nachdem er in Berlin und Mailand gesangliche Studien getrieben, trat er in seriösen Basspartien an den Stadttheatern zu Lübeck, Freiburg, Aachen, Nürnberg, Mainz und Berlin (Kroll) auf. Als Regisseur war er in Graz und Köln unter Direktor Purschian und in Elberfeld seit 1905 so erfolgreich tätig, dass sein Andenken bei allen Kunstfreunden unvergesslich ist.

Glogau. Dr. Carl Mennicke, der in vierjähriger Tätigkeit ein tüchtiges Stück Pionierarbeit hier geleistet hat — er brachte u. a. im letzten Konzert der Singakademie Debussys Chorwerk mit Orchester „Die Auserkorene" (La damoiselle élue), sowie den Männerchor „Gesang des Lebens" von Richard Wetz zu recht erfolgreicher Aufführung — verlässt Glogau, um sich einen grösseren Wirkungskreis zu suchen.

Gotha. Die Stelle des Intendanten übernimmt vom 15. Juni ab Oberleutnant Fassmann von Holthoff, ein Schüler Hülsens.

Hamborn. Nachdem Hamborn im Rheinland die Stadtrechte verliehen erhalten hat — bisher war es Landgemeinde — und auch gleich in die Reihe der Großstädte eintrat, entsann

es sich auch gleich seiner kulturellen Pflichten und stellte Hrn. Kapellmeister Karl Koethke als städtischen Musikdirektor an. Zugleich wurde ihm der Musik- und Gesangunterricht an den höheren Schulen übertragen.

Insterburg. Wegen seiner Verdienste um das musikalische Leben von Stadt und Provinz erhielt Franz Notz den Titel Königl. Musikdirektor.

Krakau. In einem philharmonischen Konzert trug der bekannte Berliner Pianist Edvard Nowowiejski Beethovens G dur-Klavierkonzert mit vielem Erfolg vor.

Leipzig. Das so sehr erfreuliche Frage- und Antwortspiel bezüglich Lohses hat nun endlich seine Erledigung gefunden. Otto Lohse geht zunächst auf acht Monate an das Théâtre de la Monnaie nach Brüssel und kommt im August 1912 als Leiter der Oper hierher.

— Arthur Nikisch wird mit dem auf 100 Mann verstärkten Londoner Sinfonie-Orchester vom 8. April 1912 ab eine auf 30 Konzerte berechnete Tournee durch amerikanische Großstädte unternehmen, die von New York ausgeht.

— Auf der soeben beendeten Auktion bei C. G. Boerner gelangte ein Bild von Gluck, gemalt von Klimesch, aus dem Jahre 1783 für 4400 M. zur Versteigerung; es wurde, wie verlautet, nach England verkauft.

— Kammersänger Walter Soomer erhielt vom Herzog von Anhalt den Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft in Gold.

— Der Vorstand des Vereins der Deutschen Musikalienhändler, Sitz Leipzig, setzt sich aus folgenden Herren zusammen: Carl Reinecke-Leipzig, Vorsteher; Robert Lienau-Berlin, Vorsteher-Stellvertreter; Dr. Robert Astor-Leipzig, Schriftführer; Alfred Hoffmann-Leipzig, Schatzmeister; Albert Stahl-Berlin, Schriftführer-Stellvertreter; Heinrich Hothan-Halle a. S., Schatzmeister-Stellvertreter.

London. Einen „March of Women", eine „politische" Gesangsmusik, die den Zusammenstoss englischer Stimmrechtlerinnen mit der Polizei schildert, hat die auch in Berlin bekannte Tonkünstlerin Dr. Ethel Smith komponiert und in London selber dirigiert.

Mezieres (Waadtland). Vom 1.—18. Juli finden hier zehn Aufführungen von Glucks „Orpheus" mit ersten Solisten der Grossen Oper sowie der Komischen Oper aus Paris statt.

München. Ella Gmeiner von der Hofoper erhielt nach einem Konzert am Bukarester Hof vom dortigen König den Kammersängertitel.

— Der Volksschullehrer Karl Spöttel, dessen biblische Oper „Der Götze Bel" kürzlich aufgeführt wurde, hat eine neue Oper „Der Geiger von Gmünd" vollendet.

— Opernsänger Hans Kreutz vom Stadttheater in Regensburg wurde auf fünf Jahre der Hofoper verpflichtet.

New York. Eugenio von Pirani, früher in Berlin, hat eine Amerikanische Philharmonische Akademie gegründet, die Werke ihrer Mitglieder aufführen, Preisausschreiben erlassen, Musiker-Stipendien stiften, eine Musikbibliothek und einen Konzertsaal errichten will. Als Mitglieder werden bereits Humperdinck, Puccini, Caruso, Nikisch, von Schuch, R. Strauss, Busoni, Sgambati, Prof. Iwan Knorr genannt.

Nürnberg. Kapellmeister Adolf Löw vom Münchener Gärtnerplatz-Theater wurde ab 1. Juni als zweiter Kapellmeister und Chordirektor an das hiesige Stadttheater verpflichtet.

Paris. Die Nachrichten über Gustav Mahler lauten noch immer ungünstig. Er ist inzwischen, von Heimweh getrieben, nach Wien abgereist.

Prag. Für Smetana wird der böhmische Gesangverein Hlahol an seinem Vereinshause eine Gedenktafel anbringen.

Wien. Mattia Battistini von der Hofoper erhielt vom Kaiser von Österreich den Titel eines Kammersängers.

— Gustav Mahler starb am 18. Mai nach längeren Leiden.

Wiesbaden. Die Konzertsängerin Frau Elisabeth Boessneck-Wilhelmj, eine Tochter und Schülerin der Gesangspädagogin M. Wilhelmj in Wiesbaden, hat in der Aufführung von Händels „Messias" in der Stadtkirche zu Glauchau die Sopranpartie gesungen; sie errang durch ihre grossartigen Stimmittel und ihren höchst gediegenen Vortrag grossen Erfolg.

— Baritonist Thies Egon Frorath, der auf seinen ziemlich ausgedehnten Gastspielreisen als Pizarro (Fidelio), Flut (Lustige Weiber) und Alfio (Cavalleria rusticana) durch die Kritik sehr lobende Anerkennung fand, ist als erster lyrischer und Heldenbariton an das neue Stadttheater in Münster (Westfalen) engagiert worden.

Wiesbaden. Kammersänger Schütz, der hervorragende Bariton der Hofbühne, hat für den kommenden Winter einen Antrag auf ein mehrmaliges Gastspiel am Metropolitan Opera House erhalten und denselben auch angenommen. Der Künstler wird dieses Gastspiel im Februar und März des kommenden Jahres absolvieren, zu dem von Seiten der Intendantur die Genehmigung erteilt wurde. Herr Schütz wird im Dollarlande Amerika im „Ring" (Wotan), „Tristan und Isolde" (Kurwenal) und anderen Wagnerwerken sowie im „Fidelio" (Pizarro) auftreten.

Zwickau. Siegfried Wagners „Banadietrich" gelangte am Stadttheater zu erfolgreicher Erstaufführung.

Rezensionen.

Bach-Jahrbuch. 7. Jahrg. 1910. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Dr. Arnold Schering. Leipzig 1911. Breitkopf & Härtel. Pr. M. 4.

Das Bach-Jahrbuch, das den Mitgliedern der Neuen Bachgesellschaft alljährlich geboten wird, ist allmählich immer mehr ein Mittelpunkt für die gesamte Bachforschung geworden und hat bis jetzt bereits ein gewaltiges Material wissenschaftlichen Fleisses, hierbei alle Gebiete der Bachforschung berücksichtigend, zusammengetragen. Auch der neue Band — es ist der siebente der Jahrbuchreihe — steht seinen Vorgängern in nichts nach und bietet des Anregenden und Belehrenden so manches. Gleich der erste Artikel setzt in klarer, scharfsinniger Weise die Beziehungen der Bachschen Fugen zur Diatonik auseinander und gibt ihrem Verfasser Robert Handke Veranlassung, am „Wohltemperierten Klavier" seine Untersuchungen vor uns aufzubauen. Die bekannte Pariser Pianistin Wanda Landowska schildert die Einflüsse, die die französische Klaviermusik auf Bach ausgeübt hat, und hebt besonders Couperin und Dieupart hervor; sie findet ein eingehendes Sichversenken Bachs in die französische Ornamentik und ziemlich ausgedehnte, wenn auch manchmal versteckte Anwendung in den eigenen Werken. Rudolf Wustmann ist mit zwei Vorträgen vertreten. Der eine wurde auf dem 5. Deutschen Bachfest in Duisburg gehalten und behandelt Bachs Kirchenkantatentexte; er stellt die vielfache Ungenauigkeit an einzelnen herangezogenen Beispielen fest und wiederholt den schon früher erörterten Wunsch nach einer gereinigten und kommentierten Gesamtausgabe der Texte. Der andere Vortrag vor der Diözesenversammlung zu Annaberg handelt „Vom Rhythmus des evangelischen Chorals" in historischer Entwicklung und verlangt unter Ausmerzung alles Ungeeigneten aus den Gesangbüchern einfachen Melodierhythmus, kunstreiche Harmonisierung. Auch ein deutscher Meister, der badische Hofkapellmeister Johann Kaspar Ferdinand Fischer beeinflusst in nicht geringem Masse die Produktion Bachs; Reinhard Oppel belegt dies durch zahlreiche vergleichende Beispiele. Genealogische Studien macht Werner Wolffheim über einen gewissen Hans Bach nach vorhandenen Briefen und findet, dass ausser dem zu Wechmar verstorbenen Urgrossvater Sebastians noch ein Hofnarr Hans Bach gelebt, der Geigenspieler war und in Nürtingen lebte. Interessante Beiträge bringt C. Zehler über Wilh. Friedemann Bach in Halle und seine dortige Tätigkeit, vor allem aber sucht er die allgemein verbreitete Ansicht an Hand vieler Beweise zu entkräften, dass Friedemann Bach einen liederlichen Lebenswandel geführt haben soll. Eine höchst verdienstliche Arbeit aber ist das von Max Schneider beigebrachte bibliographische Material über Joh. Seb. Bach als Ergänzung zu dem bereits in einem früheren Bande gebrachten Verzeichnis. Kritiken über die neueste Bachliteratur aus der Feder des Herausgebers Dr. Arnold Schering folgt dann noch der Bericht über die vorjährige Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Duisburg. Ich habe hier nur in kurzen Zügen den Inhalt angeben können, kann aber nur wiederholen, dass das Jahrbuch zu den wertvollsten Erscheinungen der Musikliteratur gehört und wohl heute kaum mehr gemisst werden könnte, auch vor allem denen nicht dringend genug zum Studium empfohlen werden kann, die sich mit Bachscher Kunst zu beschäftigen haben.

L. Frankenstein.

Wolfrum, Philipp. Johann Sebastian Bach. Erster Band: Bachs Leben, die Instrumentalwerke. Zweite, neu durchgesehene Auflage, 1910. — Zweiter Band: J. S. Bach als vokaler Tondichter, 1910. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis à M. 3.—.

Unter den Neuerscheinungen der Bachliteratur jüngster Zeit nimmt das vorliegende, umfangreiche Werk des in der

Kunstwelt angesehenen Verfassers einen in seiner Art selbständigen Platz ein. Es stützt sich auf die Resultate eminenter und dabei gründlicher Kenntnis der gigantischen Schöpfungen des grössten Meisters der protestantischen Kirchenmusik, macht aber nach sorgsamer und gewissenhafter Prüfung, namentlich manchen andern hervorragenden Bacharbeiten gegenüber zum Teil den Eindruck einer Polemik. Wer sich vom subjektiven Standpunkte aus zu äussern hat, sollte nicht darauf bedacht sein, die Ansichten anderer herabzusetzen. Um die eigene Meinung zu präzisieren, bedarf es in keinem Falle der Ablehnung des früher in gleichfalls höchst verdienstlicher Weise von anderen Gesichtspunkten aus dargebotenen. Nur soweit die Gegenüberstellung eine Gegenüberstellung ins Auge fasst, ist sie berechtigt. Kunstwerke, wie Kunstleistungen stehen jede für sich da und sind nicht miteinander zu vergleichen. Ein zweites befremdliches Moment liegt bei der Hervorhebung Bachs in den Hieben auf andere Meister, wie beispielsweise auf Händel, wie weiter in den vielen, dem weitsichtigen Beurteiler gegenüber gemachten, rein auf subjektiver Anschauung beruhenden, prophetischen Hinweisen auf Wagner, Liszt usw. Der Riese Bach, dieser „Koloss“, wie Wolfrum ihn richtig bezeichnet, steht wie Beethoven auf einsamer Höhe und muss einzig allein von diesem Standpunkte aus dargestellt werden. Wenn man die gesamte musikalische Kunst der Komposition mit dem Ausspruch „Bach“ oder „Beethoven“ bezeichnet, wie es oft geschehen, und das Nachschaffen auf der Basis dieser beiden Heroen zurückführt, so hat dies gewiss seine Richtigkeit; eine Beweisführung aber, dass die Späteren einen Teil ihres Schaffens vornehmlich auf die genannten Heroen stützen, was bei aller Hervorhebung doch im gewissen Sinne ihr eigenes Selbst herabsetzt, erscheint mir gewagt

Den ersten Band eröffnet ein von Begeisterung für den Meister erfülltes Vorwort, dem es jedoch an unnötigen Hieben auf Händel usw. nicht fehlt. Nach interessanten Mitteilungen über das Geschlecht Bach bringen die weiteren Abschnitte Johann Sebastians Werden, erste Anstellung in Weimar und Arnstadt, Bach in Mühlhausen, Weimar, Cöthen und Leipzig. Bei der nun folgenden Einführung in J. S. Bachs Werke sagt Wolfrum treffend: „Die Bachsche Kirchenmusik ist eine höchste Blüte unserer Kunst überhaupt. Obwohl sie von dem deutschen volkstümlichen Kirchenliede ausgeht, schliesst sie doch die ganze Kunst ihrer Zeit in sich ein, ja bildet schliesslich den Gipfel alles dessen, was unter allerlei Namen als höchste Kunstform in und ausserhalb der Kirche umläuft.“ Es wird im ersten Band hauptsächlich der Instrumental-, im zweiten vornehmlich der Vokalwerke gedacht. Unerklärlicherweise fehlt beiden Bänden die notwendige, übersichtliche Inhaltsangabe. Das Namenregister wie die Angabe der Aufführung der Bachschen Werke sind für das Auffinden von Wert. Der zweite Band ruft eine eingehende Beurteilung hervor, namentlich der erste Abschnitt: „Bach in seinem Verhältnis zu Kirche und Volk.“ Mit grosser Ausführlichkeit werden die Kantaten besprochen und man kann dem Verfasser hier in vielen Punkten beistimmen. Auch in bezug auf das Kirchenlied sprechen die Ausführungen von erstaunlicher Gründlichkeit und mögen hier einzelne Aussprüche Raum finden. Seite 3 „Bach verklärt künstlerisch das Lebenswerk Luthers“. Seite 4 „Seine ihresgleichen suchende Gesangbuchskenntnis fusst auf den verschiedensten Kirchengesangbüchern“. Seite 8 „Bach benutzt in seiner Kirchenmusik natürlich fast ausschliesslich das sozusagen klassische Repertoire des deutschen Kirchengesangbuchs“. Seite 10 „Bachs Choräle fussen zum Teil auf weltlichen Volksmelodien wie z. B. Innsbruck, ich muss dich lassen“. Wolfrums Ansicht, dass, wie aus den Suiten auch aus den Kirchenmusikwerken, ja aus Themen aus der h moll-Messe „Das Kind aus dem Volke hervorlugt“ Seite 12) erscheint mir zu weit hergeholt und dürfte wohl in Frage gestellt werden. Manchem wird es wohl bisher entgangen sein, dass, wie Wolfrum Seite 14 angibt, in der Kantate „Du wahrer Gott“ im Zwiegespräch die Melodie „Christe du Lamm Gottes“ als „Die Gestalt des Angerufenen“ dahinzieht oder dem Rezitativ „Dass mein Glaube noch so schwach“ über einen Bass gesetzt, der die phrygische Melodie des Liedes „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ im Aufgesang bei der Wiederholung in eine höhere Tonart gesteigert, darstellt. Interessant sind die Seite 15—17 gegebenen belehrenden Hinweise auf Grund des Weissenfelder Gesang- und Kirchenbuchs (1714). In Bezug auf die zur Zeit Bachs gepflegte Gottesdienstordnung, wie dies beim zweiten Bachfest in Leipzig (1904) gegeben. Dagegen erscheinen mir die allzuvielen Ausführungen über Bachs vorzügliche Deklamation mit den prophetischen Hinweisen auf „Den Bayreuther Hügel“ nicht geboten, steht es doch ausser Zweifel, dass Bach das gesangliche Moment nicht in erster Linie vertrat und namentlich in Bezug hierauf dem Orchester eine so grosse Mitbetätigung erwies, dass es sogar oft zum Hauptrepräsentanten der Gesamtwirkung erhoben wurde. Bach war entschieden instrumentaler Vokalkomponist, wie dies nicht nur aus der Chorbehandlung, sondern auch bei der zu Manier gewordenen Mitbetätigung von Soloinstrumenten beim Sologesange deutlich erhellt. Dass die erstaunliche Schwierigkeiten bietende Rhythmik Seite 30) und die oft den Fluss des Gesanges trübende Dissonanz einzig allein auf die Schilderung der Deklamation hinzuführen ist, wofür Wolfrum viele Beispiele hineingeheimnist, wird schwerlich allgemeine Beistimmung finden. Wolfrums Ausspruch: Es ist natürlich, dass die verschiedenen Empfindungen als „Verachtung“, „Hass“, „Greuel“ usw. mehr mit dissonierenden Intervallen gezeichnet werden und die entgegengesetzten Stimmungen mit konsonierenden Intervallen hat seine volle Richtigkeit, doch vermochten dies auch andere, wenn auch nicht gleichbedeutsame, weniger hochdastehende Tondichter der J. S. Bachschen Zeit. Es könnte dies durch Anführungen belegt werden. Es gibt, wie der Verfasser (Seite 50) richtig sagt, kaum nichts an dissonierenden Intervallschriften, was Bach nicht, um das Wort zu „illustrieren“, gewagt hätte. In Bezug auf den Kontrapunkt vollzieht sich die gleiche Reichhaltigkeit, denn es ist kaum eine Figur denkbar, die Bach nicht in seinen gigantischen Klavier- und Orgelwerken verwertet hätte. Bahnbrechend ist diese geniale, bis ins Unglaubliche kontrapunkische Kunst in vieler Beziehung für die spätere Instrumentalmusik geworden. Mehr dies als bei der charakteristischen, aber unsangbaren Zeichnung Bachs in der späteren Vokalmusik. Über den Bachschen Choral, der, wenn er auch infolge der überreichen Harmonik nie in das Volk dringen wird, trotzdem er das Bedeutsamste ist, was Bach auf vokalem Gebiete geschaffen, spricht sich Wolfrum trefflich aus und gibt hierfür viele massgebend bleibende Beweise. Die breite Ausführung über die grösseren und kürzeren Orchestereinleitungen zu den Kantaten, wie über die Behandlung des Orchesters, wobei es nicht ohne Ablehnung des italienischen Orchesters bei Händel und an unzweckmässigen Hinweisen auf Wagner und Strauss abgeht, bilden einen Kernpunkt der Ausführungen. Auch Schweitzer erhält eine Korrektur bei der vielseitigen Form der Bachschen Kirchenmusik. Von besonderem Interesse wird jedem die Seite 110 119 gegebene Übersicht der Kirchenkantaten nach Bestandteilen, Orchestrierung und Entstehungszeit sein.

Die weiteren Abschnitte bringen in gleichfalls eingehender Fassung alles, was man über die weltlichen Kantaten, die Oratorien, Passionen, Trauermusiken, Bedeutung und Verwendung des Kirchenliedes (Chorals) in der Kirchenmusik, die Lieder (Arien), die Motetten, lateinische Kirchenmusik, h moll-Messe und kurze Messen, über den Bachapparat usw. von den anderen Bachbiographen und aus eigenen Untersuchungen weiss. Das Schlusskapitel ist betitelt „Bach heute“. Hier stellt Wolfrum folgende kühne Behauptung auf: „Dem in der letzten Zeit bislang häufig abflauenden Chorgeiste, wie er sich etwa an den Oratorien Händels und Haydns entwickelt hatte, geben Bachs Werke neue Nahrung, ihn zugleich veredelnd und auf eine höhere geistige Stufe hebend. Sie bilden in unserer Gegenwart das tägliche Brot für alle die grossen, nun aus Frauen und Männern aller Bildungsklassen gebildete Chorinstitute, ohne Bach würden sie verkümmern.“ Dass Wolfrum mit dieser Ansicht vereinsamt dasteht, wird jeder, ohne Bachs monumentale Grösse herabsetzen zu wollen, zugestehn. Wenn Bachs Schöpfungen heute vielleicht mehr als die Händels vorgeführt werden, so dürfte ein wesentliches Moment dieser Bevorzugung darin zu erblicken sein, dass die Bachvereine eine grössere Rührigkeit an den Tag legen, als die von gleicher Begeisterung für Händel und dessen Reformation durch Chrysander Eintretenden. Um Bachs sittliche Erhabenheit und stilvolle Grösse vollständig zu präzisieren, bedarf es nicht der Herabsetzung eines anderen, gleich bedeutsamen Meisters, dessen unantastbare Kunst den gleich idealen Einfluss auf alle Nacheiferer ausgeübt hat. Jede subjektive Anschauung, gelte sie Bach oder Händel, muss sich auf Objektivität stützen. Nur so wird der Kunst im wirklichen Sinne gedient. Dass trotz allem energischen Vorgehen, die Bachsche Kunst populär zu machen, noch kein endgültiges Resultat erzielt ist und voraussichtlich auch nie erzielt werden kann, steht bei ihrer ausschliesslich polyphonen Haltung ausser Frage.

Prof. Emil Krause.

Die nächste Nummer erscheint am 25. Mai. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 22. Mai eintreffen.

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Haydn, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. **(Erste und einzige Ausgabe)** . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 3 — n. Klavierauszug M. 2.50 Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . . . Part. M. 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

D ie Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an: **Gebrüder Reinecke,** Hof-Musikverlag, **Leizig.**

Soeben erschien:

Jauchzet dem Herrn!

Kirchliche Festgesänge

für alle wichtigen Feste des Kirchenjahres für vierstimmigen gemischten Chor komponiert von

Paul Prehl

Op. 14.

Partitur Mk. 1.20 netto. Jede Stimme Mk. 0.60 netto.

Inhalt:

1. Er kommt, er kommt, der starke Held (Advent).
2. Als ich bei meinen Schafen wacht (Weihnachten).
3. O, Jesulein, zart (Weihnachten).
4. Ehre sei Gott in der Höhe (Weihnachten).
5. Gelobet seist du, Jesus Christ (Weihnachten).
6. **Tenebrae factae sunt (Dunkel und Finsternis deckte das Land) (Passionszeit, Charfreitag).**
7. **Erstanden ist der heil'ge Christ, Halleluja (Ostern).**
8. **Es gingen drei heilige Frauen (Ostern).**
9. Freut euch, ihr Frommen (Himmelfahrt).
10. Komm, heil'ger Geist (Pfingsten).
11. Pfingsten ist kommen, nun schmückt sich der Wald (Pfingsten).
12. Danket dem Schöpfer, preist den Erhalter (Erntedankfest).
13. Wenn Christus seine Kirche schützt (Reformationsfest).
14. Was macht ihr, dass ihr weinet (Totenfest).
15. Hinauf zu jenen Bergen schau ich (Für verschiedene Gelegenheiten, insbesondere Trauungsgesang).

Beurteilungen:

Herr **Professor Dr. Gustav Schreck,** Kantor zu St. Thomae in **Leipzig,** hebt in seiner Beurteilung besonders die charakteristische und textentsprechende Melodienführung, die richtige und auch interessante Harmonisierung und die meist streng symmetrische Durchführung der Sätze hervor.

Herr **Dr. Georg Göhler,** Dirigent des Riedelvereins in **Leipzig,** fasst sein Urteil zusammen wie folgt: „Die leichten vierstimmigen Chöre von P. Prehl, Op. 14, entsprechen durchaus dem Zweck, für den sie geschaffen sind. Sie halten sich in den Grenzen einfacher, natürlicher Sangbarkeit und werden den gewählten Texten in der Stimmung gerecht. Die grosse Zahl kleiner Kirchenchöre werden das gebotene Material gewiss gern für ihre Aufführungen verwenden."

Herr **Chordirektor Karl Klanert,** Dirigent des städtischen Singchors in **Halle a. S.,** urteilt folgendermassen: „Die gemischten Kirchenchöre von P. Prehl, Op. 14, haben den Vorzug, dass sie leicht sangbar und kirchlich geschrieben sind. Ich zweifle nicht daran, dass man sie in einfacheren Verhältnissen aufführen wird. Der Komponist versteht, populäre, dabei gesunde Musik zu schreiben. Das Widerwärtigste, was man in die Kirche bringen kann, das Sentimentale, hat er glücklich vermieden."

☞ **Verlangen Sie die Partitur,** die durch jede Musikalienhandlung erhältlich ist, **zur Ansicht!**

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig, Königstrasse 16.

Arthur Seybold

Opus 124

„Herr Olaf"

Ballade für Männerchor.

Partitur und Stimmen M. 2,—.

Jul. Wengert schreibt in der Süddeutschen Sängerzeitung:

„Dirigenten, die einen Chor leiten, dessen Glieder ‚warm' zu singen verstehen, finden in dem vorliegenden Opus eine **sehr dankbare** Programmnummer" etc. . . .

Verlag:

Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Vor kurzem erschien in neuer, vermehrter Auflage:

„. . . und Manche liebe Schatten steigen auf"

Gedenkblätter an berühmte Musiker

von

CARL REINECKE

Mit 12 Bildnissen und 12 faksimilierten Namenzügen

Inhalt:

Franz Liszt — H. Ernst — Robert Schumann — Jenny Lind — Joh Brahms — Wilhelmine Schroeder-Devrient — Ferdinand Hiller — Felix Mendelssohn-Bartholdy — Anton Rubinstein — Jos. :: Joachim — Clara Schumann ::

Geheftet M. 3.—,
Eleg. geb. M. 4.—

Beim erstmaligen Erscheinen erfuhr das Werk durch die Presse und namhafte Musikgelehrte die glänzendste Beurteilung. Eine treffende Charakteristik lautet:

„*Bilder musikalischer Meister, von eines Meisters Hand liebevoll gezeichnet. Als Künstler und als Mensch nimmt der Verfasser an jedem von ihnen den lebhaftesten Anteil. Hat er sie doch alle persönlich gekannt, und hat ihn doch mit manchem wahre Freundschaft verbunden. So sind diese Blätter keine zünftigen Biographien sondern lebendige Porträtskizzen.*" *Dr. D.*

Gebrüder Reinecke, Leipzig
Hof-Verlagshandlung

Werke von Johann Sebastian Bach in Bearbeitung von Robert Franz.

Kantaten mit ausgeführtem Akkompagnement von Robert Franz.

„Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.“ Mit deutschem u. englischem Text.

Partitur . . . . . netto M. 8,—	Klavierauszug in 4°. netto M. 3,—
Orchesterstimmen . netto M. 20,—	Klavierauszug in 8°. netto M. 1,50
Orgelstimme . . . netto M. 4,—	Chorstimmen (je 15 Pf.). . M. —,60

Actus tragicus: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“ Mit deutschem und englischem Text.

Partitur. . . . . . netto M. 6,—	Klavierauszug in 8° . netto M. 1,50
Orchesterstimmen . . netto M. 6,—	Chorstimmen (je 30 Pf.) . . M. 1,20
Klavierauszug in 4° . netto M. 3,—	

„Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.“

Partitur mit unterlegtem Klavierauszug . . netto M. 12,—	Klavierauszug in 4° . netto M. 4,—
	Klavierauszug in 8° . netto M. 1,50
Orchesterstimmen. . netto M. 15,—	Chorstimmen (je 30 Pf.) . . M. 1,20

„Ich hatte viel Bekümmernis.“ Mit deutschem und englischem Text.

Partitur . . . . . netto M. 12,—	Klavierauszug in 8° . netto M. 1,50
Orchesterstimmen. . netto M. 13,—	Chorstimmen (je 30 Pf.) . . M. 1,20
Klavierauszug in 4° . netto M. 6,—	

„O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.“ Pfingst=Kantate.

Partitur . . . . . netto M. 15,—	Klavierauszug in 8° . netto M. 1,25
Orchesterstimmen . netto M. 10,50	Chorstimmen (je 30 Pf.) . . M. 1,20
Klavierauszug in 4° . netto M. 3,—	

„Sie werden aus Saba alle kommen.“

Partitur . . . . . netto M. 6,—	Klavierauszug in 8° . netto M. 1,50
Orchesterstimmen . netto M. 15,—	Chorstimmen (je 30 Pf.). . M. 1,20
Orgelstimme . . . netto M. 2,40	

„Wer da glaubet und getauft wird.“ Mit deutschem u. englischem Text.

Partitur . . . . . netto M. 6,—	Klavierauszug in 8° . netto M. 1,50
Orchesterstimmen . netto M. 9,50	Chorstimmen (je 30 Pf.). . M. 1,20
Klavierauszug in 4° . netto M. 3,—	

„Wer weiß, wie nahe mir mein Ende.“ Zur Totenfeier.

Partitur . . . . . netto M. 10,—	Klavierauszug in 8° . netto M. 1,50
Orchesterstimmen . netto M. 10,—	Chorstimmen (je 15 Pf.) . . M. —,60

Magnificat in D=dur, bearbeitet von Robert Franz.

Partitur. . . . . . netto M. 11,—	Klavierauszug in 8° . netto M. 1,50
Orchesterstimmen . . netto M. 11,—	Chorstimmen (je 30 Pf.). . M. 1,50
Klavierauszug in 4° . . . M. 7,50	Mitteilungen hierüber netto M. —,50

Weihnachts-Oratorium. Teil I und II mit ausgeführtem Akkompagnement von Robert Franz.

Part. m. unterl. Klavierausz. n. M. 20,—	Klavierauszug in 8° netto M. 3,—
Orchesterstimmen . . netto M. 30,—	Chorstimmen (je 60 Pf.) . M. 2,40

Werke von Astorga, Durante und Händel in Bearbeitung von Robert Franz.

Astorga, Emanuel, Stabat mater für vier Singstimmen. In erweiterter Instrumentation und mit Klavierauszug versehen von Robert Franz.

Partitur mit unterlegtem Klavierauszug netto M. 12,—	Klavierauszug in 8° . . netto M. 1,50
Orchesterstimmen . . . netto M. 5,—	Singstimmen (je 60 Pf.) . . . M. 2,40

Durante, Francesco, Magnificat für vier Singstimmen. In erweiterter Instrumentation und mit Klavierauszug versehen von Robert Franz.

Partitur . . . . netto M. 7,50	Klavierauszug in 8° . . netto M. 1,—
Orchesterstimmen . . . netto M. 6,50	Singstimmen (je 45 Pf.) . . . M. 1,80

Händel, Georg Friedrich, L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato. Oratorische Komposition mit ausgeführtem Akkompagnement von Robert Franz.

Partitur mit Händels Porträt. Gebunden netto M. 30,—	Billige Ausgabe. Gebunden netto M. 6,—
Orchesterstimmen . . . netto M. 31,50	Chorstimmen (je M. 1,20). . . M. 4,80
Klavierauszug mit Porträt. Gebunden netto M. 17,—	Textbuch . . . . . . netto M. —,25

— **Jubilate** (der 100. Psalm) bearbeitet von Robert Franz. Text deutsch und englisch.

Partitur . . . . netto M. 12,—	Klavierauszug in 8° . . netto M. 1,50
Orchesterstimmen . . . netto M. 9,—	Chorstimmen (je 75 Pf.) . . . M. 3,—

Johann Sebastian Bach.

20 geistliche Lieder (der Schemellischen Sammlung entnommen) für eine Singstimme und Pianoforte (oder Orgel) ausgearbeitet von Robert Franz.

a) Original (hohe Stimme) und Pianoforte netto M. 2,—
b) Original (hohe Stimme) und Orgel (Harmonium) netto M. 2,—
c) Ausgabe für tiefere Stimmen und Pianoforte (Orgel oder Harmonium) netto M. 2,—

Neun geistliche Lieder

(der Schemellischen Sammlung entnommen)
unter Zugrundelegung
des Robert Franz'schen Tonsatzes
für Sopran, Alt, Tenor und Bass
eingerichtet von
F. Gustav Jansen.

Heft I: 1. Jesus, unser Trost und Leben. 2. Nicht so traurig, nicht so sehr. 3. Auf, auf! mein Herz, mit Freuden. 4. O Jesulein süß, o Jesulein mild! 5. Komm', süßer Tod!

Partitur und Stimmen (je 30 Pf.) M. 2,—.

Heft II: 6. Es ist vollbracht! 7. Wo ist mein Schäflein, das ich liebe? 8. So wünsch' ich mir zu guterletzt. 9. O finst're Nacht.

Partitur und Stimmen (je 30 Pf.) M. 2,—.

Zwei geistliche Lieder (der Schemellischen Sammlung entnommen) unter Zugrundelegung des Robert Franz'schen Tonsatzes für Sopran, Alt, Tenor und Baß (Chor= oder Solostimmen) eingerichtet von Franz Wagner.

1. Liebster Jesu! wo bleibst du so lange. 2. Gib dich zufrieden und sei stille.

Partitur und Stimmen (je 20 Pf.) M. 1,20.

Zwei geistliche Lieder (der Schemellischen Sammlung entnommen) für Sopran, Alt, Tenor und Baß (Chor= oder Solostimmen) eingerichtet von Franz Wagner.

1. Ich liebe Jesum. 2. Dir, dir, Jehova, will ich singen.

Partitur und Stimmen (je 20 Pf.) M. 1,20.

Johann Sebastian Bach.

Hirtenmusik (Sinfonia), Instrumental=Einleitung zum II. Teile des Weihnachts=Oratorium, für Orchester bearbeitet von Robert Franz.

Partitur no. M. 2,50, Orchesterstimmen no. M. 5,—.

Suite (H moll) für Flöte, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß mit ausgeführtem Akkompagnement (Pianoforte) versehen von Robert Franz.

Partitur netto M. 4,—, Stimmen netto M. 3,50.

Carl Philipp Emanuel Bach.

Sonata a 2 Violini e Basso. Herausgegeben und bearbeitet für 2 Violinen und Baß (Violoncello) od. Pianof. von Georg Schumann. netto M. 3,—.

Diese schöne, auf intimen Kammermusikton gestimmte Sonate, zwei mittleren Spielern ganz leicht zugänglich, verdient aufs neue ans Licht gezogen zu werden. Sie wird allen Freunden echter Kammermusik von ebensoviel Wert als Interesse sein, da sie in hohem Maße ansprechend ist und sich vortrefflich spielt.

Bethge, Robert.

Robert Franz. Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke. Mit einem Begleitworte des Kgl. Universitätsmusikdirektors Professor O. Reubke zu Halle a. S. und einem Anhang enthaltend Notenbeispiele. Netto M. 1,50.

Auswahlsendungen :: zu Diensten :: ❖ **Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 21. 25. Mai 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Richard Wagner über sich selbst.

Von **Karl Heckel.**

Genie sein heisst nicht, vom Zufall begünstigt, sondern vom Schicksal dahin gestellt sein, wo das Meer des Lebens am tiefsten ist und die Wogen des Leidens am höchsten steigen. Was die Welt Erfolg nennt, bedeutet ihm meist eine bedrohliche Sandbank, nicht aber das ersehnte, noch nie betretene Ufer, das noch nie erreichte Ziel.

Hüten wir uns, in der Gabe, die uns Wagner*) durch die wahrhaftige Erzählung seiner am Alltäglichen unmessbaren Lebensfahrt geboten, nur ein Geschenk zur Befriedigung unserer staunenden Neugierde zu sehen. Nicht darauf kommt es an, dass durch die zahllosen Auszüge aus diesem Werk in den Tageszeitungen unser Wissen über die Absonderlichkeiten seines Lebens bereichert werde, sondern darauf, dass uns dieses Werk das Verständnis der Natur seines Verfassers und das Verständnis für die mit seinem Namen vereinigte Kunstbewegung erschliesst.

In die Polemik über die Bayreuther Kunst wurde einmal das Wort geworfen: nur wer Wagner liebt, kann ihn verstehen! Sollte es besagen, das erst das tiefe, innerliche, gefühlsmässige Erfassen einer ungewöhnlichen Erscheinung uns befähigt, die Sehkraft unseres geistigen Auges genügend zu erhöhen, um uns das eigentliche Wesen des Genies zu erschliessen, so bedarf das Wort nicht erst einer Verteidigung. Sollte es dagegen bedeuten, dass nur die blinde Bewunderung, welche wohl die idealisierte Oberfläche sieht, aber alle natürlichen Voraussetzungen leugnet, zur Erkenntnis der Grösse eines Genies berufen wäre, dann freilich verdiente das Wort nur ein mitleidiges Lächeln.

Wagner hat mit ausserordentlicher Offenheit den Werdegang seines Lebens geschildert. Jede kleinliche Rücksicht ist vor dem starken Willen zur Wahrhaftigkeit verschwunden. Das gilt nicht nur gegenüber den Personen die zu ihm in Beziehungen traten, das gilt auch von ihm selbst. Trotzdem würde man mit Unrecht erwarten, darin etwa Konfessionen im Sinne Rousseaus zu finden, oder das Werk mit Büchern wie „Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus", das „Journal intime" von Constant, „Mon cœur mis à nu" von Baudelaire, die „Souvenirs d'égotisme" von Stendhal oder die „Sonette" Shakespeares vergleichen zu können: die Selbstanalyse blieb Wagner durchaus fern.

*) Richard Wagner: Mein Leben. Zwei Bände M. 25.—. Verlegt 1911 bei F. Bruckmann A. G., München.

Niemals steigert sich seine Eigenbeobachtung bis zur Sezierung seiner Seele, niemals die Freude an der Mitteilung bis zu geheimen Enthüllungen seiner innersten Gefühle. Wagner als Biograph stellt sich nicht souverän über Wagner den Künstler. Auch seine Lebenserzählung will vor allem ein Beitrag zur Förderung seiner Kunst sein. Das Buch überredet und wirbt, polemisiert, suggeriert . . . Schon in jungen Jahren fühlt sich Wagner von einem dämonischen Schöpferdrang erfasst, von einer unbegreiflichen Kraft besessen. Er steht unter dem Bann einer ausserordentlichen, leidenschaftlichen Anlage, die als akrobatisches Gelüste so gut wie als dichterischer Drang und musikalischer Mystizismus wild nach Entfesselung strebt. Seine Begeisterung für E. T. A. Hoffmann bedeutet das Schwelgen einer überreichen Phantasie im Überweltlichen. Seine „leidenschaftliche Lebenstendenz" sucht bald in grenzenloser Spielwut, bald in der Beteiligung an abenteuerlichen Vorgängen nach Befriedigung. Es verwundert uns nicht, wenn er uns bekennt, dass das „rein Dämonische" gewisser Volkswutanfälle ihn wie einen Tollen in ihren Strudel mithineinzog, oder dass es der „dämonische Reiz" einzelner Personen war, was ihn begeisterte. Es ist charakteristisch, wie oft das Wort dämonisch wiederkehrt, sei es, dass er bei der Begeisterung für Johann Strauss „den Dämon des Wiener musikalischen Volksgeistes erzittern sieht" oder von einer eigenen Jugendarbeit sagt, „sie fiel dämonisch" aus.

Wohl wird der künstlerische Klarheitstrieb allmählich Herr über den musikalischen Mystizismus, aber die leidenschaftliche Lebenstendenz sehen wir nach wie vor mit gewaltigem Ungestüm vorwärts stürmen. Er ist sich ihrer Gefahren bewusst und glaubt, diesen begegnen zu können durch seine Verheiratung mit einem Mädchen von durchaus entgegengesetzter Naturanlage. Es liegt keine Verkennung vor, etwa als Folge jugendlicher Idealisierung, sondern die behaglichen und beruhigenden Eigenschaften Minna Planers wurden von ihm so wohltätig empfunden, dass er sich von einer unbestimmten Ahnung des Verhängnisvollen, das dieser Schritt mit sich führte, nicht abbringen liess und die Ehe mit ihr einging. Er zeiht sich hierfür des Leichtsinns und eines starken Eigensinns gegenüber allen Abmahnungen. Das Impulsive seiner Natur, sein starkes Gegenwartsgefühl, vor allem aber das sehnende Verlangen nach Beruhigung seines übermächtig sprudelnden Temperaments dienen dem Psychologen zur Erklärung des unheilvollen Entschlusses. Die

erhoffte Besänftigung seines Wesens durch Minna blieb aus. Die Unstimmigkeit ihrer Natur riss ihn im Gegenteil bei ehelichen Zwisten oft zu solch temperamentvoller Verteidigung fort, dass er, um nun wieder die allzuheftige Wirkung abzuschwächen, alle Schuld auf sich nahm.

Von seiner Trauung berichtet er uns: „Mir wurde es in diesem Augenblicke wie durch eine Vision klar, dass sich mein ganzes Wesen wie in zwei über einander fliessenden Strömungen befand, welche in ganz verschiedener Richtung, mich dahin zögen: die obere, der Sonne zugewendete, riss mich, wie einen Träumenden fort, während die untere in tiefem unverständlichem Bangen meine Natur gefangen hielt.“ Dieser Zwiespalt in seinem Innern mag es erklären, dass seine rege Fantasie — ein Erbteil der Mutter — meist auch dort, wo nur der Zwang der Verhältnisse zu Tage trat, eine Schuld sah, für die er selbst nach Busse strebte, oder aber die Sühne dafür in den Nöten seines Lebens erblickte. Dieses Leben erscheint uns andauernd von einem einzigen mächtigen Drang erfüllt. Ob man ihn philiströs als Ehrgeiz und Ruhmsucht, ob man ihn physiologisch als Wille zur Macht bezeichnet: dem unbefangen prüfenden Auge erschliesst er sich als elementarer Produktionstrieb, der sich voll und ganz zu entfalten strebte, alles ihm hinderliche unterjochend, alles ihm förderliche an sich ziehend. Auch dieser Drang bedurfte der Klärung. Wir sehen Wagner im Laufe der Erzählung seines Lebens und Schaffens von der anfangs ausschlaggebenden Absicht der blossen Massenwirkung bei seinen Ouvertüren „Polonia“ und „Rule Britannia“ zu Bedenken gelangen, die ihn veranlassten, eine Ouvertüre „Napoléon“ wegen der im voraus gewählten Effektmittel unausgeführt zu lassen. Damit war der Weg beschritten, auf dem ihm bald jede Wirkung ohne Ursache als „Effekt“ verwerflich erschien.

Wer in der Temperamentlosigkeit eine Tugend feiert, wird trotz der Einsicht in diese Läuterung Wagner nicht gerecht werden, wer einzig in der Expansiv-Kraft eines dyonisisch kunstschöpferischen Lebenswillens das Grosse erblickt, wird nicht verkennen, worin auch Wagner die Begrenzungen seines Genies gezogen waren. Diese Verkennung würde aber eine Fortwirkung nur in der Nachahmung und Überbietung, nicht aber in der Möglichkeit eines idealen Antagonimus verstehen.

Was uns neben der genialen Produktion bei Wagner mit Bewunderung zu erfüllen hat: ist die ausserordentliche Spannkraft, die wir ihn zur Erreichung seines Zieles, noch ehe dieses deutlich vom Bewusstsein erfasst wurde, entfalten sehen, und die Unbeugsamkeit des Willens, die er allen Hindernissen entgegensetzte. Die Ungunst der Zeit, das Missliche der äusseren Verhältnisse, das Missverstandenwerden seiner Bestrebungen drängten von allen Seiten dazu, sich mit dem Zunächsterreichbaren zufrieden zu stellen und betreff der Zukunft zu resignieren. Hier nun zeigt sich Wagners Natur in seiner eigentlichen Grösse. Die Kleinlichkeit und Kläglichkeit der Provinz-Theater, an denen er sich zuerst sowohl als Dirigent wie als Komponist betätigte, vermochten durchaus nicht, ihn zur Herabsetzung der künstlerischen Anforderungen zu bestimmen.

Im Gegenteil aus der Erkenntnis dieser Unzulänglichkeiten heraus gelangte er zu dem Entschluss, ein grosses Werk zu schaffen, welches von vornherein für solche Bühnen nicht in Betracht kommen konnte, ihn also zwang, andere Beziehungen anzustreben. So entstand der „Rienzi“. Noch galt Wagners Protest nur den Theaterzuständen an „kleinen“ Bühnen, denen gegenüber ihm bereits Riga angenehm auffallen konnte, nicht dem Verfall des Theaters überhaupt. Noch glaubte er innerhalb des traditionell Anerkannten zu bedeutenden, mit seinen Idealen übereinstimmenden Erfolgen zu gelangen. Ohne diese Hoffnung und innere Überzeugung wäre ein Vorwärtsdringen auf der betretenen Bahn danach unmöglich gewesen. Wenn wir uns Wagners notwendigen Glauben an sich selbst voll vergegenwärtigen, so begreifen wir leicht, dass ihn diese Hoffnungen fortgesetzt einen nahen Wandel auch in der Besserung seiner äusseren Verhältnisse erwarten liessen und ihn immer wieder vorzeitig zu Ausgaben veranlassten, welche diese Lage nur verschlimmerten. Sein Glauben an sich hat sich als gerechtfertigt erwiesen, sein Glauben an ein rasches Verständnisvermögen des Publikums aber hat sich als Irrtum erwiesen. Von dieser Einsicht aus begreifen wir, wie er immer wieder von neuem durch enttäuschte Hoffnungen und unerfüllte Erwartungen in Geldnöte geriet, die ihn in Paris dazu nötigten, selbst seine Trauringe zu versetzen.

Der zweite Teil der Memoiren führt uns nach Dresden. Es berührt uns heute eigentümlich zu erfahren, wie der grosse Erfolg des „Rienzi“ sowie die Dresdener Aufführungen des „Fliegenden Holländers“ und des „Tannhäuser“ nicht imstande waren, die übrigen deutschen Theater zu veranlassen, nun auch ihrerseits diese Werke zur Aufführung zu bringen. Es bezeugt uns einen Mangel an Unternehmungslust bei den Bühnen, den Verlegern und der Presse, sowie eine Interesselosigkeit des Publikums, der gegenüber selbst unsere heutige Gier, alles Neue zum Sensationellen aufzubauschen, wenigstens als Zeichen bewegten Lebens Schätzung verdient. Auch wenn wir bedenken, dass Wagner in den Urteilen über seine Zeitgenossen Ankläger und Richter zugleich ist, bleibt doch der Eindruck einer so allgemein verbreiteten Erbärmlichkeit, Unlust und Feigheit, dass wir begreifen, dass Wagner auch ohne eigentliche politische Ideale, aber voll Ekel an den bestehenden Verhältnissen seine Augen auf die revolutionäre Erhebung richtete. Er ersehnte als Künstler eine wirkliche Umwandelung; aber eine solche war kaum auf dem Wege der Revolution zu erwarten. Wohl fand diese einige ehrlich begeisterte, theoretisierende Ideologen vor, aber wenig Männer der Tat. Das Verhalten Wagners zur Zeit dieser Erhebung charakterisiert sich daher, trotz seiner Freundschaft zu einem ihrer Führer, als unentschiedenes Zuwarten bei lebhaften Wünschen aber mangelndem Vertrauen. Immerhin war er durch seine Sympathien für die Gegner der konventionellen Ordnung kompromittiert, so dass nach dem Scheitern der revolutionären Erhebung nur die Flucht nach der Schweiz ihn vor den Verfolgungen durch die Reaktion rettete.

Die grossen Erwartungen, die er auf Dresden gesetzt hatte, waren unerfüllt geblieben. Zu Beginn seiner Tätigkeit durfte er sich sagen, wohin mich das Schicksal geführt hat, dort muss auch der Punkt zu finden sein, von dem aus eine Umkehr des Gewohnten in Bewegung zu setzen ist, um das Unerhörte in das Leben zu rufen. „Am Ende bedurfte es ja doch nur einmal des Aufkommens eines feurig strebenden Menschen, um, wenn das Glück ihn wirklich begünstigte, das Verwahrloste zu regenerieren, wahrhaft veredelnden Einfluss zu gewinnen und die Erlösung der in schmachvollen Banden liegenden Kunst herbei zu führen“. Sein Selbstvertrauen täuschte ihn nicht, so weit es sich um die Macht handelte, die sein temperamentvolles Wesen, sein energisches Wollen, sein zielbewusstes Können erlangte. Auch der Erfolg schien diesen Erwartungen zu entsprechen. So wenigstens

musste der Aussenstehende vermeinen, während Wagner selbst sich die eigentümliche Divergenz zwischen seinem inneren Streben und seinem äusseren Erfolge nicht verhehlen konnte. Dieser Gegensatz bestand bereits zu einer Zeit, da Wagner selbst sich noch nicht endgültig über die letzten Ziele betreff der Regeneration der Kunst klar war.

Es ist lehrreich zu erfahren, wie sehr er zu jener Zeit vor allem unter der Unzulänglichkeit der Darsteller litt. Als das Publikum nach einer Aufführung des „Tannhäuser" immer wieder nach ihm verlangte, wenn der betreffende Sänger erschien, empfand er diese Auszeichnung geradezu als peinlich. „Mit welch aufrichtigem Eifer wünschte ich, es möchte umgekehrt der Fall sein, und über der Vortrefflichkeit der Darstellung der Autor vergessen werden." Noch später — ich darf hier aus eigener Erinnerung berichten — trat in dieser Empfindung ein weiterer Wandel ein. Als während der ersten Aufführung des „Rheingolds" in Bayreuth Vogl nach der Lobpreisung der Äpfel Freyas auf offener Szene lebhaften Applaus erntete, geriet Wagner in zornige Erregung, in der Meinung, Vogl habe diese Auszeichnung herausgefordert. Denn nunmehr verlangte Wagner, dass nicht nur der Autor über dem Darsteller, sondern auch die Person des Darstellers über dem Werk vergessen werde.

Die zahlreichen Drangsale und Aufregungen, denen Wagner fortgesetzt in Dresden ausgesetzt blieb, wurden von ihm umso schlimmer empfunden, als er zum Komponieren stets „der Gunst der harmonischen Gemütsruhe" bedurfte. Die Unmöglichkeit sie damals zu erlangen zwang ihn, das fertige Gedicht des „Lohengrin" längere Zeit zurückzulegen, da unter diesen Umständen nicht an die Entwerfung der Musik zu denken war. Er suchte Betäubung über das Qualvolle seiner Lage in dem Versenken in Studien der Geschichte, Sage und Literatur und machte sich vorzüglich im deutschen Mittelalter nach jeder Seite hin heimisch, um später zum Studium der griechischen Kultur überzugehen.

Als vorübergehend für seine Arbeit günstige Umstände ihm gestatteten, sich aus dem Gewirr der Stadt zurückzuziehen, widmete er sich der Ausführung des „Lohengrin", setzte aber an Nachmittagen die Lektüre der Griechen fort in glücklichster Stimmung. „Was dieser Stimmung eine bisher von mir noch nie mit so grosser Intensivität genossene Heiterkeit gab, waren meine, neben der Arbeit an meinem Werke, eifrigst betriebenen, zuvor bereits angedeuteten Studien. Ich hatte nun zum ersten Male bei gereiftem Gefühle und Verstande mich des Aeschylos bemächtigt. Namentlich die beredten Didaskalien Droysens halfen mir, das berauschende Bild der athenischen Tragödienaufführungen so deutlich meiner Einbildungskraft vorzuführen, dass ich die „Oresteia" vorzüglich unter der Form einer solchen Aufführung mit einer bisher unerhört eindringlichen Gewalt auf mich wirken fühlen konnte. Nichts glich der erhabenen Erschütterung, welche der „Agamemnon" auf mich hervorbrachte: bis zum Schluss der „Eumeniden" verweilte ich in einem Zustande der Entrücktheit, aus welchem ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Versöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin". Die Aristophanischen Stücke versetzten ihn in launigen Übermut, und als er zu den Platonischen Gesprächen überging, gewann er namentlich aus dem Eindruck des „Symposions" einen so innig vertrauten Einblick in die wunderbare Schönheit des griechischen Lebens, dass er wie mit fühlbarer Wirklichkeit in Athen sich heimischer empfand, als in irgendeinem Lebensverhältnisse der modernen Welt.

Aber nicht nur die Komposition des „Lohengrin" wurde in dieser so gewonnenen Stimmung beendet, sondern auch die Konzeption des „Ring des Nibelungen" fällt in jene Zeit. Während diese neue Welt sich ihm aufbaute, die ein Verlassen der Elendigkeiten des modernen Opern- und Theaterwesens verbiess, befestigte sich seine Gesundheit und seine Laune „zu einer fast untrübbar heitern Stimmung."

Ich hebe diese warme Bewunderung des Griechentums durch Wagner besonders hervor, weil es meine bei anderer Gelegenheit ausgesprochene Ansicht bestätigt, dass wir Wagners Werke im Bilde zweier verschiedener Linien betrachten müssen, von denen die eine die Entsagung verherrlicht und mit Parsifal schliesst, die andere, von tiefer Lebensfreude zeugende, aber ihren höchsten Punkt in der unvergänglichen Gestalt Siegfrieds findet. Es ist auffällig, dass wir nirgends in Wagners Lebensbeschreibung einem Zeugnis begegnen über ein inneres Verhältnis zum Christentum, auch nicht aus der Zeit, da er seinen „Jesus von Nazareth" entwarf, sondern im Gegenteil wiederholt abweisende Bemerkungen antreffen; so gegenüber einem Staatsrat, „dessen befremdende Berufung auf die alles lenkende Vorsehung" ihn „zu einer ärgerlichen Replik stimmte".

Was dem oberflächlichen Menschen nur Belustigung bietet, das wird in der Seele des Künstlers zur produktiven Freude, was jenen als traurig berührt, das wird vom Schaffenden in seiner tiefsten Tragik erkannt. Diese Empfindung war Wagner längst auf das innigste vertraut, als er in Zürich Schopenhauers Werke kennen lernte. Wenn er zunächst in dessen pessimistischen Forderungen nur den Gegensatz sah zu der griechischen Weltanschauung, aus welcher er auf das „Kunstwerk der Zukunft" geblickt hatte, so erschloss sich ihm doch gerade hieraus eine tiefere Erkenntnis der wahren Heiterkeit der Griechen, die sogar nichts mit dem Optimismus eines oberflächlichen Behagens gemein hat. Und Herwegh, dem er die Bekanntschaft, mit Schopenhauer verdankte, hatte nur darauf hinzuweisen, dass alle Tragik erst durch die Einsicht in die Nichtigkeit der Erscheinungswelt bestimmt werde, um ihm die Verwandtschaft seiner künstlerischen Lebensanschauung mit der philosophischen Schopenhauers zu erschliessen.

Die allgemeine Verwahrlosung des Theaters galt Wagner gleichsam als Bild der gesunkenen Kultur. Hatte er seinen „Rienzi" begonnen mit dem Gefühl, durch die Grösse der gestellten Anforderungen sich dem Befassen mit kleinen Bühnen loszureissen, so sollte die Zeit kommen, in der er sich bei der Schaffung eines neuen Werkes auch die grossen Bühnen der üblichen Repertoiretheater aus dem Sinne schlug. „Jetzt ging ich daran, den lange mit Scheu gehegten Plan von „Siegfrieds Tod" auszuführen. Hierbei dachte ich nun allerdings nicht mehr an das Dresdener, noch an irgend ein Hoftheater der Welt, sondern einzig daran, etwas zu unternehmen, was mich ein für allemal von diesem unsinnigen Verkehr abbringen sollte." Vollendete er die Dichtung, ohne sich aus Rücksicht für die bestehenden Bühnen dabei einzuschränken, so erschien es ihm später doch widersinnig, an die Komposition zu gehen. Der Gedanke, mit klarem Bewusstsein eine Partitur nur für das Papier zu schreiben, entmutigte ihn stets von neuem. Es galt somit, für die Aufführung auch solch eines Werkes die Möglichkeit zu gewinnen und zunächst die neuen Grundlagen hierfür zu beschaffen. Unterhaltungen hierüber selbst mit Freunden, die sich ernstlich mit seiner Kunst befassten, zeigten ihm jedoch, dass die Probleme, die ihm vorschwebten, von diesen kaum

verstanden wurden, da hierfür eben die Voraussetzungen fehlten. Um sie zu schaffen, schrieb er „Oper und Drama“, worin er seine Ideen ausführlich darlegte. Aber auch über die Ausführung dieses Buches hinaus haben wir, trotz aller notgedrungenen Abwendungen und Unterbrechungen, zu erkennen, dass seine Bestrebungen sich immer deutlicher auf ein bestimmtes, ideales Ziel richteten, das wir uns heute mit dem einen Wort „Bayreuth“ veranschaulichen.

Immer wieder stiess seine Forderung, der künstlerischen Bestimmung des Menschen eine ungemeine, weit über den Staatszweck hinausgehende Bedeutung zuzuerkennen, auf jenen Widerstand, den man dem Unbegreiflichen entgegensetzt. Man verstand seine Abwendung von den Theatern umsoweniger, als sie mit dem Beginn der endlich eintretenden Verbreitung seiner Opern durch diese Theater zeitlich zusammenfiel, ebenso wie man es nur ganz ausnahmsweise begriff, dass er eine ungewöhnliche Konzertveranstaltung trotz ihres Erfolges deshalb nicht wiederholte, weil er dem Ausserordentlichen seinen Charakter erhalten wollte, was nur dadurch geschehen konnte, dass es nicht erschöpft wurde. Nur wer diese Tendenz Wagners, das Ausserordentliche nicht zum Alltäglichen herabzuwürdigen, versteht, hat den Sinn von Bayreuth erfasst. Wie fern man solchen Gedanken stand, sollte Wagner erfahren, als er in einer Rede in Zürich auf die Möglichkeit hindeutete, dort auf die Förderung und Erfüllung seines ihm vorschwebenden Kunstideals zu hoffen. „Ich glaube, berichtet er uns, man bezog dies auf ein besonderes Erblühen der Männer-Gesangvereine, und war mit meinen kühnen Verheissungen erträglich zufrieden.“

Während er für eine Aufführung der Nibelungendramen unverrückt das eine festhielt: diese Aufführungen nur unter ausserordentlichen Umständen stattfinden zu lassen, schien die Missgunst der Verhältnisse immer mehr dazu angetan, die Vollendung dieses Werkes zu vereiteln. So mächtig bei Wagners Erzählungen sein unverwüstlicher Sanguinismus auch auf den Leser übergeht und diesen, inmitten der Ungeheuerlichkeit der Hemmnisse, *hoffen* lehrt, so beklemmend legt sich, einem Alb gleich, endlich die bange Erkenntnis auf die Brust, dass dieses Vertrauen zu erlöschen droht. Der allgemeine Pessimismus betreff des Theaters bei den Gebildeten, die ins Nichtswürdige versinkende Zeittendenz erwecken bei Wagner das Gefühl der vollkommenen Vereinsamung. Die Lebensnöte schwellen an und nötigen ihn endlich zur geheimen Abreise aus Wien. Ihm dünkt es die verzweiflungsvolle Flucht vor dem Unglück, er ahnt nicht, dass er zugleich im Begriff stand, vor dem Glück zu entweichen. Ludwig II. war König von Bayern geworden, sein Bote holt den flüchtigen Künstler ein, um ihm den Schutz seines erhabenen Freundes anzubieten. Wir empfinden klopfenden Herzens, was dies in jenem Augenblick bedeutete, und wir gedenken dankbaren Sinnes, was es für die Zukunft bedeutete. Mit diesem Aufgehen eines neuen Morgens schliesst das unvergleichliche Werk. —

* * *

Ich habe absichtlich die Darstellung des unmittelbaren Eindrucks des Buches durch keine subjektiven Betrachtungen unterbrochen, um die Kritik erst nachträglich zum Worte kommen zu lassen. Kritik nicht als Tadelsucht gedacht, Kritik nicht als angemasste Richterwürde verstanden, sondern: als Freude an der Erkenntnis und ihrem Ausdruck.

Jeder grosse Mann wirkt tyrannisch. Wie der Eroberer, so will auch der Künstler die Welt seinem Willen unterwerfen, gilt es doch *sein* Ideal sieghaft zur Macht zu führen. Der Widerstand, dem er begegnet, entspringt daher nicht *nur* der Unfähigkeit, die Grösse zu erkennen, nicht nur der Trägheit, die dem Neuen wehrt: immer werden sich unter seinen wirklichen und vermeintlichen Gegnern auch solche befinden, denen es darauf ankommt, ihre Selbständigkeit, ihren Wirkungskreis, ihre Eigenart sich zu wahren. Auch ohne Überhebung steht jedem dies zu und wir haben kein Recht, ihn deshalb zu schmähen.

Dass bei Wagner, vermöge der ungewöhnlichen Stärke seines Temperaments, diese tyranische Macht seines Willens besonders lebhaft hervortritt, hätte uns weiter nicht zu verwundern, aber es kommt bei ihm ein weiteres hinzu, das Bedürfnis zu *moralisieren*. Mag man seine sächsische protestantische Abkunft, mag man die Verhältnisse, über die er sich emporarbeitete, mag man die Romantik seiner Kunst und ihren innigen Zusammenhang mit ethischen Idealen dafür verantwortlich machen: in jedem Falle erscheint in seiner Lebenserzählung, wer immer sich ins gegnerische Lager schlägt, als moralisch minderwertig. Auch wo dieses Urteil unausgesprochen bleibt, drängt es sich dem Leser durch die Darstellung auf. Wie mancher erscheint unter dieser Beleuchtung als unzuverlässig und gewissenlos, der sein intellektuelles Gewissen nur eben wo anders hatte, als auf den von Wagner betretenen Bahnen.

Dieser Mangel an Relativität, diese rigorose Forderung unbedingter Zugehörigkeit erklärt sich aber nicht nur aus der natürlichen Tyrannei des Genies, er erklärt sich auch aus der Zeit, in der das Buch entstand. Wir lesen es heute zum erstenmal im fernen Rückblick auf eine überwundene Periode, in der verhöhnt wurde, was heute gefeiert wird; Wagner aber schrieb seine Erlebnisse teils unmittelbar nieder, teils diktierte er sie zu einer Zeit, da er gerade erst (in München) die allerheftigsten Anfeindungen erlebt hatte. Das Geklirr der Waffen klingt in dem Buche nach, mochte er dieses zunächst auch nur für wenige Freunde verfassen und seine offenen Bekenntnisse erst für eine spätere Zeit bestimmen, von der er Einsicht und guten Willen erwarten durfte, ihn zu verstehen.

Die notgedrungene polemische und die ihm naheliegende moralische Tendenz haben ohne Zweifel auch auf den *Stil* der Prosaschriften Wagners eingewirkt. Manches Zopfige mag sich aus der Zeit, manches Umständliche aus der Absicht grösster Gewissenhaftigkeit erklären, manche Einschachtelung aus der Überfülle des Stoffes. Wir fordern heute von einem guten Stil, dass jedem Gedanken sein Platz gewahrt bleibt, wir dulden keine *willkürliche* Neben- oder Unterordnung mehr, sondern streben nach *organischer* Gliederung. Wo bei Wagner sein innerstes Wesen beteiligt ist, wo der Künstler in ihm frei wird, da finden wir auch in der Erzählung seines Lebens Mitteilungen, die nicht nur inhaltlich mit fortreissen, sondern auch im Ausdruck durch die Angemessenheit des Tempos, die Farbe der gewählten Worte, kurz durch die feinsten Voraussetzungen der Sprachkunst zu höchster, dichterischer Wirkung gelangen. Wo dagegen die kriegerische Tendenz überwiegt, wirkt Wagners Stil ungemein schwer. Jede Geschmeidigkeit für die Veranschaulichung der Nuance verschwindet dann gegenüber der Wucht seines Schrittes. Die Häufung von Verben am Schluss der Sätze gibt dieser Sprache ihr Gepräge. Aneinanderreihungen wie „machen zu müssen glaubten“, „zu erklären suchen musste“, „erinnern wollte gesehen zu haben“ verlangen einen langen Atem. Freilich geben sie der Sprache auch einen sonoren Klang, der sieghaft das Gerassel der Gegner überdröhnt.

Dass Wagner bei der Abfassung seiner Autobiographie lieber darauf verzichtete, sie in naher Zeit zu veröffentlichen, als dass er dieserhalb sich zu Verschweigungen und Milderungen entschloss, verdient unsern Dank. „Schmucklose Wahrhaftigkeit“ lautete die Bedingung, die er sich stellte.

Ich erinnere mich, dass mein Vater, der zu den wenigen Vertrauten Wagners gehörte, der seiner Zeit in die sonst streng geheim gehaltene Autobiographie Einblick erhielt, die Ansicht äusserte, das Werk werde wohl kaum in absehbarer Zeit zu veröffentlichen sein, da gerade aus der Offenherzigkeit Wagners die Gegner sich neue Waffen schmieden würden.

Dass diese Veröffentlichung nun doch möglich geworden ist, beweist den Umschlag in der Schätzung Wagners an sich, während wir uns andererseits sagen müssen, dass das Buch berufen ist, das noch immer mangelnde Verständnis der Nation für Wagners letzte Ziele auf das eindringlichste zu fördern.



Einige Randbemerkungen zu den in Heft 18 abgedruckten Briefen Spohrs und Schuberts.

Von Dr. **Georg Kaiser.**

Die von Ludwig Frankenstein in dankenswerter Weise nach den bei dem Leipziger Antiquariate Boerner zur Versteigerung gekommenen Originalen kopierten und an oben bezeichneter Stelle veröffentlichten Briefe Spohrs und Schuberts geben noch zu folgenden erläuternden Bemerkungen Anlass.

Spohr (Brief vom 21. September 1817) benutzt die soeben vom Leipziger allgewaltigen Musikrichter und Herausgeber der berühmten Allgemeinen Musikalischen Zeitung Friedrich Rochlitz ihm gebotene Gelegenheit zur Briefkorrespondenz, um in einigen ihm am Herzen liegenden persönlichen Angelegenheiten Förderung und Aufklärung zu erlangen. Es ist richtig, er hatte mit seiner 1814 geschaffenen zweiaktigen romantischen Oper „Faust“ nicht unerhebliches Pech. Sie war für das k. k. privilegierte Theater an der Wien in Wien geschrieben, kam aber allerhand böser Zwischenfälle halber dort nicht zur Aufführung. Der Kapellmeister des Landständischen Theaters in Prag, Carl Maria von Weber, nahm sich jedoch, von dem Werte der Musik überrascht, der Schöpfung an und führte sie am 1. September 1816, kurze Zeit vor seinem Weggange aus Prag, mit gutem Erfolge auf. Der Komponist erfuhr, wie er in dem Briefe berichtet, nur durch eine schriftliche Nachricht von Meyerbeer und mündliche Kunde eines Italienreisenden von dieser Uraufführung, und er glaubte, da die Allg. Musikalische Zeitung, das Hauptorgan auf musikalischem Nachrichtengebiete, fast ein Jahr lang keinen Bericht über sein Werk brachte, die Zeitung sei überhaupt in Prag nicht durch einen Referenten vertreten. Er schrieb deshalb schon vor dem Brief an Rochlitz einen solchen an Weber und bat diesen selbst, etwas für das Rochlitzsche Organ über den „Faust“ zu verfassen.

Damit war er ja eigentlich an die allerrichtigste Adresse gekommen, denn Weber hatte nicht nur als Dirigent der Uraufführung, die intimste Bekanntschaft mit dem Werke gemacht, er war auch selbst der ständige Prager Berichterstatter der Allg. Musik. Zeitung, allerdings ein sparsamer und säumiger Korrespondent, der in den fast vier Jahren seiner Prager Wirksamkeit auch nur vier grössere Aufsätze geliefert hatte. Weber schrieb schliesslich auch an Rochlitz wegen dieses Gegenstandes, aber es kam doch zu keinem Spezialbericht über den „Faust“. Blieb Spohrs Wunsch in dieser Hinsicht unerfüllt, so ist Weber ganz ohne des Komponisten Zutun fachschriftstellerisch warm für das Werk eingetreten schon vor der ersten Aufführung. Er war nämlich zur Zeit seiner Prager Kapellmeistertätigkeit zugleich — was uns heutzutage gar seltsam erscheinen möchte — Referent der k. k. privilegierten Prager Zeitung und benutzte diese Stellung, um bei dem Prager Publikum, das leider nicht mehr so musikalisch war wie zu Mozarts Zeiten, Propaganda zu machen für neue Opern, die er im Theater aufführte. So hat er denn für den Spohrschen „Faust“ bereits am 27. Aug. 1816, also ein volles Jahr vor unserem Spohrschen Brief, eine fast 100 Zeilen umfassende Vorbemerkung geschrieben, die am Morgen des Aufführungstages, am 1. Sept. 1816, den Lesern der Prager Zeitung vorlag. Er ward in diesem Artikel den Vorzügen des Werkes vollauf gerecht (siehe meine Gesamtausgabe der Weberschen Schriften S. 273 f.), insonderheit interessierte er sich für die darin angewandte Erinnerungsmotivik und die Ouvertüre, die gewissermassen das innere Charakterbild des Helden vor dem Hörer entwickelte. Diese positiven Ausführungen über den „Faust“ hat Spohr über ein Jahr später noch nicht gekannt; er zog in der Welt herum und war für Weber nicht zu erreichen, wie eine Stelle des von Weber am 22. November 1816 an Rochlitz gerichteten Briefes beweist: „Spohrs Faust brachte ich noch auf die Bühne, und er gefiel. Leider war es mir bis jetzt unmöglich, etwas darüber öffentlich zu sagen (Weber meint in der vielgelesenen Leipziger Allgem. Musik. Ztg., denn in der Prager Zeitung hatte er ja bereits seine Ansicht kundgegeben) und ausserdem (d. i. von anderer Seite) wird es wohl schwerlich geschehen. Ja, ihm (Spohr) selbst konnte ich noch nicht einmal diesen glücklichen Erfolg anzeigen, da ich nicht weiss, wo er jetzt steckt“. Weber hatte den Komponisten des „Faust“ bereits 1812 in Gotha kennen gelernt und trat auch späterhin in Dresden noch enger mit ihm in einen Verkehr, der für Spohr recht heilsame Folgen haben sollte. Der grösste Geigenvirtuos — wie Weber Spohr nannte — war bald des Umherziehens müde und suchte ein anständiges Unterkommen als Kapellmeister eines Hoforchesters. Er benutzt daher die Gelegenheit, um Rochlitz über eine private Unternehmung Webers auszuhorchen. Irgendwoher hatte er etwas von einem geplanten Engagement Webers an die Berliner Hofoper munkeln gehört, und er hätte nun gerne Webers Dresdner Stelle gehabt, über die er eingehende Erkundigungen bei Rochlitz einzieht. Er stellt in seinem Briefe eine Reihe von Fragen; ob der ihm gewogene Graf Vitzthum noch Intendant, ob Webers Stellung unabhängig von der Dauer des deutschen Theaters sei; ob Weber auch Kirchendienst tun müsse und vielleicht durch Unzufriedenheit mit seiner Stellung veranlasst werde, eine Veränderung zu erstreben. Diese Fragen waren auch alle berechtigt. Vitzthum blieb bis 1820 Intendant; Weber, der speziell als Leiter der Deutschen Oper berufen war, musste auch viel Kirchendienst tun, war aber im ganzen nicht unzufrieden mit seiner Position, die er nur schweren Herzens und lediglich um seiner Familie mehr Annehmlichkeiten zu bieten aufgegeben hätte. Aber in Verhandlungen mit der Berliner Intendanz und persönlich mit dem Grafen Karl von Brühl stand er viele Jahre. Die demnächst erscheinenden Briefe Webers an Brühl werden noch genaue Aufschlüsse geben. Dem ersten Antrag,

nach Berlin zu kommen, machte Brühl Weber bereits 1814; als am 3. Juli 1817 der Berliner Hofkapellmeister Josef August Gürrlich (1761—1817) gestorben war, erfolgte noch am selben Tage ein erneuter Antrag, den Brühl am 20. Juli seinem Könige zur Sanktionierung vorlegte. Die genauesten Abmachungen zwischen Brühl und Weber in Gehaltsfragen beweisen, wie ernst Weber das Angebot nahm. Am 31. Juli 1817 brannte in Berlin das Schauspielhaus ab, und am 22. August erhielt dann Weber die Nachricht, dass der König die Gürrlichsche Stelle aus Sparsamkeitsrücksichten einstweilen unbesetzt lassen wolle. Die Verhandlungen mit der Berliner Intendanz hatten aber für Weber wenigstens die heilsame Folge, dass er am 13. September 1817 in Dresden lebenslänglich angestellt ward. Zur Zeit des Spohrschen Briefes an Rochlitz war also Weber für Dresden bereits dauernd gewonnen. Es war demnach für Spohr nur wenig Aussicht, eine Dresdner Stelle zu erhalten. Spohr zog später mit seinen Töchtern in die sächsische Residenz, um ihnen bei dem berühmten Gesangspädagogen Mieksch gesangliche Ausbildung zuteil werden zu lassen. Er trat in Verkehr mit Weber, der im Oktober 1821 eine lebenslängliche Berufung nach Cassel erhielt mit 2500 Talern Gehalt, vollen 1000 Talern mehr als in Dresden. Da ihm der König indessen 300 Taler zulegte, lehnte er das ehrenvolle Anerbieten ab und empfahl aufs wärmste Spohr für den Posten, der ihn auch bekam und bis an sein Lebensende innehatte. So hatten sich Spohrs Hoffnungen doch, und zwar glänzend, erfüllt.

Ein kleines Rätsel gibt der erste der beiden Schubert-Briefe auf, jener vom März 1820, wenn der Poststempel der Aussenseite stimmt. Es kann nach dem Gesamtinhalte kein Zweifel sein, dass Rochlitz den jungen hochstrebenden Schubert zuerst brieflich angesprochen und ihm nahegelegt hat, sein umfangreiches Gedicht „Der erste Ton“ in Musik zu setzen. Er scheint sogar Schubert direkte Ratschläge in bezug auf die Vertonung gemacht zu haben, gibt Schubert doch zu, dass die angegebene Behandlung „wohl eine schöne Wirkung machen“ könne. Die Ablehnung des Stoffes schliesslich als Melodram ist auch wieder für Schubert bezeichnend. Aber das Merkwürdigste bleibt doch der Vorschlag Rochlitzens selbst, da nämlich Weber das gleiche Gedicht bereits im Jahre 1808 komponiert hatte für ziemlich reiches Orchester und einem Schlusschor für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Es ist eine von Webers besseren Arbeiten auf dem Gebiete der Kantate, und doppelt seltsam erscheint Rochlitzens Ersuchen an Schubert, es noch einmal zu komponieren, da Rochlitz, der Dichter selber, die Webersche Vertonung verschiedentlich in der Allg. Musikalischen Zeitung zu rühmen und und als besonders glücklich die Idee Webers zu bezeichnen wusste, bei dem Jubel der gesamten Natur über die Schöpfung des Tones „einen Chor an die Stelle der Dekla mation treten zu lassen“. Eine kräftige Fuge schliesst das Webersche Werk ab; den Schlusschor hielt der Komponist sogar einer späteren Umarbeitung wert. Es ist in der Tat merkwürdig, dass Rochlitz noch zu Webers, seines Freundes, Lebzeiten sich bewogen fühlte, eine Neukomposition durch Schubert in Anregung zu bringen. Es ist mir nicht bekannt, dass Weber etwas von diesem Plane erfahren hätte; und Schubert wiederum scheint die Webersche Komposition nicht gekannt zu haben.



II. Leipziger Bachfest.

20.—22. Mai 1911.

Als vor drei Jahren zur Einweihung des hiesigen Bachdenkmals ein grosses Musikfest mit ausschliesslich Bachschen Werken veranstaltet wurde, ahnte man noch nicht, dass dieses Nachfolger finden würde. Nach den damaligen künstlerischen Erfolgen lag es auf der Hand, in der Stadt, die am ehesten durch ihre ganze Vergangenheit in musikalischer Hinsicht dazu bestimmt schien, erneut ein derartiges Fest zu feiern. Man entschloss sich daher zum zweiten Leipziger Bachfest, das hoffentlich nun noch recht viele Nachfolger finden wird. In natürlicher Weise wurde es durch die Festmotette der Thomaner in der Thomaskirche, diesmal unter Leitung von Herrn Professor Dr. Gustav Schreck eingeleitet. Diese weltbekannte Sängerschar brachte die beiden Motetten „Komm, Jesu, komm“ und „Fürchte dich nicht“ beide für zwei Chöre zu vortrefflichem, feinst herausgearbeitetem, präzisen Vortrag. Die Motetten waren umrahmt von den Präludien und Fugen in Cdur resp. Gdur, zwischen ihnen stand das Choralvorspiel „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“, die Herr Max Fest durch seine ausgezeichnete Registrierung recht farbenreich und stimmungsvoll zu gestalten wusste.

Das erste Kirchenkonzert brachte bald vier schwerwiegende Kantaten „Sie werden aus Saba alle kommen“, „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“ mit Blasorchester, die Pfingstkantate „O ewiges Feuer“ und die bekannte „Trauerode“ auf das Ableben von Christiane Eberhardine, der Gemahlin Augusts des Starken, ein Programm, das nur der ausgezeichnet disziplinierte Bachverein unter seinem hervorragenden Dirigenten Professor Karl Straube sich leisten konnte. Die Wiedergabe war daher auch eine solche, die keinen weiteren Wunsch aufkommen liess, dank der durch präzise Einsätze, dynamische Schattierungen feinsten Herausarbeitung. Der Chor folgte seinem impulsiven Führer in jeder Weise. Auch die Solisten Frau Stronck-Kappel (Sopran), Frl. Emmi Leisner (Alt), die Herren George A. Walter (Tenor) und Alfred Stephani (Bass, letzterer anstelle des erkrankten Prof. Messchaërt) gingen ganz in ihren Aufgaben auf, sich vollinhaltlich dem Ensemble in ihren Arien usw. einfügend. Bleiben noch zu erwähnen die gewohnten Mitarbeiter des Bachvereins: die Herren Prof. Dr. Max Seiffert am Cembalo, Max Fest an der Orgel und das städtische Orchester, die wie immer tadellos ihres Amtes walteten.

Am zweiten Festtage (21. Mai) mittags folgte im Gewandhause das erste Kammermusikkonzert, für welches, da „Hausmusik“ bringend, eigentlich der Saal viel zu gross war. An der Spitze stand das Trio cmoll für Violine, Flöte und Klavier aus dem „musikalischen Opfer“, von den Herren Hofrat Prof. Dr. Max Reger, Prof. Carl Flesch und Maximilian Schwedler wundervoll, in feinster Herausarbeitung aller Einzelheiten, vorgetragen, aber doch allzusehr die schlichte Grösse und Einfachheit Bachs vermissen lassend. Dies möchte ich, auf die Gefahr hin, mit meiner Ansicht vereinzelt dazustehen, hervorheben. Ich glaube, dass das Werk viel zu sehr in modernem Sinne aufgefasst wurde und die Spielenden sich zu wenig den Gedanken zu eigen machten, schlichte „Hausmusik“ zu geben. Reger spielte noch drei Präludien und Fugen aus des „wohltemperierten Klaviers“ I. Teil in fmoll, Fisdur und cis moll mit selten schönem, fein nuanciertem, präzis-klarem Ausdruck. In den den Beschluss bildenden Goldberg-Variationen vereinigte er sich mit dem ihm kongenialen Josef Pembaur jr. zu einer vorzüglichen Wiedergabe auf 2 Klavieren. Beide Künstler, in Anschlag, Technik und Vortrag vollkommen ebenbürtig, vermochten durch ihren Vortrag nicht nur zu fesseln, sondern auch zu begeistern. Aber hätte man die ohnehin schon ausgewählten Variationen nicht noch mehr auswählen können? Das Konzert — von 12—1/23 Uhr dauernd — stellte infolgedessen an die Aufnahmefähigkeit, die Nerven und die — Magen der Zuhörer allzu grosse Anforderungen, so dass sich naturgemäss überall grosse Abspannung geltend machen musste. Eine glänzende Wiedergabe erfuhren auch die Suite dmoll für Violoncello durch Professor Julius Klengel und die Violinsonate gmoll durch Professor Carl Flesch, jener wie dieser durch schlichten Vortrag, schöne Tongebung, feinste Nuancierung wahre Beifallstürme entfesselnd. Herr George A. Walter (Tenor) trug unter Begleitung der Orgel durch Herrn Karl Hoyer fünf geistliche Gesänge mit frischem, weichem Ton ausdrucksvoll vor.

Der Abend des zweiten Tages war ganz der Johannes-Passion gewidmet, nachdem man vor drei Jahren beim ersten Bachfest die Matthäus-Passion aufgeführt hatte. Die Johannes-

Passion reicht was Empfindungsgehalt, Ausdruckskraft betrifft, nicht an die weit volkstümlichere Matthäus-Passion heran, immerhin aber ist es doch bewundernswert, wie Bach den ziemlich gleichen Inhalt so verschieden zu gestalten verstanden hat. Die Christuspartie wurde vom Hofopernsänger Alfred Stephani mit seinem prachtvollen, sonoren Bass eindrucksvoll zu schönster Wiedergabe gebracht. Den Evangelisten sang Dr. Matthias Roemer belebt und mit feinst herausgearbeiteter Gestaltung, Pilatus und Petrus lagen in den bewährten Händen von Dr. Wolfgang Rosenthal. Andere kleinere Partien waren wieder bei George A. Walter gut aufgehoben. Den Sopran vertrat Frau Anna Stronck-Kappel, den Alt Frl. Emmi Leisner, beide über vortreffliche Stimmmittel verfügend und dadurch den Anforderungen ihrer Partien gerecht werdend. Der Chor war wieder in ausgezeichneter Verfassung, von Prof. Karl Straube vorzüglich geschult, ebenso verdienen die bekannten Solisten des städtischen Orchesters und dieses selbst höchstes Lob; an Cembalo und Orgel die gewohnten Künstler.

Der dritte Festtag brachte uns noch ein zweites Kammermusikkonzert und einen Kantatenabend. In ersterem hörten wir vor allem eine Orchestersuite C dur und das vierte und sechste Brandenburgische Konzert, die insgesamt eine sonnige Heiterkeit atmen und uns den Altmeister auch von der fröhlichen, zum Teil sogar humoristischen Seite zeigen. Bei der Orchestersuite konnte man mit einiger Abänderung an die Zeit denken, „Als der Urgrossvater die Urgrossmutter nahm". Welcher Schatz aber nun in den Brandenburgischen Konzerten drinsteckt, empfindet man erst, wenn einem die Klänge ans Ohr schlagen. Besonders das Allegro im sechsten Konzert ist ein derartig humordurchwürzter Teil: die lustig und fröhlich dahinhuschenden Passagen der ersten Violen und als Kontrast die dumpfen, scheinbar monotonen Töne des Cembalo, letztere von den anderen Streichinstrumenten aufgenommen, diese dann ebenfalls die Melodie der ersten Viola aufnehmend. Mir hat selten etwas so viel Spass gemacht wie diese Gegenüberstellung, deren Wirkung noch durch die verwandten tiefen Instrumente erhöht wurde. Die hervorragendsten Künstler des städtischen Orchesters — Mangel an Platz verbietet mir die Aufzählung aller Namen — waren an diesen Sachen beteiligt und brachten sie zu ganz vortrefflicher Wiedergabe. Die dritte Orgelsonate in d moll wurde von Karl Hoyer, einem Schüler Straubes, unter feinsten Register-Klangmischungen ausgezeichnet gespielt. Frl. Leisner sang mit ihrem schönen, die Höhenlagen mühelos erklimmenden Alt, dramatisch gestaltet, die Arie „Komm, leite mich" aus der Kantate 175 mit Instrumentalbegleitung. Ausserdem wurde auch die schon früher gehörte, sogenannte Kaffeekantate „Schweigt stille, plaudert nicht" mit Frau Anna Stronck-Kappel, Alfred Stephani und George A. Walter aufgeführt, stimmlich tadellos, aber erstere doch etwas zu steif, H. Stephani dramatisch-eindrucksvoll.

Das dritte Kirchenkonzert am Abend brachte noch drei Kantaten, nämlich die Osterkantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret", die Busskantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" und die Pfingstkantate „Lobet Gott in seinen Reichen", zum Teil durch Längen etwas ermüdend, aber erneut das Bild der Vielseitigkeit, der erhabenen Grösse Bachs befestigend. Die Sonata in der Osterkantate hat übrigens grosse Ähnlichkeit mit dem Allegro im sechsten Brandenburgischen Konzert. Unter Beteiligung der schon mehrfach genannten Künstler gelangten auch diese Werke zu schönster, eindrucksvollster Wiedergabe. Mit diesem dreitägigen Bachfest haben der Bachverein und ihr Leiter Prof. Straube eine grosse Tat vollbracht und allen Zuhörenden unvergessliche Stunden geschaffen. L. Frankenstein.



Hallesches Musikfest

mit Werken von L. van Beethoven
am 20. und 21. Mai 1911.

Halle a. S. hatte 1829 unter Spontini, 1835 unter Schneider und 1859 unter Franz Musikfeste in grösserem Stil, denen sich als viertes nach über 50 Jahre langer Pause das diesjährige Beethovenfest anschloss. Beethoven! In ihm vollendete sich das Grösste und Höchste der Tonkunst. Seit seinem Tode ist vieles geschaffen, manches Gewaltige vollendet, die Technik fast bis zur Unfehlbarkeit entwickelt und die Ausdrucksfähigkeit sehr verfeinert. Doch gegen diesen Ludwig van Beethoven treten sie alle, die es konnten, zurück. Bei ihm fühlt man sich in eine andere, bessere Welt versetzt, seiner Musik wohnt eine Kraft inne, die erhebt, reinigt, begeistert und beglückt. Eine bessere Idee konnte man nicht verwirklichen, als eine Beethovenfeier veranstalten.

Der erste Festtag brachte ein Orchesterkonzert im Stadttheater unter Leitung von Ed. Mörike mit dem Philharmonischen Orchester (Berlin). Die Sinfonien in C dur (I) und A dur (VII) fanden eine grosszügige Wiedergabe. Man konnte seine helle Freude haben sowohl an dem prächtig spielenden Orchester wie an der bestimmten und anfeuernden Leitung unseres ersten Theaterkapellmeisters. Wenn hier und da die einzelnen Instrumentalgruppen nicht fein genug gegeneinander abgewogen, wenn das Tempo im ersten Satze der A dur-Sinfonie nicht einheitlich durchgeführt waren, das Fugato im Allegretto derselben Sinfonie nicht ruhig genug wiedergegeben und die Mittelstimmen in den Variationen des Allegrettos etwas zu sehr bevorzugt wurden, so war dies doch noch keine Schädigung des Gesamteindruckes. Es wäre vielleicht besser gewesen, um einen Gegensatz zu haben, entweder die dritte oder vierte Sinfonie zu berücksichtigen; denn auch das von den Herren Artur Schnabel, Prof. Karl Klingler und Artur Williams sehr schön gespielte Tripelkonzert hat durch seinen nicht gerade tiefen Gehalt uns den Meister von einer anderen Seite gezeigt. Die 11 Wiener Tänze für sieben Streich- und Blasinstrumente von den Solisten der Philharmoniker herrlich wiedergegeben, ergänzte das leider nicht sehr abwechslungsreiche Programm.

Den Höhepunkt des Festes bildete entschieden die Kammermusik-Matinee des Klingler-Quartetts. Diese Genossenschaft ist gewiss eine der bedeutendsten; Hr. Prof. Klingler, der eine der Jos. Joachimschen Geigen spielte, ist ein ganz hervorragender Spieler und Musiker, zu dem der vorzügliche Cellist Williams und Hrr. Jos. Rywkind (Violine II) und Fridolin Klingler (Viola) mit ihren wundervollen Instrumenten wunderbar passen. Die Quartette op. 18, 6 in B und op. 59, 3 in C wurden restlos wiedergegeben. Man wusste nicht, was man mehr bewundern sollte, dies seelenvolle Spiel oder die energische Rhythmik oder die feine Dynamik. Fürwahr, ein ungetrübter Genuss! In dem Trio op. 97 spielte Hr. Artur Schnabel den Klavierpart mit grossem Ausdruck und technischer Vollendung, im 1. Satze vielleicht etwas zu wenig schwungvoll; das herrliche Andante mit den Variationen, war der Höhepunkt. Eine glückliche Abwechslung brachten die 6 Gellertschen Lieder (Bitten, Liebe des Nächsten, Vom Tode, Ehre Gottes, Gottes Macht und Busslied) sowie die weltlichen Gesänge „Wonne der Wehmut", „Neue Liebe", „Ich liebe dich", „Der Kuss", vorgetragen von Frau Therese Schnabel-Behr, meisterhaft begleitet von ihrem Gatten. Die vornehme Gesangskunst dieser Sängerin ist weltbekannt. Doch darf nicht verschwiegen werden, dass neuerdings die Vokalisation nicht immer edel und die Intonation sehr oft unrein ist. — Das 3. Konzert brachte die „Missa solemnis" unter Ferdinand Löwe (Wien). Ein glänzendes Soloquartett war in den Damen Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges und den Herren Senius und Denys gewonnen. Der Chor, ca. 400 Mitwirkende, hätte noch eine Anzahl Proben haben müssen, um seine Aufmerksamkeit noch mehr auf Ausdruck, Aussprache und Reinheit zu lenken. Anfangs etwas zaghaft singend, zeigte er sich nach dem Ende zu in besserer Verfassung. Wäre es nicht vorteilhafter gewesen, den Chor vorn aufzustellen? Warum veranstaltete man die Aufführung nicht in der Marienkirche? Von einer Orgel war im Stadttheater leider nichts zu hören. Der Dirigent Ferdinand Löwe hatte nur wenige Proben mit dem Chor abhalten können, infolgedessen herrschte nicht immer das richtige Einverständnis. Gerade bei einem so schwierigen Chorwerke sollte doch ein und derselbe Dirigent die Arbeit übernehmen. Hier waren nicht weniger denn drei tätig gewesen. Was Wunder, wenn der Sänger nicht vertraut ist mit der Auffassung und Art und Weise des Unbekannten. Das Gloria hätte schwungvoller wiedergegeben werden müssen. Ganz vergriffen in der Darstellung und unzureichend in der Technik war die Fuge zu dem „et vitam". Ganz herrlich erklang dagegen das Vorspiel zum Benedictus, des wohl berühmtesten Teiles der Messe, dessen schwieriges Violinsolo Herr Konzertmeister Thornberg spielte. Ferdin. Löwe, der bedeutende Brucknerinterpret, neigt zu breiter Temponahme. Er hat es verstanden, die grosse Messe mit nur wenigen Proben so vorzuführen, dass die religiösen Stimmungen, welche zum Ausdruck zu bringen waren, namentlich durch das einzig schön singende Soloquartett und das grossartig spielende philharmonische Orchester tatsächlich erweckt wurden, und das will in anbetracht

der Umstände, der enormen Schwierigkeiten für die Sänger viel sagen.

Leider waren die Kräfte zur Veranstaltung des vierten Halleschen Musikfestes fast sämtlich von auswärts herbeigezogen worden. Warum benutzt man nicht das einheimische Orchester? Warum musste ein fremder Dirigent geholt werden? Die Eintrittspreise hätten ein Viertel billiger sein müssen. Überhaupt denken wir uns ein Musikfest für die breiten Schichten als Volksfest, nicht bloss für vermögende Kreise. Man pflege nun das einheimische Konzertwesen! Man suche das Orchester immer leistungsfähiger zu gestalten! Man veranstalte etwa alle 3—5 Jahre ein solches Fest und baue einen geeigneten Konzertsaal und unterstütze diejenigen Institute, welche imstande sind, dabei zu helfen, damit eine einheimische Kunst erblühe. Noch zu erwähnen ist die von Prof. Dr. Abert verfasste Festschrift, welche eingehende Analysen enthält. Karl Klanert.

Rundschau.

Oper.

München.

Man hat wieder einmal — nach langer Zeit — den Versuch gemacht, den „Cid" von Cornelius ins Repertoire aufzunehmen. Seit Heinrich Vogls Zeiten war er von unserer Bühne verschwunden. Sein Aufleben war aber jetzt nur von kurzer Dauer. Das konnte auch Mottls vollste Hingebung, die er der Neueinstudierung des Werkes widmete, nicht hindern. Über das Undramatische und Veraltete in seiner Anlage lässt sich nicht hinwegtäuschen; vielleicht wirken diese Nachteile noch empfindlicher, da die Tonsprache Cornelius' eine positiv fortschrittliche, unleugbar mit der Wagnerschen verwandte ist und somit ein Zwiespalt entsteht, in welchem wir uns nur durch buchstäbliche Berücksichtigung der vom Komponisten gewählten Bezeichnung „Lyrisches Drama" einigermassen zurechtfinden können. Unter diesem Gesichtspunkt muss man wohl oder übel für jene allerdings hervorragend schönen Szenen, welche die hochfliegende Idealität eines Cornelius in ihrer ganzen Leuchtkraft zeigen, eine Reihe lebloser Partien in den Kauf nehmen und sich mit Pietätsgefühl über solche gelegentliche Zwangsepisoden hinwegschwingen. Vor allem über viele der übermässig langen Chorsätze. Eine der unwirksamsten Rollen, den Bischof, wusste Bender mit weihevoller Würde, eindringlich und beredt, und gesanglich so trefflich durchzuführen, dass sie als Augen- und Ohrenweide zu dem Bemerkenswertesten der Aufführung gehört. Frl. Fassbender, die vorzüglich spielte, liegt die Partie der Chimene oftmals zu hoch; Schonung ihrer schönen Stimme wäre ihr dringend anzuraten. Feinhals stattete den Held mit all seiner aufrechten, lebensvollen Kraft aus; und von der Dekorationkunst des Herrn Klein ist nur Bestes zu sagen; zumal der 2. Akt war ausserordentlich wirkungsvoll in Szene gesetzt. In dieser Hinsicht haben sich die beteiligten Kräfte bei einer anderen „Novität", bei Massenets „Manon" — die nun endlich den Weg nach München fand — nicht gerade ausgezeichnet. Da ging es bei den ersten 3 Bildern etwas sparsam zu; das letzte allerdings war in Prospektive und Farbenstimmung vortrefflich gelungen. Die Beeinträchtigung einer französischen Oper durch deren Übertragung ins Deutsche machte sich auch fürs Auge vor allem im Ballett geltend, das in seiner ehrlich gestanden geradezu hässlichen Ausstaffierung auf die Bezeichnung „gefällig" oder „fesselnd" keinen Anspruch erheben kann. Auch dem Orchester hätte eine grössere Dosis französischer Grazie bei der Gavotte, besonders auch im Vorspiel zum 3. Akt nicht schaden können. Im ganzen aber konnte man seine Freude an der lebendigen Durchführung der Partitur unter Cortolezis' Leitung haben. Und an der durch die Kammersängerin Lisbeth Ulbrig ebenso anmutig als künstlerisch sorgfältig gezeichneten Titelrolle, in welcher sie mit Frau Bosetti alterniert, wie Wolf mit Buysson als Chevalier des Grieux. Buyssons Noblesse und Inbrunst in Bewegung, Mimik und Gesang sind von ganz besonderem Einfluss auf die Beliebheit „Manons" beim Publikum. Dass Buysson wieder der Unsrige wurde, ist auch für die Aufführungen anderer romanischer Opern, z. B. „Toska" von grösstem Vorteil. In „Manon" fiel Brodersen (Lescaut) durch sein wundervolles Piano und seine sorgsame Aussprache aufs angenehmste auf. Dass ausser der „Cid"-Neueinstudierung und der Aufnahme von Manon ins Repertoire nicht viel Neues oder aufgefrischtes Altes, neben „gutgehenden" (d. h. in bezug auf Ausführung manchmal nur mit knapper Not und Mühe gehenden) Werken gebracht wurde, darf man wohl in der Hauptsache dem „Rosenkavalier" zuschreiben, der jetzt auch schon zur letztgenannten Kategorie gerechnet werden kann — bei welcher die Einschränkung nur plötzlichen Hindernissen gegenüber Geltung haben soll. Hindernisse als da sind Erkrankung der Bühnenkräfte oder unvorhergesehene Begebenheiten auf der Bühne, die als tragikomischer Zufall bedenkliche Streiche spielen können. In ersterem Fall wird durch auswärtige Kräfte mit Glück, manchmal aber auch nur gerade notdürftig, ausgeholfen. Die Gäste-Liste ist ziemlich stattlich; da stehen u. a. auch die wohlbekannten und bewährten Namen Frl. Siems und Frau Hensel-Schweitzer. Aus der Reihe der einheimischen, teilweise alternierenden Kräfte seien vor allem genannt: Walter als brillanter Valzacchi, Frau Tordek allerliebst sowohl als „Quinquin" wie als „Jungfer Mariandl", Frl. Fassbender als nicht nur fesselnd schöne, sondern auch unmittelbar berührende Marschallin, allerdings lässt sich darüber streiten, ob Frl. Fassbenders wiederholt angewandter oder vielmehr ihr als einer mehr zur Tragödin neigenden Natur anhaftender breit-pathetischer Stil im Rahmen des „Rosenkavaliers" angebracht sei. Frau Bosetti und Fritz Feinhals, sowie Frl. Craft seien als verdienstvolle Stützen der Aufführungen nicht vergessen. Ganz besonders aber möchte ich neben den Namen Mottl und Cortolezis (als seiner rechten Hand) den des Kammersängers Bender unterstreichen, der in der musikalischen Beherrschung seiner Rolle (Baron Ochs) Eminentes leistet und ausserdem als Schauspieler den verschiedenen Anforderungen bis aufs kleinste gerecht wird. Seine Haltung rettet manche Szene vor dem völligen Sturz in Possenhafte. Doch einer Ermüdung des Hörers bei allzu ausführlichen Erzählungen der „Erlebnisse" des Landjunkers vermag sie nicht Einhalt zu tun. Und doch bergen gerade diese humoristischen Momente die echtesten und köstlichsten Einfälle Straußscher Muse, wie ihn uns sein „Till Eulenspiegel" z. B. lieb macht. Aber — die Beschränkung fehlt. Die Walzer — wunder Punkt Nr. II — wirken blass, manchmal sogar lückenbüsserhaft gezwungen (N. B. warum das Frühstücksmenuett, das als solches sozusagen malerisch wirken würde, mit „Walzertempo" bezeichnen?) sodass die Dreieinigkeit der Walzerkomponisten-Namen etwas ungleich geraten ist. Doch dies nur nebenbei. Richard Strauss' „Geist" liegt auf anderem Gebiet. Den lässt er mit wunderbarer Frische und Freudigkeit bei der Auffahrt des Rosenkavaliers leuchten, indes der Monolog der Marschallin und die lieblich-leidenschaftlichen Zwiegesänge sowie das Terzett des letzten Aktes eine Fülle des Wohllautes und der Wärme ausstrahlen. Die Unmittelbarkeit dieser Szenen und ihr zur Seite die hohe Instrumentationskunst des Komponisten müssen entschädigen für viel Flachheit, Sprunghaftigkeit und Redseligkeit der Komödie, die wohl oft „Komisches" mit voller Wirkung zum entsprechenden Ausdruck bringt, aber nicht die Linie hält, wie sie einem Werke dieses Charakters in künstlerisch-ästhetisch unanfechtbarer Weise zugrunde liegen müsste. Das Niveau sollte keinen so bedenklichen Schwankungen unterworfen sein dürfen. — In Erinnerung an ihre ganzen hübsch und sinnig, auch kunstfertig dargestellte Sophie möchten wir Frau Kuhn-Brunner fragen, ob sie es wirklich schön findet, wenn innerhalb einer musikalischen Phrase alle höchsten Töne um drei Schattierungen stärker gesungen werden als die tieferen, einerlei ob sie Träger nebensächlicher Silben sind, oder ob ihre Bedeutung sie zu einem Akzent berechtigt. Sie scheint zwar diese Auffassung mit sehr vielen ihrer Kollegen, vor allem der weiblichen, zu teilen; ausserdem ist sie technisch imstande, die Höhe glänzend herauszubringen. Es dürfte sich aber wohl aus Gründen der Logik empfehlen, diese Neigung durch sorgsames Ausfeilen der „Nachbartöne" zu bekämpfen. Ein Fehler von Frau Kuhn-Brunners Stimm-Material in der Mittellage ist es nicht, sondern nur eine zur bequemen Gewohnheit gewordene technische Unachtsamkeit.

Der Schlussakkord des Berichtes ist leider kein harmonischer: Mottl ist erkrankt — ein empfindlicher Schlag für unsere Oper. Und Frau Preuse-Matzenauer hat uns verlassen. Über die Resultate des Bemühens, sie würdig zu ersetzen, lässt sich heute noch kein endgültiges Urteil fällen.

E. von Binzer.

Konzerte.

Berlin.

Am Sonntag, den 7. Mai fand sich im Blüthnersaale eine ernste Versammlung zu einer Gedächtnisfeier für Wilhelm Berger ein. Das Podium war in einen Palmenhain verwandelt, in dessen Mitte die Büste des Verstorbenen von der Hand Felderhoffs Aufstellung gefunden hatte. Ein spätes Manuskript, Klavier-Quartet op. 100 fand durch die Herren Professoren Quast und Klingler, Fridolin Klingler und Williams eine lebenswarme Wiedergabe; die Komposition ist ernst und trägt das weltabgewandte Gepräge derer, die gezeichnet sind für die letzte Reise ins ewige Schweigen. Einige der schönsten Lieder Bergers wurden durch Kammersänger Arlberg und Julia Culp eindrucksvoll zu Gehör gebracht, gekrönt wurde die Feier durch die emoll-Variationen für zwei Klaviere, von Frieda und James Quast meisterhaft interpretiert.

Die Matinee des Konservatoriums von Max Modern am 14. Mai hätte nichts geboten, was über die Durchschnittsleistungen derartiger Institute hinausgeht, wenn nicht die Kammersängerin Frau Luise Geller-Wolter in der Vorführung ihrer Schüler einen so eminenten Beweis ihrer gesangspädagogischen Meisterschaft erbracht hätte, dass ein Wort darüber in unsrer gerade in gesangstechnischer Beziehung nicht eben erfolgreichen Zeit von aktuellstem Interesse sein dürfte. Die reifste Leistung bot zweifellos der als jugendlicher Heldentenor aus Elberfelder Stadttheater verpflichtete Willem Perk mit der Gralserzählung aus Lohengrin. Er verfügt über eine in den Registern tadellos ausgeglichene, weiche und trotzdem glanzvolle Stimme, der Ausdruck ist warm, wenn auch noch ein wenig befangen, nur in verschwindenden Momenten legitimiert er sich in der Aussprache als Holländer. Auffallend schöne Stimmittel, die sich auf Grund einer einwandfreien Tonbildung voll und ganz entfalten, besitzt auch Gertrud Mache, die die Agathen-Arie bemerkenswert vortrug; freilich steht ihre Auffassung mit dem gesangstechnischen Können noch nicht auf gleicher Stufe. Wenn es ihr gelingt, hier Ausgleich zu schaffen, so dürfte ihr eine künstlerische Laufbahn nicht versagt bleiben. Zwei angehende Konzertsängerinnen, die noch mitten im Studium stecken, legten für ihre Meisterin beredtes Zeugnis ab, mit süsser Sopranstimme und vielem Charme sang Catherina Coranda „Mondnacht" und „Soldatenbraut", während Hertha Döpners dunkel timbrierter Alt auf das seriöse Oratorienfach hinweist. Aus der Schule der Frau Geller-Wolter sind schon einige bemerkenswerte Sängerinnen hervorgegangen, so die jugendlich Dramatische des Stadttheaters in Kiel, Frl. Frick, welche für die Kgl. Bühne in Wiesbaden verpflichtet wurde. K. Schurzmann.

Braunschweig.

In den Konzertsälen herrscht nach den anstürmenden Tonfluten der letzten Wochen tiefer Friede, alle Gesangvereine priesen mit rauhen Stimmen infolge der winterlichen Kälte den König Lenz, ohne seine Ankunft dadurch zu beschleunigen. Allgemeines Interesse beanspruchte eine durchaus gelungene Aufführung von Sgambatis „Requiem" durch A. Therigs Bachverein mit Strathmann-Weimar (Bariton). Die Liedertafel (Hofkapellmeister Riedel) feierte ihr 60jähriges Jubiläum, das dem Dirigenten, Frl. Kappel-Hannover und Kammermusiker H. Mühlfeld-Braunschweig (Geige) viel und berechtigten Beifall eintrug. Das Passions-Konzert des Schraderschen acappella-Chors leitete für den erkrankten Dirigenten Prof. Schrader Domkantor Wilms, Frl. M. Oppermann-Dresden (Alt) und Herr O. Spannhof-Braunschweig (Orgel) zeichneten sich in gleicher Weise aus. Hofmusikdirektor M. Clarus schloss mit dem Chorgesangverein die Saison in würdigster Weise durch eine vortreffliche Wiedergabe von Mendelssohns „Paulus", Frl. Joh. Dietz-Frankfurt a. M. wetteiferte mit den hiesigen Kräften Fr. Oehlert, den Hofopernsängern Favre und Jellouschegg um die Palme des Abends. Jetzt beginnen die Konzerte in Feld und Wald. Ernst Stier.

Heidelberg.

Früher als gewöhnlich ist der Bachverein mit seinen Abonnements-Konzerten in diesem Winter zu Ende gekommen. Das erste der 9 Konzerte war ein Liederabend. Marie Louise Debogis aus Genf brachte Gesänge alter und neuer Meister zum Vortrage und entzückte ganz besonders durch den Charme, mit dem sie diese zu singen verstand. In Professor Wolfrum stand ihr ein vortrefflicher Begleiter zur Seite. Im 2. Konzerte gesellten sich zu der Ddur-Sinfonie von Brahms einige Kompositionen von Max Schillings, von diesem selbst dirigiert: „Das eleusische Fest" (rezitiert von Maria Bassermann), der düstere Prolog zu „König Ödipus" und das Violinkonzert Op. 25, ein Werk, an dem man keine Freude haben kann, das aber Carl Wendling aus Stuttgart hervorragend spielte. An Felix Draeseke und dessen 75. Geburtstag erinnerte die „Symphonia tragica" des Dresdener Meisters, der sich für den Abend ausschliesslich in der Gesellschaft Beethovens befand. Das Orchester spielte 2 Ouvertüren von ihm und Anna Schabbel-Zoder aus Dresden sang mit Kunst und Temperament die Leonoren- und Ah-perfido-Arie. Das vierte Konzert brachte Max Regers 100. Psalm zweimal nacheinander, vom Komponisten dirigiert, gesungen vom Bachverein und akademischen Gesangverein. Der äussere Erfolg des in Heidelberg oft und gerne gesehenen Komponisten war gross, obwohl die mehr als 200 Stimmen des Chores gegen das Orchester nicht aufkommen konnten. Dem Psalm ging die Bachsche Kantate „Christus, der ist mein Leben" und ein Händelsches Orgelkonzert voraus, das Hermann Poppen meisterlich spielte. Das neue Cello-Konzert von Carl Bleyle sollte die Novität des 5. Konzertes sein, leider sagte Heinrich Kiefer aus München ab und Ersatz bot Elisabeth Bokemeyer, die Beethovens Klavierkonzert in cmoll zwar nicht in dessen ganzer Grösse verstehen liess, in kleineren Stücken von Sinding, Rubinstein und Liszt aber eine glatte Technik und bemerkenswerte Gestaltungskraft offenbarte. Die solistischen Darbietungen umrahmte das Orchester mit Mozarts Jupiter-Sinfonie und Beethovens Ouvertüre zu „Egmont". Auch Siegmund von Hausegger aus Hamburg kam in einem Konzerte zu Worte, als Komponist und als Dirigent. Er dirigierte seine beiden Gesänge für Chor und grosses Orchester, „Die Weihe der Nacht" und „Sonnenaufgang", aus denen keine grosse Inspiration herausleuchtet, so verschwenderisch auch die Mittel der Kompositionstechnik verbraucht wurden. Den reinen Genuss des Abends vermittelten erst Liszts „Orpheus" und Schuberts grosse Cdur-Sinfonie. Professor Wolfrum interpretierte die beiden Werke geradezu mustergültig. Ein eigner Abend wurde Hector Berlioz gewidmet. Das Orchester spielte die Ouvertüre zu „König Lear", den Trojanischen Marsch, den Trauermarsch für die letzte Szene des „Hamlet" und die von Berlioz so glänzend instrumentierte „Aufforderung zum Tanz" C. M. von Webers. Hedy Iracema-Brügelmann aus Stuttgart erfreute durch den Vortrag einiger Lieder und des reizvollen Bolero „Zaide", so dass man den geistvollen Franzosen auch von einer neuen Seite kennen lernte. Das achte Konzert gab dem ausgezeichneten Geiger Carl Flesch, der nunmehr einen hohen Grad künstlerischer Reife errungen hat, Gelegenheit, sich in seiner Vielseitigkeit zu zeigen. Er spielte das Violinkonzert in Adur von Mozart (das fünfte), ebenso vollendet wie das von Beethoven und wie die Edur-Sonate von Bach. Für jedes dieser Werke fand der feinsinnige Künstler den richtigen Vortragsstil und sein Ton war bei Mozart so zierlich und reizvoll im Klange, als er bei Bach und Beethoven gross und ausdrucksvoll erschien. Beethovens 9. Sinfonie mit Schlusschor und Fragmente aus Wagners „Parsifal" beschlossen den Reigen. Die Sinfonie wurde grosszügig interpretiert, der Schlusschor in nicht allzuraschem Tempo. An das Vorspiel zu „Parsifal" reihten sich die Verwandlungsmusik und die Szene in der Gralsburg bis zum Schlusse des 1. Aktes. Nicola Geisse-Winkel aus Wiesbaden sang des Gurnemanz Klage sehr wirkungsvoll und auch die Chöre gingen sehr gut. Die kleineren Partien und die vier Solostimmen in der Ode „An die Freude" vertraten mit Erfolg Johanna Dick aus Bern, Frida Hegar und Alfred Flury aus Zürich und Paul Böpple aus Basel. Professor Wolfrum wirkte durch die Konzerte des Bachvereins äusserst anregend und was er bot, war künstlerisch durchgearbeitet, soweit das gute Gelingen nicht durch plötzliche Absagen der Orchesterverstärkung beeinträchtigt wurde. Jedenfalls bildeten die Konzerte des Bachvereins auch in dieser Saison mit den musikalischen Akademien Mannheims den Höhepunkt des musikalischen Lebens in der badischen Pfalz und die Besucher von auswärts stellten zum Publikum dieser Konzerte ein nicht geringes Kontingent. K. Eschmann.

Heilbronn.

Der „Singkranz" hat in Hofkapellmeister August Richard (früher in Altenburg) einen neuen Dirigenten von hervorragenden künstlerischen Fähigkeiten gewonnen. Unter seiner Leitung fanden im Lauf des Winters drei grosse, schön gelungene Konzerte statt. In der ersten Aufführung kamen drei Chorwerke mit Orchester zu Gehör: Die Hymne „Preis sei dir"

(C dur) von Mozart und das „Schicksalslied" von Brahms für gemischten, Mendelssohns „Festgesang an die Künstler" für Männerchor. Das Orchester spielte Beethovens grosse Leonoren-Ouvertüre (Nr. 3) mit glänzendem Schwung, ferner Schuberts feine Ballettmusik aus „Rosamunde". Das Programm des 2. Konzerts brachte unbegleitete gemischte Chöre von Mendelssohn („Frühlingsfeier", „Primel", „Jagdlied") und Männerchöre von Schubert („Die Nacht") und Kreutzer („Morgengruss", „Im Herbst"), sodann mit Klavierbegleitung Frauenchöre von Schumann („Lied", „Nänie", „Triolett", „Tamburinschlägerin" und gemischte Chöre von Schubert („Gott im Ungewitter" und „Gott der Weltschöpfer"). Der Solist, Konzertsänger Alfred Naef aus München, sang Lieder von R. Franz und Schumann. Das 3. Konzert brachte endlich Mozarts „Requiem" und Bruckners „Tedeum" in der ehrwürdigen Kilianskirche zu sehr würdiger, von künstlerischem Geist belebter Aufführung; in den Solopartien zeichnete sich das mitwirkende Berliner Vokalquartett (Eva Lessmann, Martha Stapelfeldt, Richard Fischer und Eugen Brieger) durch seltene Schönheit des Zusammenklangs der Stimmen aus. Alle drei Konzerte fanden die lebhafteste Anerkennung des Publikums wie der Presse. Durch Vertrag hat der Singkranz sich die Kraft seines geschätzten Dirigenten zunächst auf 5 Jahre gesichert. Die Neugründung einer Konzertgesellschaft eröffnet diesem die Möglichkeit weiterer künstlerischer Betätigung durch die Leitung von vornehmen Konzerten die mit der bedeutend verstärkten Militärkapelle Füsilierregiment Nr. 122 unter Beiziehung hervorragender Solisten und einer berühmten Kammermusikvereinigung veranstaltet werden sollen.

J. Stanger.

Insterburg.

Mit zwei festlichen Veranstaltungen setzte im Herbste die Winterspielzeit 1910/11 hier ein. Das Kgl. Gymnasium feierte das 50jähr. Bestehen durch drei Aufführungen der „Antigone" des Sophokles mit der eigenartigen Musik von Constanz Berneker. Sodann beging der „Sängerverein" sein 60. Stiftungsfest mit der Aufführung von Wilhelm Tauberts „Landsknecht" als Hauptwerk. Im Februar kam gemeinsam mit dem Oratorienverein (beide Vereine leitet Franz Notz) die Oper „Das goldene Kreuz" von Ignaz Brüll szenisch-dramatisch zur Aufführung. Im Frühjahrskonzert gab es als Neuheiten den „Sang römischer Germanensklaven" von Josef Bernauer und den „Deutschen Sang" von Reinecke, „Dideldum, Kirchweih im Dorf" von Franz Notz, sowie mehrere a cappella Männerchöre von Baldamus, Fischer, Haug, Röntgen. Im Oratorien-Verein kam im Dezember der „Elias" zu Gehör (Solisten: Helga Petri, Frieda Beckershaus, Leo Gollanin, Arthur van Eweyck. In Liederabenden hörten wir Minnie Nast-Dresden, Julia Culp-Berlin und Eva von der Osten-Dresden. In den Orchesterkonzerten wirkten Fritz Kreisler und Elisabeth Bokemeyer mit. Aufgeführt wurden Sinfonien und andere Werke von Haydn, Beethoven, Mozart, Berlioz, Weber, Rich. Wagner und Liszt Die Kammermusik war in hervorragender Weise durch die Vereinigung des Berliner Hoforchesters vertreten und zwar mit den Hauptwerken Divertimento D dur von Mozart und Septett von Beethoven.

L.

Leipzig.

Zu einem musikalischen Abend hatte am 10. Mai Frau Marie Unger-Haupt in den Saal des Hotels de Pologne geladen. Verehrer und Verehrerinnen der verdienten Gesanglehrerin füllten den Saal vollauf und lauschten mit wachsender Hingabe den frischen und innigen Darbietungen der jungen Damen.

Den Abend eröffnete ein dreistimmiger Frauenchor, Abendfeier von F. Lachner. Von Frau Unger-Haupt sinnig aufgefasst und dirigiert, von den Damen mit aller Sorgfalt gesungen, erreichte das Werk im ganzen, die Frauenchören besonders eigene zarte und doch kräftige Wirkung, wenn auch feinere Tonabstufungen im piano nicht gelangen. Es folgten in bunter Reihe Lieder und Arien, Soli und Duette, Ernstes und Heiteres. Fräulein Müller sang mit jubelndem Schall die Arie der Elisabeth aus Tannhäuser, Fräulein Meyer mit weichem Sopran und versonnen die Arie der Katharina aus „Der Widerspenstigen Zähmung", Frau Ernst-Zickmantels sonore Altstimme rührte mit warm empfundenen Liedern von Schubert, Brahms und Strauss ernstere Saiten. Die Damen Simon und Griesbach erfreuten durch anmutige und neckisch plaudernde Duette. Auch die Damen Borgmann, Petermann, Foerstel und Penzler machten der Schule alle Ehre. Herr Max Wünsche begleitete am Flügel mit gewandtem Sinn, der Eigenart der Sängerin und dem Charakter des Komponisten jeweils vollkommen Rechnung tragend — eine bei der Mannigfaltigkeit des Programms fürwahr heikle Aufgabe. Abgesehen von kleinen Mängeln in der Aussprache und vereinzelter Monotonie verdient die Schule von Frau Unger-Haupt durch ihre vollendete Bildung von Atem und Stimme und eine feinsinnige, geistige Vertiefung des Kunstwerks alle Anerkennung. Kranz und Blumen lohnten zum Beschluss die Mühen der hochgeschätzten Künstlerin.

Hans Plewka.

München.

Das neue Jahr fördert eigentümliche Dinge zutage: Konglomerate von Geräuschen, die bei einer Anzahl ganz apart veranlagter Ohren die Empfindung wachrufen, das sei „Musik"; es bringt Tonsetzer auf den Plan, welche allen Ernstes von ihrem Publikum erwarten, dass es die Resultate ihrer Musenbeschwörungen für Offenbarungen ansehen werde; es führt reproduzierende Künstler ins Gefecht, die bei den Hörern zweierlei und zwar recht wenig erbauliche Gefühle auslösen: soll man sie ob ihrer Anwartschaft auf Märtyrerkronen bemitleiden? oder soll man sie ob ihrer Unterstützung antikünstlerischen Geistes als einer „Verabreichung schädlicher Speisen" verurteilen? Unbedingt letzteres. Denn im Sinne des gesamten Kunstbetriebes muss man ganz entschieden Front machen gegen die Verbreitung von Erzeugnissen, wie sie z. B. Arnold Schoenberg als sein op. 10 und op. 11 auf den Markt bringt. Waren wir s. Zt. von seinem Streichsextett op. 4 als von einem auf gesunder Basis entstandenen Werk grösstenteils sympathisch berührt, so können wir seine neuesten Arbeiten nur entweder als hohnlachende und nicht ernst zu nehmende Experimente oder als wirres, völliges Sichverlieren eines jeglicher Selbstkritik Entratenden ansehen, dessen „Spezialität" zu einem ihn auf unglaubliche Wege führenden Steckenpferd wird. Der griechisch-italienische Komponist Alberto von Chirico zeigt das Verhängnis und die Hilflosigkeit eines der systematischen Schulung entbehrenden, aber unzweifelhaft begabten Idealisten, dessen Orchesterwerke mit all seinem himmelstürmenden Enthusiasmus nichts als sprunghaftes Aufleuchten eines im Grundkern positiven, aber völlig undisziplinierten Talentes bedeuten.

Rudi Stephan, der ebenfalls einen eigenen Abend mit seinen Orchesterkompositionen veranstaltete, hat viel gelernt und arbeitet gewissenhaft; es mangelt ihm aber noch das Erfassen einer Gesamtidee und jene Grosszügigkeit und Knappheit, die ein Vorwurf wie Fr. Hebbels „Liebeszauber" verlangt. Er buchstabiert noch seine Gefühle. — Karl Weigls E dur-Sinfonie war auf Hugo Reichenbergers Programm (Konzertvereins-Orchester) ein Stein des Anstosses; dass sie ihr Gegengewicht in Mozarts „Kleiner Nachtmusik" und Schuberts Ballettmusik aus „Rosamunde" fand, versöhnte mit dem Abend; dazu bewunderte man gern die verblüffende Kehlfertigkeit der hochgefeierten Selma Kurz. — Einen wahren Genuss konnte man dank der trefflichen Aufführung der fis moll-Sinfonie von Leopold van der Pals konstatieren; diese eben so klangschöne und geistvolle wie gemütstiefe Novität, für welche Dr. Georg Göhler mit aller Sorgfalt und Energie eintrat, verdient u. E. grössere Verbreitung. Eine Reihe zartempfundener, echter Lyrik, die auch feinen Humors nicht entbehrt, brachte dem am Klavier begleitenden Komponisten Göbler viel Beifall, hätte aber in intimerem Raum, als unser Odeonssaal ist, besser zur Geltung kommen können, besonders wenn die anmutige hochmusikalische Sängerin Vali von der Osten über kräftigere und intonationssicherere Stimmittel verfügen würde. Ausser Dr. Göhler rief das Tonkünstler-Orchester auch Prof. Mannstaedt nach München, der neben Berlioz und Beethoven auch die Begleitung des Brahmsschen Violinkonzertes mit sicherer, umsichtiger Hand leitete. Solistin war Marie von Stubenrauch, fesselnd durch ihr impulsives, temperamentvolles Spiel, durch ihren süssen, geschmeidigen Kantilenenton. — In einem Volkssinfoniekonzert des Konzertvereins machte sich die Geigerin Herma Studeny um die Vorführung des schwierigen d moll-Konzertes von Sibelius verdient, das teils durch volkstümlich geprägte Rhythmen, teils durch feinsinnige Inspiration wirkt, obwohl vor allem der erste Satz — wie es für Sibelius charakteristisch ist! — unter ausserordentlicher Sprödigkeit leidet. Eine Perle in den Programmen der Volkssinfoniekonzerte war Mozarts köstliches „Konzertantes Quartett" (Es dur) für Oboe (M. Leucht), Klarinette (R. Lindemann), Horn (M. Tzschüter) und Fagott (J. Gaul) mit Orchesterbegleitung. — Ausschliesslich russischer, aber keineswegs unbekannter Musik war ein Abend gewidmet, an welchem sich Ossip Gabrilowitsch als tüchtiger Dirigent (Konzertvereins-Orchester) vor-

stellte, und dessen man sich im Rückblick auf Glinkas glänzende Ouvertüre zu „Russlan und Ludmilla“ gern erinnert. Tschaikowskys D dur-Konzert mit Klavierbegleitung zu hören, zählt — obwohl Hofkapellmeister Prill diese aufs beste ausführte — nicht zu den beglückendsten Gefühlen, und es war schade, dass dieser Notbehelf im Konzert von Géza von Kresz die volle Freude an des Geigers bemerkenswerten Qualitäten schmälerte. Einer Sonate für Klavier und Violine von J. Guy Ropartz, die wir im Konzert der musikalischen und routinierten, aber oft allzu derben Pianistin Panthès und ihres mit Verve gestaltenden Partners Pollak hörten, vermochten wir keinen Geschmack abzugewinnen. Wie viel mehr gibt uns doch auch heute noch der alte gute Nardini in seiner lieben Schlichtheit und stillen, edlen Wärme! Dass Persinger als technisch hochentwickelter Geiger — besonders die höchsten Lagen beherrscht er mit auffallender Präzision — Nardinis e moll-Konzert spielte, zeugt für seinen feinen Geschmack, der sich auch in seinem durch treffliche Rhythmik und von ihr bedingte vorzügliche Phrasierung ausgezeichneten Vortrag kund tat. — Einen Eindruck, wie man ihn in gleicher Tiefe und Vollkommenheit nur selten erlebt, verschaffte uns das Ševčik-Quartett durch eine geradezu weihevolle Ausführung von Beethovens Cdur-Quartett op. 59, No. 3, und mit prächtigem Erfolg schloss das Rebner-Quartett sein grosses Unternehmen, sämtliche Quartette von Beethoven zum Vortrag zu bringen, ab. Desgleichen hatte der junge Violinvirtuose Culbertson, den wir nicht persönlich hören konnten, ein hocherfreuliches Resultat seines erstmaligen hiesigen Auftretens zu verzeichnen.

E. von Binzer.

Rom.

Kurz vor Weihnachten stand das musikalische Rom im Zeichen der grössten Aufregung. Wer jene Wochen nicht innerlich und äusserlich mitgemacht hat, kann sich kaum denken, dass in unserer Zeit, wo alles mit Automobilschnelligkeit verfliegt, eine Masse von 3—4000 Menschen tagelang im höchsten Affekt sprach, gestikulierte, sich ereiferte, dass die Tageszeitungen polemisierten, die Kritiker einander viel Unliebenswürdiges zu sagen hatten, und dass schliesslich alles nach dem Konzert unter Michael Balling allmählich zur Ruhe kam. Es war so gewesen: Das Publikum im Corea war von den fünf bis sechs Gastdirigenten, die von November bis Dezember kamen, sehr wenig erbaut, durch das ewige Wechseln der versprochenen Programme empört; es gährte und schäumte. Die Akademie hatte viele Novitäten versprochen, zwei Chorkonzerte, unter anderem das „Magnificat“ von Bach; nun konnte sie keines der Programme einhalten; auch manche versprochene Novität musste wegen unumgänglicher Veränderung ausfallen. Statt dessen setzte Michael Balling die nicht gerade unbekannte „Freischütz“-Ouvertüre als Anfangsnummer aufs Programm. Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt; von der Galerie herab erwartete man Demonstrationen; eine nie dagewesene Spannung herrschte im Augusteum. Michael Balling kam, die „Freischütz“-Ouvertüre begann, und alles gestaltete sich zu einem schier nie enden wollenden Jubel. Wie war sie auch erklungen! Kaum erinnerte man sich, sie annähernd so gehört zu haben. Wie sprühte alles, wie kam die grosse dramatische Linie so ganz und voll heraus, und erst die klagende Lyrik . . . Die Masse, die gekommen war zu remonstrieren, war suggeriert, gezähmt, begeistert. Es war wohl seit langem der schönste Triumph, den die echte Kunst gefeiert. In diesem Konzerte gab es noch ein Ereignis: die grosse Cdur-Sinfonie von Schubert, in Rom zum zweiten, im Augusteum zum ersten Male aufgeführt, also quasi eine Novität. Sie überhaupt hier zu bringen, und besonders an diesem bedenklichen Tage, betrachtete man als ein Wagnis, und voller Sorge sah die kleine Gemeinde der Schubert-Enthusiasten der Aufführung entgegen. Aber auch da war die Sorge umsonst. Der erste Satz zündete; und vom zweiten, der selbst in Deutschland als „himmlisch lang“ gilt, verlangte das Publikum stürmisch ein Dacapo. Unter rauschenden Sympathiekundgebungen schloss das Konzert und mit ihm die allseitige Aufregung. Auf das Drängen der Akademie gab nun Balling im zweiten Konzert die Edur-Sinfonie von Bruckner und die „Columbus“-Ouvertüre von Wagner; beides wurde vom Publikum mit Achtung, aber ohne Begeisterung angehört. Bruckner zündet hier fast gar nicht. Er hat wohl eine kleine begeisterte Anhängerschar, aber diese ist nicht kraftvoll genug, um andere mitzuziehen. Im dritten Konzerte gefiel allerdings sein „Tedeum“ (dessen Chor von Zorzato recht gründlich einstudiert war) stellenweise ausserordentlich; im ganzen wurde es aber mehr als ein äusserlich pompöses, doch nicht tief empfundenes Werk eingeschätzt. Von grossen Werken gab es noch die hier nie gehörte Chorphantasie Beethovens und Straussens Zarathustra. — Wir stehen entschieden im Zeichen Strauss. Balling brachte Zarathustras grosszügige Momente in klarem Relief heraus, und das Werk hatte einen aussergewöhnlichen Erfolg.

Nach Balling kamen keine Dirigenten, die im Publikum Begeisterung entfachten; nur Perosi gelang es, mit einem Konzert eigener Kompositionen — darunter das neue „Dies iste“ — wieder einmal ganz Rom in Bewegung zu setzen: trotz der hohen Preise musste das ganze Konzert zwei Tage darauf wiederholt werden. Ein junger einheimischer Dirigent, Bernardino Molinari, schwingt sich allmählich zu einer ganz beachtenswerten Höhe auf. Er besitzt u. a. die köstliche Eigenschaft, viel nie gehörtes und ganz modernes zu bringen. Leider kann man von den vier jungen italienischen Sinfonikern, deren Werke er aufführte, nichts Versprechendes sagen; es sind nicht ganz glückliche Debussy- oder Strauss-Imitatoren ohne inneren Inhalt, ohne inneren Wert. Ihr Name sei einstweilen verschwiegen, bis sie besseres vors Publikum bringen, vor allem etwas individuelleres.

Ausserordentlich interessierte man sich für die belgische Schule, die in einem Konzert unter Rinskopf zu Worte kam. Viel Können, vor allem ziemlich feinsinnige Instrumentation, bekundete so mancher; aber wirklich talentvoll erschienen nur die sehr geistvollen Variationen von Gilson; sie schlugen auch, trotz der akademisch schwerfälligen Leitung des Herrn Rinskopf, überall ein.

Solisten kamen, Solisten gingen; die Krone gebührt Ysaye. Es ist immer wieder eine Wohltat, einem Künstler zuzuhören, der aus der Technik ein selbstverständliches, schönes Mittel zum Zweck macht, aber nicht einen Selbstzweck. Wie klang bei ihm das Rondo capriccioso von Saint-Saëns! Welch wunderbare Grazie! Über seine Art, das Mendelssohnsche Konzert zu spielen, könnte man Bände drucken. Sie scheint nur leider der letzte grosse Stern des Geigenkünstlertums zu sein; neben ihm klang Thomson wie eine vollendete Spielmaschine und Kubelik wie ein kalter perfekter Automat. — Pugno enttäuschte. Er war wohl schlecht disponiert; so Chopin verderben hat man kaum je von berühmten Virtuosen gehört. Glücklicherweise interpretierte er die sinfonischen Variationen von César Franck meisterlich; hier zeigte er sich wieder in seiner alten Grösse. Anita Rio sang mit metallischer Stimme manches interessante Jugendwerk von Debussy und interpretierte sehr fein drei deutsche Lieder; Mozart misslang ihr aber vollkommen. Wo findet man auch Mozartsängerinnen? Man möchte fast ausrufen: „Ein Königreich für einen Mozartsänger!“ — Unter den einheimischen Virtuosen errang sich der Pianist Adriano Ariani den grössten wohlverdienten Erfolg. Zum Schluss erschien Herr Bruno Walther aus Wien und fand als Berlioz- und Strauss-Dirigent bei Publikum und Kritik die beifälligste Aufnahme.

Die Monate April und Mai sollen wegen der Ausstellung grosse Überraschungen auf dem Opern- und Konzertgebiete bringen; möge sich mancher künstlerische Wunsch erfüllen!

Assia Spiro-Rombro.

Noten am Rande.

* Franz Liszt hegte eine grosse Vorliebe für Napoleon III. Obwohl er von deutscher Abstammung war, lange am Hofe eines deutschen Fürsten lebte und in deutscher Erde begraben liegt, fühlte er sich nirgends heimischer als in Frankreich. Im lebensfrohen Paris des zweiten Kaiserreiches huldigten ihm die Männer und die Frauen in oft überschwänglicher Weise, und daher darf man sich nicht wundern, dass er für den Schöpfer dieses Reiches, Napoleon III., der ihn bei mancher Gelegenheit auszeichnete, Ergebenheit und Anhänglichkeit empfand. Die nachgelassenen Briefe des grossen Virtuosen, aus deren Menge jetzt eine übersichtliche Auswahl als ein neuer Band der von dem Freiherrn J. E. von Grotthus herausgegebenen „Bücher der Weisheit und Schönheit“ (bei Greiner & Pfeiffer in Stuttgart) erschienen ist, zeigen, dass dieses Gefühl sich oft bis zur Schwärmerei steigerte. Am Karfreitag 1857 rühmt Franz Liszt in einem Schreiben an eine Freundin die „Regierungsweisheit“ des Kaisers und nennt es „einen genialen Zug, der mich sehr berührt hat“, dass er bei der Geburt seines Sohnes verschiedenen Künstlervereinigungen 60000 Franken von seiner Zivilliste schenkte. Er setzte hinzu: „Ich möchte Sie doch fragen, welchem Herrscher die Idee gekommen wäre, sich an einem

ähnlichen Tage um die dramatischen Autoren, die Maler, die Schauspieler und selbst die Musiker zu kümmern?“ Fünfzehn Jahre später, in einem Briefe vom 29. Mai 1867 an die Fürstin Wittgenstein, nennt er den Kaiser einen „grossen Mann“ und „grössten Herrscher“ — „dessen Genie das Gleichgewicht zwischen den politischen Notwendigkeiten und der Summe der möglichen Fortschritte herstellt“. Es widerstrebt ihm, einen derartigen Mann „durch die Kurzsichtigkeit der diplomatischen Lorgnette zu betrachten“. Die Kriegsgerüchte im Juli 1870 rufen erst seinen Unglauben, dann bange Ahnungen bei ihm hervor. Er weiss, „dass die deutschen Völkerschaften einhellig zu Preussen stehen werden“, aber er kann doch kaum annehmen, dass Napoleon seinem Wahlspruche, erst zu wägen, dann zu wagen, untreu geworden sei. So schreibt er der Fürstin am 23. August 1870: „Bis zum letzten Augenblick will ich glauben, dass der Kaiser wirklich nicht unterliegen wird“, und am 31. August: „Wenn das Kaiserreich zusammenstürzte, so würde ich persönlich einen ausserordentlichen Schmerz darüber empfinden“. Und das Kaiserreich stürzte zusammen. Bitter heisst es in einem ebenfalls an die Fürstin gerichteten Briefe vom 4. September 1870 unter dem frischen Eindrucke der Katastrophe von Sedan: „Die Politik ist die Lehre von den günstigen Umständen und die Kunst des rechten Augenblicks. Augenscheinlich versteht sich Herr von Bismarck besser darauf als Andere, was die Gegenwart wenigstens betrifft“. Es gereicht Franz Liszt zur Ehre, dass er sich von dem gestürzten Kaiser nicht undankbar abwendete. Aber wenn er am 10. Januar 1873, einen Tag nach dem Tode Napoleons III., den „Tag der Gerechtigkeit“ kommen sieht, an dem „Frankreich den Sarg des dritten Napoleons zurückholen wird, um ihn ruhmvoll an der Seite des ersten in dem Invalidendome niederzustellen“, so möchte man ein gewisses Sprichwort dahin abändern: dass man ein guter Musikant und doch ein schlechter Prophet in politischen Dingen sein kann. . . .

* Ein Rossini-Museum in Brüssel. Wie dem „Journal des Débats“ aus Brüssel geschrieben wird, hat der zweite Direktor des dortigen Konservatoriums, Edmund Michotte, dem Brüsseler Konservatorium eine grosse Anzahl von Briefen, Manuskripten, Dokumenten, Bildern und Karrikaturen Rossinis zum Geschenk gemacht. Er hat dabei bestimmt, dass seine Schenkung im Konservatorium selbst untergebracht werden und den Grundstein zu einem Museum bilden solle, dass ausschliesslich dem italienischen Meister gewidmet ist. Michotte gehört zu den wenigen noch lebenden Musikern, die in ihren jungen Jahren dem damals in Paris lebenden Komponisten des „Barbier von Sevilla“ auch persönlich näher getreten sind; seine Aufzeichnungen und Erinnerungen, die er den Sammlungen beigefügt hat, enthalten noch vieles wertvolle und unbekannte Material zur Geschichte der italienischen und französischen Musik um die Mitte und in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

* Eine Rossini-Anekdote erzählt der Pariser „Guide Musical“. Am 17. April 1837 trat der berühmte Tenorist Duprez zum ersten Male vor den Parisern auf. Er spielte den Arnold in Rossinis „Tell“, und gleich sein erstes Erscheinen brachte ihm einen Riesenbeifall. Voller Stolz ging er zu Rossini und bat den Tondichter, doch auch einmal in die Oper zu gehen, um ihn singen zu hören. Rossini wollte davon aber nichts wissen, sondern bat den Sänger, vielmehr zu ihm zu kommen und bei ihm etwas zu singen. Duprez nahm die Einladung geschmeichelt an und kam und sang. „Er sang mir“, so erzählt Rossini selbst, „einige Stücke aus meiner Oper geradezu ausgezeichnet vor. Als er sich jedoch der Stelle „Folge mir“ näherte, empfand ich dasselbe ängstliche Unbehagen, das manche Menschen haben, wenn sie wissen, dass gleich eine Kanone abgefeuert werden wird. Schliesslich sang Duprez sein hohes C. Es war ein schreckliches Ereignis! Ich stand sofort auf und ging zu einem Glasschranke, der mit sehr empfindlichen venezianischen Bechern gefüllt war. „Nichts zerbrochen!“ rief ich aus und fügte hinzu: „Wie wunderbar!“ Hierüber war Duprez sehr erfreut, denn er hielt das offenbar für eine Beifallsäusserung und sagte: „Nicht wahr, Meister, mein hohes C hat Eindruck gemacht?“ „Allerdings“, war meine Antwort, „aber am meisten gefällt mir doch daran, dass es vorbei ist. Diese unnatürlichen Effekte liebe ich nämlich nicht. Ihr hohes C klingt meinem Ohre wie das Geschrei eines Kapaunen, der abgewürgt wird“. — Etwas verwirrt meinte Duprez nun, gerade diesem hohen C verdanke er bei den Zuhörern seinen Erfolg, worauf Rossini voller Seelenruhe bemerkte: „Dann singen Sie es zweimal!“

* Mit einem neuen Karl Bauerschen Goethekopf auf dem Umschlag geschmückt liegt das soeben erschienene dritte Heft des VII. Jahrgangs der „Stunden mit Goethe“ (Herausgeber Dr. Wilhelm Bode-Weimar, Verlag: E. S. Mittler & Sohn, Berlin) vor uns. Es enthält wieder fesselnde Beiträge, an deren Spitze „Das Märchen in Goethes Unterhaltung deutscher Ausgewanderten“ von Arthur Denecke steht. Neben dem zweiten Teil des „Faust“ und der „Pandora“ ist das Märchen, mit dem Goethe die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ schliesst, seine am meisten und verschiedenartigsten gedeutete Dichtung. Und wie Goethe auch sonst schmunzelnd zu lächeln pflegte, wenn sich die Leser über irgend etwas in seinen Werken den Kopf zerbrachen, so hatte er auch diesmal seine behagliche Freude daran, wenn man sich abmühte, hinter den Sinn des Rätsels zu kommen. Denecke gibt in seinem Aufsatz eine sehr annehmbare Deutung des Märchens und beweist zugleich die Einheit der ganzen Dichtung. Aus dem weiteren Inhalt des Heftes seien die von Dr. Bode mitgeteilten „Passows Aufzeichnungen über Goethe“ genannt. Passow erhielt durch Goethes Fürsprache eine Berufung als Lehrer der griechischen Sprache an das Weimarer Gymnasium und hat während der Jahre 1807—1810 in zahlreichen Briefen über seine unmittelbaren Beobachtungen und Erlebnisse innerhalb der Goetheschen Kreise berichtet. Ferner bringt das Heft einen Aufsatz „Schuhmacher Steube und die Vorsehung“ vom Herausgeber. Goethe erwähnt den Schuhmachermeister Steube, der 1791 ein Buch über seine Wanderschaften und Schicksale herausgegeben hat, zweimal in seinen Werken, indem er bemerkt, dass Steube ein über alle waltendes höchstes, unerforschliches Wesen annimmt. Daran anknüpfend geht Dr. Bode näher darauf ein, wie man bei Goethe ein starkes Bedürfnis beobachten kann, an eine göttliche Vorsehung und Führung zu glauben. Dem textlichen Inhalt sind wiederum mehrere anziehende Bilder beigegeben, die vom Herausgeber zugleich trefflich erläutert werden.

* Einige Kritikerbosheiten finden wir in der „Tgl. Kor.“ zusammengestellt. Ein Kritiker schrieb über eine durch fürstliche Gunst an einem Hoftheater festgehaltene, weder schöne noch kunsttüchtige Tänzerin: „Man sagte, Fanny Elsler tanze Hegel, und ich behaupte, Frl. B. tanzt Schopenhauer — sie lehrt einen die Weiber hassen.“ — Nicht minder ungalant sprach sich ein Berliner Rezensent über die seinerzeit engagiert gewesene, von hoher Stelle protegierte Tänzerin Soldanski aus, indem er folgende Meinung abgab; „Fräulein Soldanski soll tanski, muss tanski, kann aber nicht tanski.“. Von einem Liebhaber, der bei seinem Debüt durchfiel, schrieb ein Kritiker: „Der Debütant scheint trotzdem sehr viel Glück in der Liebe zu haben, denn er hat namenloses Unglück im Spiel.“ — Derselbe Schauspieler war es, der einen witzigen Kollegen jenes Beurteilers zu der Bemerkung verleitete, der junge Mann habe Arme, die „so lang wie die Reue“ seien, und er laufe den Abend über damit herum, „als suche er mit nassen Händen ein Handtuch“. Einer unabsichtlichen Bosheit sieht es gleich wenn ein Theaterkritiker von einer Darstellerin der Maria Stuart einmal schrieb: „Wir hatten bisher geglaubt, dass diese Rolle Jugend und Schönheit erfordere; die Maria Stuart von gestern abend hat uns belehrt, dass man einen Erfolg haben kann, ohne das Eine oder Andere zu besitzen“. Von einer Bühnenkünstlerin, die ihre besseren Tage längst hinter sich hatte und durchaus nicht zurücktreten wollte, schrieb ein Berliner Kritiker einmal: „Frau F. ist schliesslich nicht mehr jung, wenn man bedenkt, dass es Friedrich der Grosse war, der gesagt hat: Die F. — ja, die war einmal sehr schön“. Eine nicht mehr in dem der Rolle angemessenen jugendlichen Alter stehende Darstellerin der Rosine musste von einem Opernrezensenten die Bemerkung hinnehmen: „Ich möchte diese Rosine wohl als Traube gekannt haben“.

Kreuz und Quer.

Berlin. Das Seminar für Schulgesang in Berlin, welches auf die neueingeführte staatliche Prüfung für Gesanglehrer und Lehrerinnen vorbereitet, beginnt einen neuen Kursus am 1. Juni. Die Anstalt wurde im Jahre 1900 als „Seminar für Musik“ begründet und 1910 nach Erlass der neuen Prüfungsordnung den neuen Anforderungen entsprechend reformiert. Der jetzt beginnende Kursus ist bereits der dritte, der den neuen Bestimmungen entsprechend abgehalten wird. Die Anstalt ist die älteste ihrer Art nicht nur in Berlin, sondern in ganz Preussen. Der Unterricht liegt in den Händen

bewährter Lehrkräfte. An der Spitze stehen Gustav Brühl, Direktor einer staatlich anerkannten höheren Mädchenschule, und der bekannte Musikpädagoge Max Battke, dessen Bücher bereits in vielen Schulen Eingang gefunden haben.

— Richard Strauss ist augenblicklich mit der Komposition einer sinfonischen Dichtung beschäftigt, die einen der Natur entnommenen Stoff zum Vorwurf hat.

Dresden. Martin Wilhelm aus München, Tenor, Schüler von Jean de Reszke, wurde an die Hofoper engagiert.

— Dem Königl. Musikdirektor Otto Richter wurde der Professortitel verliehen.

— Charlotte Huhn, die erst im vorigen Sommer in Afrika, Nord- und Südamerika, insbesondere in Brasilien Triumphe feierte, ist seit letztem Herbst in Weimar mit so glücklichem Erfolg als Gesangsmeisterin tätig, dass sie beabsichtigt, sich nun ganz dem Lehrberuf zu widmen, obwohl sie im unverminderten Besitz ihrer schönen Stimme ist. Vielfachen Wünschen seitens ihrer treuen Dresdener Gemeinde folgend, hat sich die gefeierte Sängerin entschlossen, ihren Wohnsitz vom 1. September ab dauernd hier zu nehmen, weshalb sie auch ein glänzendes Angebot zu einer Tournee durch Indien, Japan und Russland für die nächste Saison abgelehnt hat.

Dortmund. Professor Janssen brachte am 14. Mai zum zweiten Mal das Chorwerk „Das Licht“ von C. Ad. Lorenz zu glänzender Aufführung. Die Solisten Frau Schmidt-Illing, Frau Lasius und Herr Süsse leisteten Hervorragendes. Der anwesende Komponist und Herr Professor Janssen wurden lebhaft gefeiert.

Halle (Saale). Zum Leiter der Robert Franz-Singakademie wurde anstelle des zurücktretenden Universitäts-Musikdirektors Professor O. Reubke der Königl. Musikdirektor Alfred Rahlwes aus Elbing unter 60 Bewerbern gewählt.

Herne. Händels „Messias“ wurde von der Konzertgesellschaft unter städt. Musikdirektor Niessen zu hervorragender Wiedergabe gebracht.

Leipzig. Kapellmeister Friedrich Pollak von den städtischen Bühnen wurde von Direktor Robert Volkner für die Frankfurter Theater ab 1912 engagiert.

Mailand. Auf Einladung der Direktion des Scala-Theaters spielten Hugo Becker und Ernst von Dohnányi an zwei Abenden sämtliche Violoncello-Sonaten von Beethoven und Brahms und erzielten damit einen bedeutenden und nachhaltigen Erfolg.

München. Im Hoftheater erzielte die Neubearbeitung der romantischen dreiaktigen Oper „Zlatorog“ von Viktor Gluth, die 1885 unter dem Titel „Der Trentajäger“ ihre Uraufführung in München erlebt hat, einen durchschlagenden Erfolg. Die in allen Teilen vornehme Musik, bei der das Volkslied Pate gestanden hat, gefiel sehr, so dass Gluth nach dem zweiten und dritten Akt stürmisch gerufen wurde. Das Orchester unter Felix Mottls Leitung war vorzüglich.

Prag. Pietro von Stermich, zuletzt an der Kaiserlichen Oper in Warschau tätig, wurde neben Zemlinsky als erster Kapellmeister ans Deutsche Theater engagiert.

Rom. Hier starb Graf Franchi Verney Lavaletta, ein angesehener Musikschriftsteller und Gatte der berühmten Geigerin Teresina Tua.

Solingen. Dass in einer Stadt von 50000 Einwohnern wie hier sage und schreibe 37 Gesangvereine bestehen, dürfte wohl ein Unikum sein.

Rezensionen.

Beethoven, Ludwig van, Briefe. In Auswahl herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Dr. A. Thomas-San Galli; Otto Hendel, Halle. Preis Mk. 1.—.

Diese wohlfeile Ausgabe bezweckt vorzüglich, dem Laien die einzigartige Persönlichkeit Beethovens, wie sie uns in seinen Briefen in der unmittelbarsten Form gegenübertritt, näher zu bringen. Der Herausgeber wählte deshalb nur jene Schreiben aus, in denen irgend ein bemerkenswerter Zug des Charakters, der Werke, der äusseren Lebensumstände des Komponisten sich zeigt. Um eine ungestörte Lektüre zu gewährleisten, glaubte er, einen orthographisch und grammatikalisch gereinigten Brieftext bieten zu müssen. Man kann über diesen Punkt anderer Ansicht sein, denn sicherlich geht damit viel Persönliches und — wie der Kenner der Originaltexte weiss — ein dem Beethovenschen Briefstil eigener Reiz verloren. Es ist nicht einzusehen, warum der Laie diesen nicht gleichfalls geniessen solle. Die Auswahl selbst verrät feinen Geschmack und genaue Kenntnis der die Beethovenforschung beherrschenden Probleme. Besonders anzuerkennen ist, dass, trotz des Verfassers bekanntem Interesse, die Frage der „Unsterblichen Geliebten“ nur gestreift wird. In der Tat kann dem Verehrer Beethovens die Beantwortung ziemlich nebensächlich sein, wenn er nur das hohe Menschentum erfasst, das in den überlieferten Liebesworten glüht. Jedem Briefe ist eine erläuternde Anmerkung beigegeben, welche über Personennamen Beziehungen usf. Aufschluss gibt. Der Sammlung steht eine kurze Schilderung des Lebensganges voran. Besondere Erwähnung verdient eine vortreffliche Charakteristik des Beethovenschen Briefes, welche manche interessante, kulturgeschichtliche Bemerkung bringt. Dr. Guido Bagier.

Eisenmann, Alexander, Der junge Bachfreund. Stuttgart, Alb. Auer. 2 Hefte à M. 2.—.

Jungen Eleven, die man mit Bachscher Eigenart bekannt machen will, gebe man dieses Heft in die Hand. Sie werden aus den Übertragungen geistlicher Lieder, Präludien, Menuetts etc. den Stil des Altmeisters erkennen lernen und werden dabei schon den grossen Ton und die eigenartige, spezifische Technik von fern dämmern sehen, die später das Studium der Bach-Sonaten und Konzerte von ihnen verlangt. Auch zum Besprechen erster elementarer, musikwissenschaftlicher Fragen regt das Heft den geschickten Lehrer an. Die dynamischen Bezeichnungen und die der Fingersätze sind spärlich, aber gut. Viele brauchts deren ja auch nicht, da alle Stücke für die I. Lage geschrieben sind. Die Umarbeitung für Geige und Klavier ist originalgetreu und (im Ergänzen von Stimmen) geschickt, im ganzen also eine verdienstvolle Arbeit die der Empfehlung würdig ist.

Vares, Op. 3. Concert spirituel. I. Teil. Barmen, Alb. Dähler.

Der erste, bis jetzt vorliegende Teil dieses „Konzerts“ bringt eigentlich nicht mehr als ein pathetisches Allerweltsthema in fmoll, was in allen Stärkegraden durch alle Instrumente durchgeht und dazu ein ebenfalls getragenes, ausdrucksvolles Gegenthema. Das Ganze trägt den Charakter eines weihevollen Festmarsches, vielleicht auch den einer kirchlichen Feier, und etwas Erhabenes leuchtet durch diese Noten, die ein Übermass von Würde und Pathos ausstrahlen. Die vielen Wiederholungen langweilen aber schliesslich, und man wünscht bei Anerkennung aller grossen Einfachheit des Werks doch mehr Abwechslung in Melodie und Rhythmus. Den Schluss macht kräftig eingearbeitet, der Chor „Herr der Welt, gross ist sein Name“. Dass der Komponist, der sein Werk Riemann gewidmet hat, sein Handwerk beherrscht, soll nicht unerwähnt bleiben. Wir werden ein endgültiges Urteil erst fällen können, wenn das Concert spirituel als Ganzes uns vorliegt.

Wallner, L., Compositions pour Piano 1) Trifolium: 3 Pièces, 2) Deux Moments musicaux à la Russe. Bruxelles, Schott Frères. Pr. à M. 1.60.

Ich setze einen Tadel hier an die Spitze, weil er für die symptomatische Wiederkehr gleicher Fehler gilt: das Impromptu von Wallner bringt 20 Taktwechsel in 40 Takten; d. h. jeder dritte bis zweite Takt hat eine andere Einteilung, einen anderen Rhythmus. Ich weiss nicht, mir will diese schlechte Manier immer als äusserliche Mache oder als Verlegenheit erscheinen, in beiden Fällen ist sie zu verurteilen. Man soll die Freiheit und die Schranken des vorgezeichneten Taktes nicht prostituieren. Ich erbiete mich, jedes solcher taktverworrenen Stücke ohne grobe Änderung des Melos durch sachte Verschiebungen in ein einheitliches Gleise zu bringen. Oder gefällt Herrn Wallner ein geflicktes Gewand besser als ein glattes, einheitliches? — Dies nebenbei. Im übrigen ist von den Stücken zu sagen, dass sie sämtlich einen Musiker von Schliff und Form verraten. Die Technik hält sich in mittleren Grenzen, jeder einigermassen Geübte spielt diese Salonstücke vom Blatt. Sie gewähren einen intimen und in Einzelheiten auch reizvollen Genuss. Wir empfehlen sie für das Haus und als Zugaben in Konzerten.

Dr. Kurt Singer.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 27. Mai 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Max Reger: op. 57, Symphonische Fantasie (vorgetragen von Herrn Karl Hoyer). Eduard Grell: „Herr, der König freuet sich in deiner Kraft“. Max Bruch: „Gebet“.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Zur Lage der Theaterkapellmeister.

Da unsere Verbandsorganisation nunmehr, nach aussen hin gekräftigt, als ein im musikalischen Leben unserer Zeit mitsprechender und mithandelnder Faktor dasteht, dessen segensreiche Einrichtung und ernsthafte Notwendigkeit von seinen Mitgliedern täglich mehr erkannt werden, — an dessen Existenz aber auch die in Frage kommenden massgebenden Kreise nicht mehr gleichgültig vorübergehen können —, da aber ferner auch durch engen Zusammenschluss und treue Mitarbeit der Einzelnen der Verband einer starken innerlichen Festigung immer mehr entgegengeht, so kann mit umso grösserer Zuversicht an die Sondierung und Bearbeitung einzelner Aufgaben und Probleme herangetreten werden.

Wie erinnerlich sein dürfte, wurde bereits in unserer letzten Sitzung die Frage der Lage der Theaterkapellmeister angeschnitten und eine baldige Stellungnahme zu dieser zum Beschluss erhoben.

Zuvörderst hiess es nun, sich mit sämtlichen gegenwärtigen Theaterkapellmeistern in Verbindung zu setzen, um eingehende Fühlung nehmen und das in Frage kommende Gebiet überblicken zu können.

Ein Aufforderungsschreiben zum Beitritt in unseren Verband, das Zweck und Ziel unserer Organisation eingehend beleuchtete und die Bedeutung und Notwendigkeit gegenseitiger Solidarität bei unserem korporativ-genossenschaftlichen Zeitgeiste klar darlegte, wurde an ca. 1100 Theaterkapellmeister abgesandt, deren Namen man dem „Neuen Theater-Almanach" entnommen hatte.

Innerhalb 14 Tagen kamen 250 Briefe zurück mit den postalischen Vermerken: „Nicht auffindbar" — Verzogen ohne nähere Adressenangabe" — „Adressat unbekannt". — Gleich ein sprechendes Beispiel für das durch ungünstige wirtschaftliche Verhältnisse hervorgerufene Nomadenleben.

Von den 850 Theaterkapellmeistern, in deren Hände das Schreiben gelangte, meldeten sich — sage und schreibe — ganze 12 zum Beitritt in unseren Verband. Da fällt einem wohl das wahre Wort ein: „Wem nicht zu raten ist, dem ist nicht zu helfen". Von 850 nur 12, das sind noch nicht $1\frac{1}{2}$%. Von Hunderten hat nur immer einer Verständnis und kollegiales Empfinden für die Lage und wirtschaftliche Wohlfahrt seines Standes! Ist das nicht eine beschämende Selbstbeurteilung?

Einer schreibt, er könne nur beitreten, wenn er keinen Beitrag zu zahlen hätte, denn er erhalte keine Gage, ein anderer, er hätte kein Sommerengagement. Ein dritter bittet, in allen Zeitungen vor der Kapellmeisterkarriere zu warnen, denn die Agenten hätten Bände voll derer, die ohne Gage dirigieren.

Dieser macht den Vorschlag, die Konservatorien in dieser Angelegenheit zum Eingreifen aufzufordern, indem sie nur den Befähigsten das Reifezeugnis geben. Jeder müsse die Prima absolviert und womöglich den Doktortitel haben. An den Konservatorien müssten eigentlich besondere Opernkapellmeister-Klassen unter Leitung erster Fachleute eingerichtet werden. Jeder Absolvent eines solchen Instituts müsse erstklassiger Techniker, Komponist, Pianist und Gesangspädagoge sein. Ausserdem müsse er mehrere Orchesterinstrumente beherrschen.

Jener meint, die Kritiker und Referenten der Tagesblätter sollten alle minderwertigen Anfänger schonungslos preisgeben, ein Kapellmeister dürfe nie den Chordirektor ersetzen, sich auch niemals als Korrepetitor hergeben, wenn er nicht dafür besondere Zahlung erhalte.

Dieser sagt, für erste und zweite Kapellmeister müsse ein Mindesttarif aufgestellt und dürften diese Stellen nie durch Volontäre besetzt werden; auch dürfe ein Volontär nie länger als ein Jahr ohne Bezahlung bleiben. Zur Leitung von Schauspielmusik und zum Korrepetieren beim Ballet dürfe sich niemand hergeben. Bühnenmusik-Schreiben, das Ordnen des Notenmaterials und das Einziehen nicht besetzter Stimmen dürfe nur gegen Extrahonorar geleistet werden.

Jener warnt vor dem Unterschreiben von Scheinverträgen und dem Zahlen von Schmiergeldern an die verschiedenen Agenten, verlangt für die Stellung eines ersten Kapellmeisters vor allem eine in künstlerischen Dingen unbeschränkte Selbständigkeit, wozu er auch rechnet den endgültigen Entscheid über Engagements von Sängern und Musikern, über Annahme oder Ablehnung von Opern und musikdramatischen Werken. Von dem Augenblick an, wo der Vorhang aufgeht, sei der Kapellmeister Alleinherrscher über die Bühne usw.

Übersieht man die ganze, anlässlich dieses Rundschreibens an uns ergangene Korrespondenz, so kann man wohl sagen, dass damit ein gut Teil all der beruflichen Nöte der Theaterkapellmeister sich bei uns zu Wort gemeldet hat. Die Quintessenz und das Ende aller Ausführungen bildet immer die eindringliche Bitte: Schreiben Sie für uns und helfen Sie uns, denn ein Einzelner vermag es nicht. Der Selbsterhaltungstrieb versagt es ihm, seinen Namen herzugeben; er fürchtet, von keinem Theaterdirektor mehr engagiert zu werden.

Eines steht inmitten dieser beruflichen Misere fest: das Universalheilmittel, das d a u e r n d diesen Schäden und beklagenswerten Zuständen beizukommen vermag, ist einzig und allein

eine straffe und feste Organisation

unter jener Devise, die schon in den verschiedensten Berufssparten zum Siege über missliches Standesgeschick verhalf:

„Einer für Alle — Alle für Einen!"

Alle müssen sich aus ihrer Letargie aufraffen, alle müssen Nebeninteressen schwinden lassen und das eine grosse Ziel: die innere und äussere Hebung des Standes im Auge behalten. Einer muss den andern bearbeiten, dass er sich durch Beitritt in unseren Verband der gemeinsamen Sache anschliesst. Es ist wirklich dies der letzte Moment, wo noch geholfen werden kann. Vor allem aber müssen auch die wenigen, in besseren und günstigeren Verhältnissen ihrem Berufe obliegenden Kollegen für ihre gegen ein widriges Geschick kämpfenden Berufsbrüder mit eintreten und dürfen nicht denken: Lasst die anderen für sich selber sorgen!

Reichen wir uns doch alle die Hand zum gemeinsamen Vorgehen! Einzeln machtlos und jeder Laune preisgegeben, sind wir vereint eine Macht, mit der gerechnet werden muss.

Folgt Ihr d i e s e m letzten Rufe nicht — gut — wir taten unsere Pflicht! Ihr werdet die in unserer kühl und geschäftlich denkenden Zeit immer fühlbarer werdenden Folgen am eigenen Leibe zu spüren haben.

F. M.-Fbg.

Als Mitglieder traten bei:

Kapellmeister Max Grosse, Cöln a. Rh.
Kapellmeister Eugen Papst, Pasing bei München.
Kapellmeister Alfred Fröhlich, Düsseldorf.
Musikdirektor Paul Seelig, Bandoeng, Niederl. Indien.
Städt. Kapellmeister Gustav Müller, Nordhausen.

Für den Witwen- und Waisenfond stifteten die Herren: Hagedorn, Frankfurt a. M. 5 M., Kapellmeister K. Koethke, Hamborn 3 M., Kgl. Musikdirektor Ivan Schulz, Homburg v. d. Höhe 8 M., Kapellmeister Paul Lincke, Berlin 100 M., in Summa 116 M.

Die Mitgliedsbeiträge sind nicht an den Vorsitzenden, sondern an den Schatzmeister Max Kämpfert, Frankfurt a. Main, Böhmerstrasse 7 zu senden.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 1. Juni. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 29. Mai eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 22/23. 1. Juni 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

August Schumann.

Von **Ferdinand Schumann.**

Der Mann, dessen Bild den Lesern der Zeitschrift an dieser Stelle mitgeteilt wird, dürfte ihr Interesse erregen. Es ist der Vater von Robert Schumann. Ihm seien im Rückblick auf die jüngst verflossene Säkularfeier von R. Schumanns 100. Geburtstag einige Zeilen des Gedenkens gewidmet.

Im Buchhandel ist August Schumann bekannt, und zwar als Inhaber der früheren Verlagsbuchhandlung der Gebrüder Schumann in Zwickau. Diese Buchhandlung hatte zu Beginn des vorigen Jahrhunderts eine grosse Bedeutung und war weitbekannt und wohlrenommiert. August Schumann hat es nicht leicht gehabt, diese Position zu erringen. Er hat vorher hart ums Dasein kämpfen müssen. Geboren 1770 zu Endschütz bei Gera als Sohn eines armen Landpfarrers, bestimmten ihn seine Angehörigen aus materieller Not zum Kaufmann. Diesem Beruf, und zwar dem Materialwarenhandel, hat August Schumann auch einige Zeit angehört, er gestaltete sich aber später das Leben nach seinen eigenen Neigungen. Diese waren literarische. Um sich ihnen widmen zu können, begann er zunächst mit einer kleinen Leihbibliothek neben seinem Kaufmannsgeschäft, stiess letzteres später ab, und ging zum Buchsortiment und Verlag über. Das war in Ronneburg in Sachsen-Altenburg um 1800. In Dresden lebt noch eine hochbejahrte Nichte von Robert Schumann. Sie erzählte mir, dass damals die Mutter des Komponisten vorn im Laden Kaffee, Zucker, Heringe u. dergl. verkaufte, während sein Vater in einem anderen Raum die Kunden der Leihbibliothek bediente. Im Jahre 1808 zog August Schumann als Verlagsbuchhändler nach Zwickau. In den ersten Jahren war dort sein Bruder Friedrich Mitinhaber des Geschäftes. Es ist nicht zu ermitteln, was später aus diesem Bruder geworden ist. Die Buchhandlung wurde bald weitberühmt, zunächst durch die erste Ausgabe deutscher Klassiker in Taschenformat, sodann durch die ersten deutschen Übersetzungen zeitgenössischer englischer Dichter. Bulwer z. B. erschien in Zwickau um 1820—35 in der Übersetzung von Georg Nikolaus Bährmann. Der Rienzi in dieser Übersetzung hat späterhin dem Textbuch zu Wagners gleichnamiger Oper zugrunde gelegen. Mit der Taschenausgabe deutscher Klassiker hatte aber die Schumannsche Buchhandlung offenbar die Interessen der Originalverleger gefährdet: auf Intervention von auswärts zog der Rat der Stadt Zwickau diese Taschenausgabe ein und liess sie in der Ratsbibliothek verwahren. Dort kann man noch heute Haufen der kleinen Heftchen liegen sehen, die in ihrer Art als Vorläufer der Reclambändchen zu betrachten sind. Ein solches Bändchen kostete damals ca. acht Groschen.



August Schumann

Byron und Scott übersetzte August Schumann selbst. Er war aber auch selbst produktiv, ja sogar ein vielgelesener Schriftsteller. Schon als Handlungsgehilfe hat er sich mit den Produkten seiner Feder viel Geld verdient. Von grösstem Einfluss auf ihn war derjenige, dessen Geist sich später in der Musik R. Schumanns widerspiegeln sollte: Jean Paul. In der Welt Jean Pauls bewegen sich denn auch alle seine Novellen, Romane, Ritter- und Mönchsmärchen. Sie haben ihre Zeit nicht überdauert und finden sich heute nur noch in Bibliotheken, z. B. hier in Leipzig. Heute noch von Wert sind aber seine lexikographischen Arbeiten. Robert Schumann hat als Knabe dabei viel mitgeholfen. Das kann man in seinen Jugendbriefen lesen. Wie sehr aber neben Jean Paul August Schumann

Der Pfingst-Feiertage wegen erscheint die nächste Nummer Donnerstag, den 15. Juni.

als Schriftsteller auf seinen Sohn eingewirkt hat, das legt Alfred Schumann dar in seinem kürzlich erschienenen Buch „Der junge Schumann“ (Leipzig, Inselverlag). Er weist dabei auf überraschende Analoga hin, die sich in dem künstlerischen Schaffen von Vater und Sohn zeigen und in ihren Schriften zutage treten. Robert Schumann ist einem wissenschaftlichen und dichterischen Milieu entsprungen, und im Hause des Vaters waren alle Faktoren gegeben, diesen reichen, eigentümlichen Geist schon in der Jugend auf das günstigste zu befruchten.

Als August Schumann im Jahre 1826 starb, hinterliess er ein Vermögen von 60 000 Talern. Bedenkt man, dass er völlig mittellos in die Welt ging, dass auch seine Ehefrau nichts in die Ehe brachte, und denkt man ferner, was diese Summe für die damalige Zeit zu bedeuten hatte, so kann man sich vorstellen, wie fleissig, arbeitssam und unermüdlich tätig dieser Mann gewesen sein muss. Leider untergrub dieses Arbeiten bei Tag und Nacht seine Gesundheit schon in jungen Jahren. Es scheint daher nicht verwunderlich, dass seine Kinder nicht mit allzuviel Lebenskraft ausgestattet waren. Sie starben alle, wie der Vater, in den besten Jahren. R. Schumann selbst wurde 46 Jahre und war den grössten Teil seines Lebens leidend. Aber des Vaters Fleiss kam ihm in anderer Weise zugute: ohne von Hause materiell sicher gestellt zu sein, hätte er nicht ohne weiteres seinem tondichterischen Schaffen leben können und besonders nicht der von ihm gegründeten Zeitschrift für Musik. Er hat sie allein finanziert.

Das umstehende Bild von August Schumann entstammt seiner Biographie, die der Magister Richter 1827 in Zwickau erscheinen liess. Die Buchhandlung war um diese Zeit in die Hände von Robert Schumanns Brüdern übergegangen. Nach deren Ableben (1839) erwarb sie der Leipziger Buchhändler Stadtrat Fleischer. Sie existiert heute noch, aber nur noch als Sortimentsgeschäft.

August Schumanns Vorfahren lebten in Thüringen. Seine Frau stammte aus Zeitz. Und da diese auch auf thüringische Voreltern zurückblickte, ist Robert Schumann eigentlich kein Sachse, sondern wie Bach und Händel ein Kind des Thüringer Waldes.



Wie empfindet das Kind Musik?

Von **K. Schurzmann.**

Ganz anders als der erwachsene Mensch steht das Kind der Musik gegenüber, es tritt allen künstlerischen Erscheinungen realer entgegen, es erfasst die Kunst viel subjektiver. Folglich werden auch alle Definitionen über die Musik, ihr Wesen und ihre ästhetische Wirkung beim Kinde nicht zutreffend sein; wollen wir wissen, wie das Kind Musik aufnimmt, und was es sich dabei denkt, so müssen wir es selbst reden lassen, ebenso wie die grossen Leute das tun. Und warum sollte das künstlerisch begabte Kind uns nichts zu sagen haben? Für das rein Abstrakte der Musik hat der kindliche Musikbeflissene keine Auffassung, sein kleines Innenleben ist eng begrenzt, sein Empfindungsvermögen noch einseitig, es sucht also beim Musikmachen und Anhören nach Begriffen, nach greifbaren Vorstellungen und Bildern, die nur die Programm-Musik bietet. Aus diesem Grunde bevorzugt das Kind Stücke programmatischen Charakters, bei denen es seine Phantasie spazieren führen kann. Auf Grund dieser Beobachtung habe ich nun mit Klavierschülern den Versuch gemacht, den Inhalt von Tonstücken in Worte umsetzen zu lassen, in Poesie oder Prosa, wie es den Kleinen in den Sinn kam, was abgesehen davon, dass es das Kind schöpferisch anregte und dem Stimmungsgehalt näher brachte, auch die musikalische Deklamation erleichterte, ja sogar ausserordentlich befruchtete. Diese meine Versuche habe ich s. Zt. in einer Berliner Fachzeitung publiziert, es waren Gedichte von Kindern im Alter von 9—11 Jahren zu Schyttes „Musikalischen Bildern für kleine Leute“ u. a. Da ich einen bedeutenden musikpädagogischen Erfolg bei diesen Experimenten erlebte, wiederhole ich sie ab und zu bei besonders begabten Schülern. Die jüngsten Resultate basieren auf zwei Stücken von Mendelssohn, die ein 13jähriges Mädchen ohne irgendwelche Beeinflussung selbständig und recht formbewusst nachdichtete. Als Osterüberraschung für die Eltern studierte das Kind das Frühlingslied, und da fand sich denn ziemlich selbstverständlich folgendes Gedichtchen ein:

Es schmückt sich die Aue mit lieblichem Grün
Und durch des Waldes Bogen
Den Blumenkranz im goldnen Haar
Der Frühling kommt gezogen.
Und wo er weilt, belebt sich das Feld
Mit Blumen. Süsser Duft
Getragen von weichem Zephirwind
Durchschwebt durchwebt die Luft.

Ein Plätzchen hab ich mir ausgewählt
Zwischen grünenden Lindenzweigen.
Im taufrischen Grase die Blümelein
Mich grüssen mit freundlichem Neigen.
Die lauen Winde umspielen mein Gesicht,
Ich lausche der Vöglein Gesang,
Und bricht sich der Wind in den Zweigen, ist's
Als ob Äolsharfe erklang.

Ein leichtes Beben durchzieht dann den Baum
Wie von wonnigem Frühlingsgefühl,
Es kosen die Blättchen, die kaum erst erblüht,
In schelmischem neckischem Spiel.
Es fasst mich ein Sehnen, wie nie ichs geahnt,
Bei all diesem himmlischen Segen,
Und wie die Vöglein im dichten Gezweig,
Sing ich dem Frühling entgegen.

Hier hat sich die Kleine damit begnügt, den musikalischen Gehalt in Bilder umzusetzen, wie sie einer allgemeinen Frühlingsstimmung eignen; bedenkt man die geringen Literaturkenntnisse einer Dreizehnjährigen, so überrascht das Ebenmass der Verse und die Leichtigkeit der poetischen Vorstellung. Zur absoluten Programm-Musik stempelt sie das h moll-Scherzo von Mendelssohn op. 16 No. 2. Diesem zart-duftigen Stück legt sie eine ganze kleine Begebenheit zugrunde, die sie „Elfenspuk“ benennt, natürlich kennt sie den „Sommernachtstraum“ nicht, weder das Drama noch die Musik dazu, aber mit der Märchenwelt im allgemeinen steht sie noch auf sehr freundschaftlichem Fusse.

Elfenspuk.

Tief dunkelt die Nacht, es ist alles zur Ruh
In dem nahen Dorf. Nur ab und zu
Tönet vom Kirchturm die Uhr herab,
Und der Wächter geht auf und ab
  Und ruft in der Runde
  Die Stunde.

Und es schlägt zwölf. Beim ersten Ton
Da regt sichs, da wisperts im Wiesengrund schon,
Es flüstert, es raschelt; es huschen — zwei —
Aus allen Kelchen die Elfen herbei.
  Und lagern leise
  Im Kreise.

Glühwürmchen kommen, beleuchten bunt
Den sich mehr und mehr füllenden Wiesengrund,
In allerlei Farben. Eine Ecke ist frei
Für die Geiger und die Cellisten — drei —
Die eifrig proben
Noch oben.

Noch die Kön'gin nicht kommt. Bei der grünen Tür
Stehn zehn Lakaien und warten — vier —
Und der grünende Pfad, der zum Thron hinführt
Ist von tausend Glühwürmchen illumniert.
Herr Hofmeister Nymph
Wartet — fünf —

Alles blickt schweigend hin zum Tor.
Herr Hofmeister steht ruhig davor,
Er ist der einzige, der ruhig geblieben.
Alles harret gespannt — sechs — sieben
Und lauschet leise
Im Kreise.

Acht — ein Posaunenstoss tönet weit hin
Und meldet das Nahen der Königin.
Zuerst durch das festlich geschmückte Tor
Schreiten zehn Elfen in weissem Flor
Mit blonden Locken
Und Glocken.

Und langsam diese zum Throne gehn
Und stellen sich auf dort — neun — zehn
Jetzt kommen zehn Reiter auf milchweissen Rossen.
Dann nochmals zehn Elfen, süss, duftig umflossen
Von rosa Gewändern
Und Bändern.

Der Mond — elf — giesst seinen magischen Schein
Über all dieses Treiben, beleuchtet fein
Das Tor. Dort harret Herr Hofmeister Elf,
Rings lautlose Stille, da plötzlich — zwölf —
Erleuchtet die Strasse
Im Grase.

Von tausend Laternen ein lichter Schein
Und im milchweissen Wagen zieht die Kön'gin ein.
Er wird gezogen von milchweissen Rossen,
Von lichtem Schein ist die Hohe umflossen.
Kaum erreicht sie den Thron,
Da schon

Stimmen die Geiger eine liebliche Weise.
Die Königin blicket freundlich im Kreise
Und spricht: „Ei höret den lieblichen Schall!
Er locket, er rufet zum Elfenball,
Auf, schwingt euch zum Tanze
Im Glanze

Des Mondes, des lichten. Nicht dürft ihr vergessen,
Gar kurz ist die Frist uns immer bemessen.
Drum schnell ihr Geiger, mit Spielen begonnen,
Gar schnell ist die Stunde, die eine verronnen,
Und alles verwischt
Wie Gischt.“

Das lassen die Elfen nicht zweimal sich sagen,
Und gleich von Mondesstrahlen getragen
Sie schweben, sie wiegen, sie schmiegen sich leise.
Die Geigen spielen eine süsse Weise,
Und alles vergisst
Die Frist. —

Dumpf tönet vom Kirchturm die erste Stunde;
Da verlöschen die Lichter im Wiesengrunde,
Es verwischen die Farben, die Elfen verschwinden,
Von den Herrlichkeiten ist nichts mehr zu finden,
Verweht in der Luft
Wie Duft.

Noch dunkelt die Nacht. Noch ist alles zur Ruh
In dem nahen Dorfe. Nur ab und zu
Tönt vom Kirchturm die Uhr herab
Und der Wächter geht auf und ab
Und ruft in der Runde
Die Stunde.

Zum näheren Verständnis erübrigt sich eigentlich jedes Wort, ein Vergleich mit dem Scherzo ergibt ohne weiteres, wie glücklich die Definition ist. Um die Grazie der Musik zu charakterisieren, wählte die Kleine den sich nach dem Ende zu verjüngenden Strophenbau, natürlich rein instinktiv, ohne jede Reflexion. Das kurze Motiv, das dreimalige h denkt sie sich als die Schläge der Turmuhr, die das vorwärtstreibende Element darstellen, daraus entwickelt sich eine sich steigernde Handlung, die zum Schluss plötzlich abbricht analog dem Musikstücke. Nun noch ein Wort über unsere jugendliche Dichterin, wer sich hier ein frühreifes unkindliches Geschöpf denkt, eine Treibhauskultur des Jahrhunderts des Kindes, der tut der liebenswürdigen Kleinen bitter unrecht. Meine Schülerin, seit Ostern Untertertianerin, ist ein liebes, frisches Mädel, welches auf Grund einer vorzüglichen zurückhaltenden Erziehung seine auf künstlerischen wie wissenschaftlichen Gebieten gleich bedeutenden Fähigkeiten nur als noblesse oblige auffasst.



In der Musikausstellung des Prager Konservatoriums.

Von Dr. **E. Rychnovsky.**

Hundert Jahre sind seit der Gründung des Prager Konservatoriums ins Land gegangen. Zeit genug, um in seinem Archiv Schätze anzuhäufen, an denen der Historiker ebenso wenig achtlos vorübergeben kann, als der sammelnde Liebhaber, der bewundernden Blickes manche cosa rara betrachten wird, die in der Zeiten Flucht in den Räumen des Prager Konservatoriums eine sichere Heimstätte gefunden hat und nach menschlicher Voraussicht vor dem Untergang oder der Verzettelung bewahrt bleiben wird. Man hat bisher von den Beständen des Prager Konservatoriums nicht viel gehört. Auch nicht in den Kreisen derer, für die sonst die Erschliessung eines inhaltsreichen Archivs eine Frage von Belang zu sein pflegt. Kein Wunder, da dieses Archiv bisher in ganz unzureichenden Räumen untergebracht war und, mangelhaft geordnet, für methodische Forschungen nur wenig Raum bot. Diesem unwürdigen Zustand mit energischer Hand ein Ende bereitet zu haben, ist das grosse Verdienst des derzeitigen Archivvorstandes Rudolf Freiherrn Prochazka, der nach monatelangen, entsagungsreichen Vorarbeiten nun einen Überblick über die Bestände gewonnen hat und Resultate ausweisen kann, die ihm die Musikwissenschaft noch lange danken wird. Jetzt, da man weiss, welche Schätze das Prager Konservatorium birgt, wird ohne Zweifel die musikgeschichtliche Forschung sich eingehender mit manchem der vorhandenen Stücke zu beschäftigen haben. Mancher Name, von dem man bisher nichts weiss, als eben den Namen wegen seines Auftauchens im Archiv des Prager Konservatoriums, wird nun Gegenstand quellengeschichtlicher Untersuchungen werden, zumal die sonst recht verlässlichen geschichtlichen und bibliographischen Werke von Riemann, Eitner und Fétis zum Teil ganz im Stiche lassen, zum Teil in ihrer Unvollständigkeit hier eine wünschenswerte Ergänzung finden.

In richtiger Erkenntnis der ausserordentlichen Wichtigkeit der im Archive des Prager Konservatoriums aufgestapelten Schätze hat Rudolf Freiherr Prochazka im sogenannten kleinen Rudolfinumsaale eine Ausstellung dieser Bestände veranstaltet. Natürlich war es ganz unmöglich, alles auszustellen, dazu fehlt es vor allem an geeigneten Räumlichkeiten, aber die Zimelien in Druck und Schrift, etwa 400 an Zahl, sind schon geeignet, die richtige Vorstellung vom Werte dieses Prager Archivs zu machen. Auch der Zeitpunkt ist glücklich gewählt. Die Hundertjahrfeier des Prager Konservatoriums lenkt die

Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit wieder einmal auf diese alte, in rühmlicher Tradition stark gewordenen Unterrichtsanstalt und die persönliche Anteilnahme namhafter Gäste aus nah und fern wird ohne Zweifel dazu beitragen, dass künftighin dem bisher unbeachteten Archiv des Prager Konversatoriums eine bemerkenswerte Stellung zugeteilt wird.

Fünf Jahrhunderte schauen auf den Besucher dieser Ausstellung herab. Man ist kaum imstande, schon zum erstenmale die reiche Fülle der ausgestellten Objekte zu überblicken, die in grossen Vitrinen und von den Wänden herab mit stiller Nachdrücklichkeit Beachtung heischen. Manuskripte, Drucke, Bilder, und Instrumente, von denen jedes seine eigene interessante Geschichte hat, sind da. Nicht überall darf man lange verweilen. Nur bei den ganz wichtigen Stücken ist Rast Gebot. Am besten hilft die Chronologie, sich in der Erscheinungen Flucht zurecht zu finden. So zieht im Fluge die Entwicklung der Musik seit fünfhundert Jahren an unserem leiblichen Auge vorbei und mahnt uns nachdrücklich, wie herrlich weit wir es doch gebracht. Das älteste Stück ist das sogenannte Beneschauer Kanzionale des Wenzeslaus Rotarius aus dem Jahre 1576, das mehr denn einhundertvierzig drei- bis fünfstimmige Kompositionen enthält. Da von den Komponisten nur der heimische Trajanus Gregorides Turnovius als Autor namentlich angeführt ist, bleibt den Musikphilologen die dankbare Aufgabe der Stiluntersuchung überlassen. Neben diesem Grossfolioband nimmt sich das Bass-Stimmbuch zu Orlando Lassos „Selectissimae Cantiones“ (Nürnberg 1587) wie ein Zwerg aus. Schade nur, dass die anderen Stimmbücher zu einem der seltenen vollständigen Exemplare fehlen. Noch kleiner im Format, aber entzückend sauber ausgestattet, mit Kupfern und Arabesken reichlich verziert ist die Violinstimme zu mehreren Opern Lullys und seiner Söhne, historisch allerdings weit wichtiger die Cantate di Eterio Stinfalico. Dies ist der arkadische Deckname für Alessandro Marcello, den Bruder des bekannten Psalmenkomponisten Benedetto Marcello. Fétis erwähnt diese Kantate nicht, ebenso wenig wie Riemann Bononcinis dreiaktige Oper „Il Sesostri“ nennt die hier in Manuskriptpartitur vorliegt. Kunstgewerbler werden die prächtigen Einbände zu den handschriftlichen Partituren von Alessandro Scarlattis „Il Trionfo dell' onore“ und Feos „La forza della virtu“ interessieren. Die roten bezw. grünen Prachtbände mit italienischer Goldhochstickerei sind ein Geschenk des Grafen Christian Clam Gallas. Wertvoll wäre es vielleicht, sich mit dem Oratorium des Dresdner Kreuzschulkantors Christian Ehregott Weinlig (1743 bis 1813) zu beschäftigen. Trotzdem es 1788 im Druck erschienen ist, hat es sich doch vor dem Spürsinn unserer namhaftesten Lexikographen verbergen können. Noch manches mehr oder minder wieder in die Versenkung geratene Werk aus der reichen Opernliteratur des achtzehnten Jahrhunderts liesse sich anführen und sein Name auf einen Augenblick in der Gegenwart festhalten. Aber die Zeit drängt. Schon stehen wir vor einer in ihrer Geschlossenheit ungemein wertvollen Gruppe von Musikalien, die als Widmung der Prinzessin Paula von Lobkowitz aus dem Nachlasse der Gräfin Schönborn-Brühl im Jahre 1908 in den Besitz des Konservatoriums gekommen sind. Hier tauchen Namen auf, über deren Träger sich keines der üblichen Handbücher verbreitet. Wer weiss mehr von Giovanni Cordicelli, Rocchi, Cerca Piccola, Giuseppe Toselli? Theatralische und Kirchenmusik ist aus ihrer fleissigen Feder geflossen. Welchen Wert ihre Kompositionen haben, kann heute noch niemand sagen. Aber ohne Zweifel wird die einsetzende musikwissenschaftliche Forschung manches interessante Resultat zu Tage fördern. Ungemein gross ist die Reihe der Italiener, deren Namen Lied und Heldenbuch meldet. Jomelli, Rinaldo da Capua, Latilla, Anfossi, Ferradini, Cimarosa, Giacomelli, Lampugnani, Galuppi, Liverati, Guglielmi, Paisiello, Asioli, Sarti, Schiassi und noch manch anderer ist da, in seltenem Druck, in brauchbarer Abschrift.

Aber auch die Zahl deutscher und österreichischer Tonsetzer aus dem achtzehnten Jahrhundert fesselt unsere Aufmerksamkeit in hohem Masse. Ganze Sinfonien von Komponisten, die man jetzt kurz zur sogenannten Mannheimer Schule rechnet, liegen auf und sie dürften im Wert umso höher anzuschlagen sein, als wahrscheinlich keine Drucke existieren. Weigert, Umstatt, Cammerloher, Caputti, Leopold Hoffmann, Jean Adam u. a. gehören hierher. Wie diese sich in den Rahmen jener Musiker fügen, die an der Wiege des modernen Instrumentalstiles gestanden sind, wird ebenfalls erst die Zukunft lehren müssen.

Eine eigene Abteilung bildet in der Ausstellung alles, was im Namen Mozart als Brennpunkt zusammentrifft. Die interessantesten Objekte sind das Originalmodell der von Emanuel Max für die Prager Universitätsbibliothek in Marmor geschaffenen Kolossalbüste Mozarts. Auch dieses Modell hat seine Schicksale. Es stand lange Jahre unbeachtet im Keller des Konservatoriums und ist erst in jüngster Zeit dank dem spürenden Eifer Prochazkas ans Licht gekommen. Max hat das Modell 1837 dem Konservatorium zum Geschenke gemacht, das er, wie man in seinen Lebenserinnerungen nachlesen kann, „nach der Natur“ d. h. nach einer Wachsbossierung gemacht hat, die aus Mozarts Tagen herrührt. Auch ein Kielflügel ist da, auf dem Mozart in den Tagen der Prager Don Juan-Uraufführung gespielt hat.

Klangvollen Namen begegnen wir in der Abteilung, in der die Entwicklung des Prager Konservatoriums vor uns auflebt. Berlioz, Auber, Spohr, Marschner, Rubinstein, Clara Schumann, Julius Benedikt, Ferdinand Hiller, Max Bruch, Karl Reinecke, Oberthür, Franz Lachner, Ferdinand Laub, Dreyschock, Josef Slavik, der „böhmische Paganini“ und hundert andere grüssen aus den Vitrinen. Einen besondern Ehrenplatz nimmt die prächtige Begrüssungsadresse ein, die das Leipziger Konservatorium dem Prager zu seinem fünfzigsten Wiegenfest gesendet hat. Der geschmackvolle Inhalt verdient nach fünfzig Jahren in der Erinnerung festgehalten zu werden. Die Widmung lautete: „Der ältesten deutschen Bildungsstätte für Tonkunst, der treuen Pflegerin echt künstlerischen Sinnes und Strebens, der sorgsamen Führerin der Jugend auf der Bahn edler und nützlicher Tätigkeit, der umsichtigen Vermittlerin zwischen Kunst und Leben, noch heute in jugendlicher Frische allen ein leuchtendes Vorbild, dem Konservatorium der Musik zu Prag bringt mit wahrer Hochachtung zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens in dankbarer Anerkennung einer unermüdeten und erfolgreichen Wirksamkeit aufrichtigen Glückwunsch auch für ferneres Gedeihen mit Ermächtigung und unter ausdrücklicher Zustimmung ihres Allerhöchsten Protektors Sr. Majestät Johann, Königs von Sachsen, die Schwesteranstalt das Konservatorium der Musik zu Leipzig.“

Zum Schlusse noch ein Brief Richard Wagners an den Grafen Albert Nostitz, den Präsidenten des Vereines zur Beförderung der Tonkunst „Hochgeborener Herr Graf!“, schreibt Richard Wagner aus Wien am 28. Jänner 1863, „Ew. Excellenz bereits bei einer früheren Gelegenheit mir

bewiesenen wohlwollenden Gesinnung von neuem vertrauend, erlaube ich mir, Hochdieselben ergebenst zu ersuchen, gestatten zu wollen, dass die hierfür geeigneten Zöglinge des Königlich Ständischen Konservatoriums für Musik in einem nächste Tage von mir in Prag zu gebenden grossen Konzert mich durch ihre künstlerische Mithilfe unterstützen dürfen. Da nur auf diese Weise es mir möglich werden wird, die von mir gewählten Musikstücke mit der Vollkommenheit zu Gehör zu bringen, die mich einzig zur Aufführung derselben vor dem kunstsinnigen Publikum Prags bestimmen kann, so schmeichle ich mir, keine Fehlbitte getan zu haben, wenn ich sie an den vornehmsten Beschützer der Kunst in Prag selbst richte. Meinen verbindlichsten Dank im Voraus niederlegend, habe ich die Ehre, mit wahrster Hochachtung und tiefster Ergebenheit mich zu nennen Ew. Excellenz untertänigster Diener Richard Wagner."

Ohne grosse Mühe könnte man noch auf manches musikhistorisch wertvolle Stück hinweisen, könnte auch die ausgestellten Bilder und Instrumente einer einlässlicheren Betrachtung unterziehen, aber ich denke, dass diese flüchtige Beschreibung einiger Stücke aus dem Archiv des Prager Konservatoriums genügen mag, um das eingangs abgegebene Urteil zu rechtfertigen, und man wird wohl bald davon hören, dass sich die musikhistorische Forschung der jetzt neu ans Licht gekommenen Prager Schätze bemächtigt hat.



Gustav Mahler †.

Von **L. Frankenstein.**

Nun ist auch er dahingegangen, einer der schaffenslustigsten und arbeitsfreudigsten unserer Musiker, der, ach! so gern, noch gelebt und gewirkt hätte zum besten der Kunst. Er, der das Leben so liebte und Gottes schöne Welt, der sich für die Natur wie wenige zu begeistern verstand, und dem das Herz im Leibe lachte, wenn er die Natur in ihrem Leben und Weben musikalisch illustrieren konnte; er der abgesagte Feind aller Programm-Musik. In seinen vorliegenden acht Sinfonien — eine neunte erscheint demnächst — hat er diese seine Begeisterung in elementarster Weise und äusserster Tonschwelgerei zum Ausdruck gebracht, daneben auch einem tiefen Pessimismus huldigend. Er brachte die wunderbarsten Klangmischungen durch seine auf das feinste ausgebildete Instrumentationskunst hervor, die er wie kein anderer handhabte und in geschicktester Weise anzuwenden wusste. Man hat sich erst über seine musikalischen Naturschilderungen lustig gemacht, ich glaube, sehr mit Unrecht. Sie waren ihm innerstes Bedürfnis. Er musste, was er in den Bergen, auf weiten Fluren sah und hörte, in Töne umsetzen. Vor allem: es kam ihm von Herzen. Dadurch drückte er seinen Werken den ureigensten, persönlichen Stempel auf. Neben dem Drang, sich als Sinfoniker zu betätigen, war es auch noch das einfache, schlichte Lied, das es ihm antat. Besonders „Des Knaben Wunderhorn" veranlasste ihn zu mancher schönen Komposition, die darauf Anspruch erheben kann, bleibenden Wert zu behalten. Im Anfang seiner Tätigkeit wurde er ein eifriger Anhänger Webers und bearbeitete mit dessen Enkel des ersteren nachgelassenes, unvollendetes Werk „Die drei Pintos", das dann in Leipzig aufgeführt wurde; später wurde er ein begeisterter Anhänger Mozarts und Wagners, der es sogar fertig brachte, die Aufführungen von der letzteren Werke in Olmütz, als er dort Theaterkapellmeister war, durch Intrigen zu hintertreiben, um sie nicht zu entweihen. Ein Besuch in Bayreuth und die dortige Aufführung des „Parsifal" würden ihm zu einem tiefgehenden Erlebnis. Mahler war eine knorrige, äusserst nervöse Natur, er meinte es aber grundehrlich. Die Kunst ging ihm eben über alles. Infolgedessen hatte er neben vieler Anerkennung auch ebensoviele Anfechtungen zu erdulden.

Gleich hervorragend war Mahler auch als Organisator; die Verdienste, die er sich um die Reorganisation der Wiener Hofoper erworben, sind unvergänglich und werden durch alle Anfeindungen, die er deswegen zu erdulden hatte, nicht aufgehoben. Als Hofoperndirektor ist er bisher noch nicht wieder in vollem Umfange ersetzt worden. Ganz ausgezeichnet waren seine Dirigenteneigenschaften. Ein eigenes Fluidum ging von ihm aus, er verstand es, wie wenig andere, auf seine Musiker seine eigene Auslegung der aufzuführenden Werke in genauester und bestimmtester Weise zu übertragen, so dass sie seiner Leitung willig folgten. Er konnte ungezählte Proben abhalten. Die Aufführung pflegte auch dann stets eine geniale zu sein.

Mahler war 1860 zu Kalischt in Böhmen geboren; er besuchte in Wien Konservatorium und Universität. 1880 war er Theaterkapellmeister in Hall, darauf in Laibach, Olmütz und Prag, 1887 in Leipzig, 1888 in Budapest, 1891 in Hamburg; 1897 kam er an die Wiener Hofoper. 1909 trat er zurück und dirigierte abwechselnd in Amerika und Europa.



Londoner Spaziergänge.

Selbst in London macht man gelegentlich noch Dummheiten. Das entspricht nicht so sehr der lieben Macht der Gewohnheit, als es vielmehr in dem Bedürfnis liegt, heimisches Talent zu fördern. Was doch Monsieur Chauvain für ein zähes Leben hat! — Sir Edward Elgar ist an Stelle Hans Richters als Dirigent des Londoner Symphony Orchestras gewählt worden. Im Grunde hätte man ja gegen die Wahl nichts einzuwenden, wenn der Neugewählte auch wirklich ein Dirigent wäre. Aber als Nichtsolcher gleich Richter nachzufolgen, das ist wahrhaftig etwas zu starke Kost und selbst für den besten Musikmagen schwer zu verdauen. Wenn nur dem Lokalpatriotismus genügende Huldigung dargebracht wurde, das ist immerhin etwas, was sich die musikgewaltigen Londoner Löwen des Tages leisten dürfen. Wir, in unserer traditionellen beschränkten Kritikernatur, glauben die Meinung riskieren zu dürfen, dass der Komponist Elgar dem Dirigenten Elgar beträchtlichen Schaden zufügen dürfte. Wer an einen geborenen Dirigenten wie Richter gewöhnt war, der wird sich schwer an einen gemachten Dirigenten wie Sir Edward gewöhnen können. Das Auge hat sich an den Anblick eines mächtigen Riesen gewöhnt, soll jetzt nun ein Zwerg seinen gebieterischen Posten einnehmen! Und das werden viele sagen: Wer an Champagner gewöhnt war, wird sich jetzt schwer an Wasser gewöhnen können.

Unsere sogenannte Grand Opera Season wurde am Covent Garden mit allem äusserlichen und althergebrachten Pomp eröffnet. Die alte Ruhmesstätte prangte im hellsten Glanz. Das berühmte Haus am Gemüse-, Obst- und Blumenmarkt, mit seiner vielgerühmten Tradition, sah fast verjüngt aus. Zu den alten Stars haben sich neue gesellt deren Leuchteffekt vielleicht weniger intensiv einwirkt. Eine Künstlerschar wurde hierher befohlen, die dem vornehmsten Opernhaus der Welt zum Stolz gereichen würde. Sogar der mächtige Chorkörper wurde noch diesjährig merklich verstärkt. Auch hierin lieh Monsieur Chauvain wieder — dieser immer bereitwillige Kumpan — seine Rechte, und man engagierte grösstenteils Britische Choristen beiderlei Geschlechts, da es sich herausstellte, dass auch englische Stimmen für Chorzwecke selbst gut trainierbar sind. Das leitende Covent Garden Triumvirat: Die Herren Neil Forsyth, V. A. Higgins und Percy Pitt durften ihre freudedämmernden Gesichter einem übervollen Hause präsentieren, das da herbeigeströmt kam, um Zeugen eines denkwürdigen Abends zu sein. Die Eröffnungsoper fiel auf Délibes

„Lakmé“, nicht etwa weil das Werk als solches sich als Eröffnungsoper empfehlen würde. Nein, ganz im Gegenteil. Man wollte Madame Tetrazzini Gelegenheit geben, in dem verzierten Gesang der Titelrolle zu glänzen. Und das gelang auch vollends. Und dennoch ist das alte Star-System zu beklagen. Es ist evident, dass ein grosser Stern glänzen muss und eine respektive Oper ist dann immer das alte Mittel zum alten Zweck. Das grosse Publikum geht wie zu einem pyrotechnischen Schaugepränge. Man hat oft das Gefühl als wäre man draussen in Sydenham, outside the Crystal Palace so viele Ah's gibt es im Verlaufe des Abends, es mutet uns ganz feuerwerkisch an! Die Tenorhauptrolle, den „Gerald“ sang Mr. Mac Cormack, ein irländischer Tenor, dessen Hauptvorzug seine Jugend ist. Sein schmelzerfüllter, ungemein weicher, lyrischer Tenor, dem eine natürliche Süsse nicht abgesprochen werden kann, eignet sich ganz vortrefflich für diese moderne Klasse von Indischer Oper. Doch warum hat der junge, so sehr begabte Sänger nicht auch zugleich spielen gelernt! Was für einen Eindruck kann heutzutage ein heissliebender Tenor auf seine Zuhörer machen, der blos singen und nicht auch spielen kann! Hier wird das Ohr gefangen genommen, mitunter sogar entzückt, dort wird das Auge tatsächlich beleidigt. Es wäre hoch an der Zeit, wenn unsere jungen Sänger auch ernstlich daran dächten, sich in der edlen Kunst des Schauspielens besser und gründlicher ausbilden zu lassen, denn es gibt kaum etwas Lächerlicheres in der Oper, als einen liebegurrenden Tenor in ungeschickten Attitüden hin und her tänzeln zu sehen. Übrigens ist auch Madame Tetrazzini dem schauspielerischen Teile ihrer Rolle viel schuldig geblieben; dagegen waren ihre stimmlichen Mittel von verschwenderischer Pracht und wahrhaftem Glanz erfüllt. Die Szenierung war eine Meisterleistung und gereicht allen, die daran beteiligt waren, zu hoher Ehre. S. K. Kordy.



Bernburg.

XVIII. Anhaltisches Musikfest am 13. und 14. Mai 1911.

Die Anhaltischen Musikfeste, im Jahre 1875 von Hofkapellmeister Thiele ins Leben gerufen, erfreuen sich des Protektorates des regierenden Herzogs Friedrich II., eines unserer kunstverständigsten Fürsten. Das will in diesem Falle viel heissen, denn Anhalts Herzog versteht und beliebt seine Ansichten über Kunstdinge ohne Rücksicht auf entstehende Kosten in die Tat umzusetzen. In Hofkapellmeister Franz Mikorey besitzen die Feste einen hochbegabten, feinsinnigen Dirigenten. Ja, es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass in Mikorey allgemach einer unserer impulsivsten Orchesterleiter herangewachsen ist. Seine Programme tragen vorzugsweise modernes Gepräge. Heuer in Bernburg war der ganze erste Tag der neueren Musik gewidmet. Auf dem Programm standen Rich. Strauss und — um dem Lisztjahre Rechnung zu tragen — Franz Liszt. Ein grösseres Chorwerk des letzteren kam diesmal in Betracht. Man beleuchtete dafür drei Seiten Lisztschen Schaffens. Die sinfonische Dichtung „Festklänge“, brillant gespielt, bildete das glanzvolle Präludium. Mit dem Adur-Klavierkonzert holte sich der Leipziger Pianist Jos. Pembaur dank seiner poesieerfüllten Auffassung und seiner musikalisch wie technisch völlig makellosen Ausarbeitung einen grossen Erfolg. Der herrlich empfundene, gewaltig gesteigerte 13. Psalm liess den aus ungefähr 400 Singenden bestehenden Chor (Ges.-V. Bernburg — Herzogl. Musikd. Marx, Bachverein Cöthen — Herzogl. Musikd. Hövker, Singakademie Dessau — Herzogl. Hofkapellm. Mikorey, Jähnigenscher Ges.-V. Zerbst — Chordir. Zander) zu Worte kommen. Von kleinen Unreinheiten im Sopran und einigen unsicheren Einsätzen bei der Fuge abgesehen, brachten die Sänger ihre Stellen klangschön und mit tiefer Empfindung heraus. Das überaus schwierige Tenorsolo sang mit glänzend-strahlendem Organ Leonor Engelhard von der Dessauer Hofoper. Mikorey hielt den weitverzweigten Apparat (trotz nicht allzugünstiger Aufstellung der einzelnen Faktoren!) in seiner bekannten energischen Art zusammen. Und das ungemein schlagfertige, ganz ausgezeichnet klingende Orchester, die Dessauer Hofkapelle, leistete seinem impulsiven Führer überall willig Gefolgschaft. — Mit Richard Strauss' „Sinfonia domestica“ wurde die von Liszt herkommende Entwicklungslinie weiter verfolgt. Strauss' Gedanke der häuslichen Sinfonie ist nicht völlig neu. In dem Werke „Les premières harmonies de la vie“ von dem Weimarer Hofkapellmeister Chélard hat Strauss' Domestica einen ideellen Vorläufer. Ganz neu aber ist die instrumentale Einkleidung, das ganze „Wie“ und „Wo“. Man muss das Werk lieben, wenn man nun auch Bedenken dagegen haben kann, dass hier zur musikalischen Illustrierung häuslicher Vorgänge die gewaltigsten Klangmassen aufgeboten werden. Für die Wiedergabe der hanebüchen schwierigen Sinfonie ist kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen. Es war eine Glanzleistung von Mikorey, der kongenial interpretierte, und von der Hofkapelle (auf 85 Künstler verstärkt!), die sich selbst übertraf. Immer wieder muss man an diesem Orchester die vollendete Disziplin in den einzelnen Instrumentalgruppen, die ideale Ausgeglichenheit im Gesamtklang und den herrlichen Wohllaut bewundern.

Der zweite Tag wurde mit Beethovens 9. Sinfonie eröffnet. Bis auf den ersten Satz, in dem der Dirigent den faustischringenden Beethoven meinem Gefühle nach nicht scharf genug in den Vordergrund rückte, war die Wiedergabe eine packende, eine grandiose. Der Chor behauptete sich mit sieghaftem Stimmklange und hielt auch bei den gefürchtetsten Stellen in der Kraft aus. An dem Soloquartett — Frieda Hempel aus Berlin, Lilly Herking aus Dessau, Leonor Engelhard aus Dessau, Walter Soomer aus Leipzig (dieser letztere für den absagenden Messchaert) — vermisste man die stimmliche Verschmelzung, wie herrliche Organe hier nun auch beieinander waren. Bei Rich. Strauss' „Wanderers Sturmlied“, einem grossangelegten, Goethes symbolische Worte wirkungsvoll ausmalenden Werke, standen Chor und Orchester wieder auf voller Höhe und folgten ihrem impulsiven Führer mit bereitwilligem Eingehen auf die mancherlei agogischen und dynamischen Andeutungen. Wenn die Blechbläser mitunter den Chorklang deckten, so lag dies wohl mit an der ungüstigen Plazierung derselben. Die eingelegten Soli für die beiden Künstler von Weltruf Frida Hempel (Arie der Susanne aus „Figaros Hochzeit“) und Walter Soomer (3 Balladen von Loewe) passten nicht in den Rahmen eines Musikfestes, wie grossartige Genüsse auch damit geboten wurden. Mit dem Schlusschor aus Wagners „Meistersingern“ nebst der Ansprache des Hans Sachs, worin Soomer noch einmal sein herrlich fliessendes Organ zeigte, bekam das Anhaltische Musikfest den üblichen glänzenden Abschluss. Der Herzog von Anhalt wohnte mit verschiedenen anderen fürstlichen Persönlichkeiten den Veranstaltungen bei. Dass es bei der hervorragenden Güte der Aufführungen an enthusiastischem Beifall — namentlich was Mikorey anbetrifft — nicht fehlte, versteht sich von selbst Beide Konzerte waren ausverkauft. Paul Klanert.



Bonn.

X. Kammermusikfest vom 21.—25. Mai 1911.

Es ist eigentlich eine angenehme Aufgabe, nach Schluss eines längeren Musikfestes über dieses noch einmal berichten zu dürfen. Man lässt an seinem Ohre gleichsam noch einmal alle Klänge vorrüberrauschen, die einen auf Minuten entzückten und begeisterten. Alle jene edlen Empfindungen werden wieder wach, die eine so keusche Musik, wie die Kammermusik in jeder Brust wachrufen muss. Wir müssen vor Allem dem Vorstand des „Vereins Beethovenhaus“ dankbar sein, dass er es verstanden hat, nach Joachims Tode diese seltenen Feste künstlerisch auf gleicher Höhe wie früher zu halten. Der Name Joachim allein genügte schon, ein internationales Publikum herbeizuziehen. Um so mehr müssen wir es anerkennen, dass die künstlerischen Leistungen nicht allein nicht gesunken sind, sondern sich wohl auch auf einer höheren Stufe bewegen, als es einstens der Fall war.

Auch heuer genügte die Ankündigung des Festes schon, um erneut ein vielköpfiges Publikum von weit und breit, aus allen Gegenden Deutschlands und aus dem Ausland heranzuziehen. Künstler, Musiker, Schriftsteller etc. waren wieder in grosser Zahl versammelt. Die Feste haben ihr festes Stammpublikum. Leider hat der unerbittliche Tod schon manchen hinweggenommen, dessen Anwesenheit typisch für die Feste war. Die Reihen der Künstler, die im Laufe der Jahre mitgewirkt haben, sind stark gelichtet. Aber neuer Nachwuchs ist vorhanden und tritt mit Erfolg in die Bresche.

Den Höhepunkt des gesamten Festes bedeutete wohl das Auftreten des Rosé-Quartetts mit dem cmoll-Quartett op. 51 No. 1 und dem Quintett in Fdur op. 88 von Brahms. Wir kennen und schätzen diese grossen Künstler schon seit langer Zeit. Sie sind regelmässige und beliebte Gäste Bonns. Der Tod Mahlers, des Schwagers von Rosé, hätte fast das Erscheinen der Herren verhindert. Erst im letzten Augenblick langten sie an. Man merkte nichts von den Anstrengungen der Reise. Es waren fast überirdische Genüsse, die uns hier zu teil wurden

Selbst verwöhnte Musiker erklärten, diese Brahmsschen Kompositionen noch nie in solcher Vollendung gehört zu haben.

Einen sehr günstigen Eindruck hinterliess auch das Capet-Quartett aus Paris, das uns Beethovens Quartette op. 18 No. 5 und op. 127 bot. Gerade in dem letzten bewiesen die Franzosen, dass sie in der Interpretation Beethovens hinter uns Deutschen nicht zurückstehen. Ihre Auffassung ist ja zuweilen anders als die unserer bekannten Quartette, aber sie hat auch ihre Berechtigung. Es war jedenfalls ein grosser Genuss, den uns die französischen Künstler verschafften.

Zum ersten Male wurden im Rahmen dieser Feste slavische Werke zu Gehör gebracht. Selbstverständlich hatte man dafür auch ein slavisches, das Sevčik-Quartett aus Prag gewonnen. Man kann wohl sagen, das Publikum wurde mehr angeregt als innerlich gepackt. Jedermann erkannte die grossen Vorzüge dieser Vereinigung voll und ganz an: den rassigen, warmblütigen Vortrag, das glänzende Zusammenspiel, das besonders in dem Scherzo des Quartetts op. 64 von Glazounow grosse Beifallsstürme auslöste, die haarscharfe Intonation und vor allem die hervorragende, virtuose Behandlung ihrer Instrumente. Aber das Werk Glazounows kann trotz interessanter, oft verblüffender technischer Arbeit nicht erwärmen. Selbst Dvořáks Streichquartett op. 105, das in Erfindung wesentlich höher steht, hinterliess keinen tieferen Eindruck. Tschaikowskys Klaviertrio op. 50 ist in seinen Vorzügen und Schwächen hinreichend genug bekannt. Hier schloss sich dem 1. Geiger und dem Cellisten des Sevčik-Quartetts der Pianist Paul Goldschmidt an, der sich seiner undankbaren Aufgabe aufs beste entledigte.

Der 4. Abend, der traditionell nur Beethoven gewidmet ist, wurde von dem Klingler-Quartett aus Berlin bestritten. Leider erfüllten die Künstler nicht ganz die hohen Erwartungen, die auf sie gesetzt waren. Wir haben das Quartett op. 59 No. 2 schon viel besser auf unseren Festen gehört. Auch dem Quartett op. 127 klebte noch ein kleiner Erdenrest an. Dafür entschädigten uns die Spieler in der Morgenaufführung am letzten Tage mit einer stilvollen Wiedergabe eines Quartetts von Jos. Haydn (op. 54 No. 2). Ganz vorzüglich waren sie in dem Septett von Beethoven, das sie im Verein mit den Herren Prof. Schubert, Frühauf, Repki und Skibicki aus Berlin zu einer zündenden Wiedergabe brachten. Eine Bläser-Serenade von Mozart für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner, ein liebenswürdiges, heiteres Werk in 4 Sätzen, wurde am 1. Tage von der Cölner Bläservereinigung mit bestem Gelingen vorgetragen.

Gesangssolisten auf dem Feste waren Frau Mysz-Gmeiner und Herr Denys, der für den erkrankten Messchaert einsprang. Frau Mysz errang mit dem wundervollen Vortrage Schubertscher Lieder einen stürmischen Erfolg. Unterstützt wurde sie dabei wirkungsvoll am Flügel von Herrn Eduard Behm aus Berlin. Herr Denys konnte mit den 4 ernsten Gesängen und 2 Liedern aus dem Magelonenzyklus den Beweis noch nicht erbringen, dass er ein wirklicher Brahmssänger ist. Das liebenswürdige Publikum erkannte die Bemühungen des Künstlers an und nötigte ihn zu einer Zugabe.

Einen grossen, wohlverdienten Erfolg erspielte sich Karl Friedberg aus Cöln auf einem herrlichen Ibach-Flügel. Die Sonate op. 109 von Beethoven und die Sinfonischen Variationen von Schumann waren in der Tat Künstlerleistungen: Schlackenlose Technik, absolute Klarheit im Vortrag und überlegene geistige Beherrschung des Stoffs. Der Beifall nahm stürmische Dimensionen an. Befriedigt von den vielen Genüssen haben die Fremden Bonn wieder verlassen. Überall hörte man den Ruf: Auf Wiedersehen beim nächsten Kammermusikfest!

Dr. Julius Hagemann.



Glasgow.

Richard Wagner-Festspiele.

Die von Herrn Ernst Denhof voriges Jahr in Edinburgh inaugurierten Festvorstellungen der „Ring"-Tetralogie Wagners — in englischer Sprache von englischen Künstlern gesungen und von dem Scotish Orchestra unter Herrn Michael Ballings Leitung gespielt — wurden heuer in den grossen englischen Provinzstädten Manchester und Leeds und zuletzt hier in Glasgow im Theatre Royal wiederholt und fanden vor ausverkauften Häusern unter ungeteiltem, stürmischen Beifall statt. Leider fielen unsere Festspiele gerade in die Karwoche, sonst wären die Subskriptionen trotz erhöhtem Preise gewiss doppelt gezeichnet und der Anlass zu einem zweiten Zyklus geworden. Dr. Hans Richter soll sich geäussert haben, dass er es für unmöglich gehalten hätte, in Manchester eine so vorzügliche Aufführung zu hören. Er lobte die Sänger, das Orchester und die ganze Inszenierung über alle Massen und sprach Denhof und Balling seine Bewunderung aus. Die Bühnenverhältnisse sind dort womöglich noch primitiver als in Leeds, Edinburgh oder Glasgow, und niemand erwartete einen so durchschlagenden, künstlerischen Erfolg von Denhofs gewagtem Unternehmen, in drei verschiedenen Städten hintereinander mit dem Ring zu gastieren und gleichsam mit einem ganzen Wagnertheater herumzuwandern.

Um den 82 Orchestermitgliedern Platz zu schaffen, mussten hier vier Reihen der Cerclesitze geopfert werden, und da dieser Teil viel höher liegt als der für dieses Theater bestimmte bescheidene Orchesterraum, war es nicht immer leicht für den Dirigenten, das rechte Gleichgewicht herzustellen und Balling musste oft ganz unvermittelt dämpfen, um nicht die Sänger zu decken, auch da, wo sonst ein mezzo forte genügt hätte; aber noch in der ersten Hälfte des „Rheingold" fanden sich alle Mitwirkenden in die neuen absonderlichen akustischen Verhältnisse. Das Publikum lauschte mit atemloser Aufmerksamkeit und brach nach jedem Aktschluss in einen wahren Jubel aus.

Die Darsteller der Hauptrollen waren mit wenig Ausnahmen dieselben wie bei der Premiere des vorigen Jahres in Edinburgh. Voran leuchtete Madame Agnes Nicholls, welche mit sieghafter Kraft und Schönheit sang und spielte. Leider konnte sie nur an zwei Abenden auftreten, da sie kontraktlich nach London verpflichtet war, und Madame Gleeson White übernahm ihre Rolle im „Siegfried". Auch sie besitzt eine schöne, in der Höhe noch glänzende Stimme, nur war es sinnstörend und nicht dem Wunsche Wagners entsprechend, dass die beiden Primadonnen — von Mutter Natur mit herrlichem Haarschmuck bedacht — sich nicht entschliessen konnten, im Interesse der grossen Sache die Urfarbe ihres Haares zu ändern, und so kam es, dass Wotan eine schwarzgelockte Brünnhilde in den Zauberschlaf bannte, und am nächsten Abend Siegfried eine Blondine erweckte, die an die Frauengestalten des berühmten Malers Makart erinnerte. Ein grosser Liebling des Londoner Publikums, Mr. Coates, gab den Siegfried und schien Alle zu begeistern. Wir hätten MacClennan vorgezogen, er war aber für diese Saison nicht zu gewinnen. Seine reizende Frau, die hier und an der Berliner Hofoper unter ihrem Mädchennamen Florence Easton erscheint, gab wieder die Sieglinde und Gutrune in ihrer poetischen, unvergleichlichen Art, und die Ringaufführungen erreichten dann doch im ersten, zaubervollen Akt der Walküre den Höhepunkt künstlerischen Wollens und Könnens. Ein Mr. Hyde, der auch den Loge mit Meisterschaft darstellte, sang mit Florence Easton den Siegmund und übertraf — wenn möglich — den ihr voriges Jahr in Edinburgh an die Seite gestellten Gatten und Sänger MacClennan. Mr. Austin als Wotan hat seither an Grösse und Würde in Ton und Geberde gewonnen, doch fehlt es seiner Stimme an Farbe und Glanz, und bei seinen langatmigen Auslassungen machte sich einige Monotonie und Müdigkeit fühlbar. Den eingeweihten Musiker entschädigen dafür die geistreichen Details und die feinen Züge der Partitur reichlichst — doch dem Laien wurde Austin-Wotan öfter allzu gesprächig. Der vortreffliche Darsteller Gott Donners und Hagens, Mr. Charles Knowles, wäre ein viel interessanterer Wotan und wird hoffentlich nächstes Jahr in dieser grossen, anstrengenden Partie erscheinen. Mr. Russell war wieder ein famoser Mime und Mr. Victor ein ganz eigenartiger Alberich. Was seiner Darstellung an dämonischer Kraft fehlt, ersetzt er mit seinem noch immer frischem, markigem Organ. Viele Übelstände und Fehler in der Regie der Edinburgher Premiere wurden in Glasgow vermieden, und gleich in der ersten Szene im „Rheingold" war alles vollendet schön. Die Rheintöchter (Misses Thornton, Prowse und Hatchan) schwammen und plätscherten ganz niedlich und gewandt umher und sangen mit wohltuender Reinheit und zartester Intonation, sich sowohl in den dreistimmigen Weisen als den Sologesängen der deutlichsten Aussprache befleissigend. Dank dem hohen Kunstideal und der eisernen, ausdauerndsten Willenskraft des Impresarios Denhof (welcher bekanntlich ein gebürtiger Wiener ist) scheint doch in dem schottischen Volke der Wunsch nach einem ständigen, vom Staate subventionierten Theater zu erwachen, denn dass sie dazu in ihrem eigenen Lande genügende Kräfte haben, ist längst erwiesen, und wir hoffen, dass sich ihr Wunsch bald realisieren wird. Vorläufig verdient der Pionier Denhof den heissen Dank der musikliebenden Briten, selbst wenn er weiter nichts vollbracht hätte als das Verlangen nach Mustervorstellungen der Musikdramen und anderer grosser Bühnenwerke anzuregen: Werke, welche

den Geschmack des Publikums veredeln und die in der Provinz fast ausschliesslich den seichtesten Burlesken, Operetten und dem „Überbrettl" gewidmete Bühne zu einer Stätte reinen Kunstgenusses umgestalten würden. M. B. P.



Prag.

Das Jubiläum des Konservatoriums.

Auf eine rühmliche Vergangenheit blickt die Prager Musikhochschule zurück. Vor mehr denn hundert Jahren haben einige Aristokraten Böhmens, geleitet von dem edlen Eifer, die durch die politischen Wirren und durch besondere lokale Umstände verfallene Musikpflege wieder in die Höhe emporzubringen, in einem von echt patriotischem Geiste erfüllten Aufrufe zur Gründung eines Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen aufgefordert. Ihr Beginnen war von glücklichstem Erfolge begleitet. Die bedeutsamste nach aussen sichtbare Tat dieses Vereines war die Gründung und Erhaltung des Prager Konservatoriums. Im Jahre 1811 wurde mit dem Unterrichte tatsächlich begonnen, so dass das Konservatorium heuer mit Recht die Feier seines hundertjährigen Bestandes begehen konnte. Das fünfzigjährige Jubiläum hat man seinerzeit noch im Jahre 1858 gefeiert, sich also an das Datum des vorerwähnten Aufrufes zur Gründung des Vereines zur Förderung der Tonkunst in Böhmen gehalten.

Das Prager Konservatorium hat das Glück gehabt, während des ganzen Säkulums seines Bestandes Direktoren zu haben, die ebenso ausgezeichnete Musiker wie Pädagogen waren. Mancher war mehr schaffender Künstler, mancher mehr Pädagog, alle aber waren von der Wichtigkeit der Aufgabe, Erzieher der heranwachsenden Musikergeneration zu sein, aufs tiefste durchdrungen. Alle haben durch zweckentsprechende Reformen am Ausbau des Lehrbetriebs im Prager Konservatorium eifrig mitgearbeitet und sich darum in der Geschichte der Anstalt ein unvergängliches Andenken gesichert. Friedrich Dionys Weber aus Welchau bei Karlsbad war der erste Direktor, der Organisator des jungen Instituts, ein Schulmann durch und durch, als Musiker nicht gerade sehr modern (Beethoven liess er nur in Auswahl gelten), aber zielbewusst seine Schüler zu tüchtigen Orchestermusikern heranbildend. Am Weihnachtstage des Jahres 1842 ist er gestorben. Sein Nachfolger wurde Friedrich Kittl, bisher Beamter der Kgl. böhmischen Kammerprokuratur. Er hatte sich durch Lieder, Klavierstücke, vornehmlich aber durch seine frische Jagdsymphonie, die Mendelssohn in Leipzig in den Gewandhauskonzerten, Spohr in Kassel, Taubert in Berlin gespielt hat, einen auch über Prag hinaus geachteten Namen gemacht und da er zudem als famoser Klavierspieler und Causeur in den aristokratischen Salons sehr beliebt war, so trug er den Sieg über das Dutzend der übrigen Bewerber um die erledigte Direktorstelle davon. Bis zum Jahre 1865 ist er an der Spitze des Konservatoriums gestanden. Er hat durch die mit seinem Zöglingsorchester veranstalteten Konzerte Prag zur modernsten musikalischen Stadt Österreichs gemacht. Liszt und Berlioz, Mendelssohn und Schumann, die Klassizisten und die Neuromantiker, sie fanden durch ihn eine liebevolle Pflege in Prag und sicherten ihm die verdiente Anerkennung dieser Meister. Man lese nur, was Berlioz in seinen Reisebriefen über Prag, Kittl und das Konservatorium noch Jahre nach den Aufführungen seiner Werke, also nicht mehr unter dem enthusiasmierenden Eindruck der Unmittelbarkeit, schreibt! Da Kittl auch ein Jugendfreund Richard Wagners war — bekannt ist ja, dass Wagner ihm den Text zur Oper „Die Franzosen vor Nizza" zur Komposition überliess — so lässt sich denken, dass das ganze moderne musikalische Leben damals im Prager Konservatorium seinen Brennpunkt hatte. Leider ist Kittl in den letzten Jahren seines Lebens als Mensch so tief gesunken, dass er von der Direktion des Konservatoriums zurücktreten musste, nicht ohne dass vom Verein zur Beförderung der Tonkunst wiederholt Versuche gemacht worden wären, Kittl durch materielle Aushilfen wieder auf die Bahn staatsbürgerlicher Tugenden zu bringen. Aber das Andenken an die besten Zeiten seiner künstlerischen Wirksamkeit ist ihm gesichert geblieben und der moderne Geist im Prager musikalischen Leben, den er in die kunstfrohe Stadt an den Ufern der Moldau getragen, ist seitdem nie wieder gewichen.

Kittls Nachfolger war Josef Krejči, ein tüchtiger Musiker und modernen Reformen sehr zugetan. Nur hatte er das Unglück, zu einer Zeit Direktor des Konservatoriums zu werden, da der Verein zur Beförderung der Tonkunst nur über knappe Einnahmen verfügte, so dass alle seine Vorschläge zu verwirklichen, erst der späteren Generation vorbehalten blieb.

Die folgenden Direktoren waren Anton Bennewitz, der Vater der Prager Geigenschule, aus der Künstler wie Franz Ondriček und das Böhmische Streichquartett hervorgegangen sind. Nach seiner Pensionierung im Jahre 1901 machte man Anton Dvořák, den weltberühmten slavischen Musiker, zum Direktor des Konservatoriums, stellte ihm aber als administrativen Direktor den tüchtigen, mit weitem, geistigen Blick begabten Karl Knittl zur Seite. Nach Dvořáks Tode wurde Knittl auch artistischer Direktor des Konservatoriums, starb aber schon nach drei Jahren, sodass es ihm nicht mehr beschieden war, die vielen Pläne zu verwirklichen, die seinem grübelnden Sinn entsprungen waren.

Jetzt führt das Szepter im Prager Konservatorium Heinrich Kaan von Albest, der aus der Prager Orgelschule hervorgegangen ist. Als Leiter der Ausbildungsklasse für höheres Klavierspiel sich eines unbestrittenen Rufes erfreuend, geniesst er auch als Pädagog das festgegründete Ansehen, das seine Wirksamkeit an der mächtig emporgeblühten, schülerreichen Anstalt für ihn heischt. Er ist der würdige Erbe seiner Vorgänger, und da er sich nicht ruhig seines Besitzes freut, sondern durch Reformen pädagogischer Natur den Besitz immer wieder aufs neue ausgestaltet und erweitert, so liegt darin die beste Gewähr dafür, dass das Prager Konservatorium eingedenk seiner ruhmvollen Vergangenheit, auch im zweiten Jahrhundert seines Bestandes die bedeutsamste Erziehungsanstalt für den musikalischen Nachwuchs des musikreichen Böhmerlandes sein wird.

Bei den Jubiläumsfeierlichkeiten, die sich in den Tagen vom 15. bis 17. Mai abspielten, kam die unbegrenzte Verehrung, deren sich das Prager Konservatorium bei allen massgeblichen Kreisen erfreut, zu würdigem Ausdruck. Die Festversammlung, die den mächtigen Auftakt für die drei Konzerte der folgenden Tage bildete, vereinigte eine ungemein grosse Zahl offizieller Persönlichkeiten der Stadt, des Landes und des Staates, sah viele Vertreter ausländischer Konservatorien und Musikschulen, eine stattliche Reihe ehemaliger Schüler des Konservatoriums, die jetzt draussen in hervorragenden, musikalischen Stellungen tätig sind. Mit viel schönen Reden wurde die Wirksamkeit des Konservatoriums gepriesen, aber alle Redner hielten sich in wohltuender Weise von unsachlichem Überschwang fern. Dadurch bekam die ganze Festfeier das Gepräge der vornehmsten Objektivität. Jedes Wort, das da gesprochen wurde, schien über seine philologische Bedeutung hinaus noch mehr sagen zu wollen. Für den Verein zur Beförderung der Tonkunst sprach der derzeitige Präsident Josef Graf Wallis, für die Regierung der Statthalter von Böhmen Franz Graf Thun, der die kaiserlichen Auszeichnungen überbrachte. Direktor Heinrich von Kaan erhielt den Titel eines Regierungsrates, die Professoren König und Stecker das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens und der Diener Weber das Silberne Verdienstkreuz. Für den Landesausschuss sprach in Verhinderung des Oberlandmarschalls der Beisitzer Adalbert Graf Schönborn und für die Stadt Prag der Bürgermeister Groš.

Die Programme der drei Festkonzerte boten eine treffliche Übersicht über das, was von den, dem Konservatorium nahestehenden Lehrern und Schülern auf produktivem Wege geleistet worden ist. So waren die Programme gewissermassen ein kleiner Abriss der Musik in Böhmen vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bis in unsere Tage. Die mitwirkenden Künstler haben alle ihre Ausbildung im Prager Konservatorium gefunden. Ein künstlerisches Familienfest, das alle Angehörigen wie zu einem Familientag in Prag versammelte und in den Leistungen der einzelnen den Nachweis erbrachte, dass der Stamm lauter fruchtbare Äste getragen. Nennen wir die Dirigenten Heinrich von Kaan, Karl Kovařovic und Oskar Nedbal zuerst. Dann als Solisten das Böhmische Streichquartett und das Trio der Herren Suchy, Burian und Hoffmeister, die Geiger Franz Ondriček und Hans Lange, den Organisten Professor Karl Stecker, die Pianistin Lonie Basch, die Sänger Friedrich Plaschke, Berta Förster-Lauterer, Magda Dvořák, Božena Tuma und Anton Karas. Und zuletzt das ausgezeichnete Zöglingsorchester des Konservatoriums, das namentlich in einer geradezu idealen Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven einen Genuss bereitete, an den man noch lange mit unverminderter Stärke denken wird. Reizvoll ist die Liste der aufgeführten Komponisten. Fast müsste man meinen, die älteren von ihnen hätten nur vorübergehende lokale Bedeutung gehabt, so selten begegnet man ihnen in den Programmen der Gegenwart, und doch hat sich fast bei allen gezeigt, dass ihnen noch eine beträchtliche Lebenskraft innewohnt, dass sie auch heute noch Reize auslösen können, deren Intensität frappiert. Der älteste von ihnen ist Johann Wenzel Kalliwoda, der 1817 das Prager Konservatorium verlassen hat und 1866 als pensionierter Hof-

kapellmeister des Fürsten Fürstenberg in Karlsruhe verstorben ist. Dann folgt der nachmalige Direktor des Konservatoriums Josef Krejči, Absolvent des Jahres 1839 — der Direktor J. F. Kittl war nicht Schüler des Konservatoriums — der Direktor der Orgelschule F. Z. Skuhersky verliess die später von ihm geleitete Anstalt 1847, Josef Abert, der pensionierte Hofkapellmeister in Stuttgart, dessen „Astorga" lange Jahre auf dem Repertoire stand, absolvierte 1852, in demselben Jahre auch Wilhelm Blodek, Karl Bendl 1858, Anton Dvořák 1859, Direktor Karl Knittl 1875, Kamillo Horn 1880, Josef B. Förster 1882, Josef Suk 1892 und V. Novák 1896. Dass die Kompositionen aller hier genannten Tondichter die lebhafteste Anteilnahme des überaus distinguierten Publikums fanden, bedarf nicht erst besonders hervorgehoben zu werden. Man hat in einem historisch bedeutsamen Augenblicke den Geist nach rückwärts wenden können, hat aber auch der Gegenwart den schuldigen Tribut der Dankbarkeit entrichten müssen, denn sinnenfällig war an einem der lokalen Bedeutung entrückten Ereignis festzustellen, dass die Gegenwart nicht stille steht, und dass das Musikland Böhmen aus dem reichen Fond seiner schöpferischen Kräfte lebhaftesten Anteil an der Entwicklung der Tonkunst unserer Tage nimmt.

Dr. Ernst Rychnovsky.



Turin.

Italienische Jubiläums-Festaufführungen.

Von Dr. Arthur Neisser.

Wenn man von Rom nach Turin kommt, um auch hier als eifriger Chronist vom Baume der musikalischen Erkenntnis zu pflücken, so wird man schon rein äusserlich, was Musik anbetrifft, stark enttäuscht: nicht als ob das Turiner Ausstellungskomité weniger rührig wäre als das römische, nicht als ob es in der piemontesischen Hauptstadt an sogenannten Musikereignissen fehlte — im Gegenteil: nicht weniger als drei Opernbühnen halten zur Zeit ihre Pforten hier in Turin geöffnet, und in der grossen barocken Festhalle der — ach! wie unfertigen! — Weltausstellung spielt allwöchentlich ein aus 115 „professori" bestehendes Sinfonieorchester unter Leitung eines überaus begabten Maestro Tullio Serafin — augenscheinlich eines noch ganz jungen Mannes — in drei Nachmittagsstunden vor dem gedrängt vollen Saale und zwar wie wir gleich des näheren schildern wollen, geschickt ausgewählte Programmnummern; aber es fehlt an der rechten festlichen Weihe in Turin, wenigstens augenblicklich, wie auch schon vor etwa fünf Wochen, als ich das erste Mal hier weilte; Turin ist eben in seinem Grundcharakter eine Beamten- und Militärstadt, der auch industrielle Interessen bei Leibe nicht fremd sind, die aber für künstlerische Dinge — trotz Friedrich Nietzsches Vorliebe für diese Stadt! — nicht eben viel übrig zu haben scheint. Jedenfalls muss jedoch anerkannt werden, dass in dem grandiosen Festprogramm, das für die Dauer der Weltausstellung aufgestellt worden ist, die Musik einen grossen Spielraum beansprucht; allerdings mehr auf orchestralem denn auf dem Operngebiet. Die Vorstellung der in deutschen Landen unerhört vernachlässigten Verdischen Meisteroper „Falstaff" im Teatro Regio hat mich nur in orchestraler Hinsicht befriedigt. Das Orchester bewältigte unter der fein detaillierenden und doch ungemein grosszügigen Leitung seines Dirigenten, des schon genannten Tullio Serafin, die eminent schwierige Partitur des jugendlich gebliebenen und darum unsterblichen Verdi in erstaunlicher Weise; was mir bei dieser Bewältigung der Partitur am meisten auffiel, war die selbst im schnellsten Tempo stets klar gestaltete Gliederung der Phrasen die in den meisterhaften Vokal-Ensembles ja gerade in dieser Partitur, im Orchester wie auf der Bühne Musiker von grosser Sicherheit und von grösster „Musikalität" — sit venia verbo! — verlangen! Recht trocken, steif und humorlos verkörperte Herr Bonini die so dankbare Gestalt des Junker Falstaff. Wie man dies hie und da in romanischen Landen antrifft, scheut der Künstler offenbar als eleganter Mann von Welt vor grotesker Maskierung und vor der dadurch bedingten derben Komik derart zurück, dass die Figur von der zugrunde liegenden Shakespeareschen Färbung fast alles einbüsst und nur als Opernpuppe „mit Gesang und Gesten" einwirkt; es soll aber anerkannt werden, dass die gesangliche Leistung Boninis tüchtig war, freilich auch der rechten inneren Belebung ermangelte; was temperamentvolle Darstellung anbetrifft, waren ihm die übrigen Künstler, etwa Herr Guardini als Ford, entschieden überlegen; die Damen sangen zum Teil entsetzlich — „echt"; sie schwelgten förmlich im Tremolieren; eine Ausnahme machte die Alice Ford der Frau Toschi; wie gesagt: besonders festlich ging es in dieser Vorstellung nicht her, es war die typische italienische Normal-Opernvorstellung.

Viel mehr Freude bereitete uns der junge Maestro Serafin als Leiter der Sinfoniekonzerte in der Festhalle der Ausstellung. Das dritte Sinfoniekonzert, dem ich beiwohnen konnte, wurde mit der, sich aus einem winzigen aber sehr charakteristischen Motive entwickelnden geistreichen Ouvertüre zu Wolf-Ferraris „Segreto di Susanna" („Susannens Geheimnis") stimmungsvoll eingeleitet; interessant war da zu beobachten, wie der Dirigent die Tempi durchaus mässig nahm, ein Bestreben, das auch der auswendig dirigierten dritten Sinfonie von Brahms zugute kam; dass überhaupt diese Sinfonie, die freilich zu den populäreren Schöpfungen des so echt teutonischen Meisters gehört, von den Italienern mit Interesse angehört und mit einem offenbar ungekünstelt freundlichen Beifall aufgenommen wurde, ist immerhin ein günstiges Zeichen für den wachsenden „klassischen" Musikverstand der für so musikfremd geltenden Italiener; einige dann folgende Gesänge des aus Padua (1875) gebürtigen Komponisten Guido Alberto Fano flössten mir keinen gelinden Schrecken ein; es ist geradezu unglaublich, wie dieser offenbar an heftigster Modernitis leidende Musiker Heines „Fern an den Ufern des Ganges" verballhornt und zu einer schwülstigen sinfonischen Dichtung vergewaltigt hat; ebenso schlimm ist es dem italienischen Gedicht „La mia sera" ergangen; auch hier ist aller lyrische Blütenduft brutal in aufdringlichstes Salonparfüm umgewandelt worden; da noch dazu als Interpretin der Lieder eine namenlos unrein singende und daher auch hier namenlos bleibende Dame erwählt war, so war die Wirkung umso peinlicher. Zum Glück machte dann der Rest des Konzertes, das noch Strauss' „Don Juan" und Nicolais „Lustige Weiber-Ouvertüre" brachte, die „lyrische Schlappe" einigermassen wieder gut. Im weiteren Verlaufe dieser Konzerte sollen im Sommer an der Spitze des gut disziplinierten Orchesters u. a. noch erscheinen: W. Mengelberg, Mottl, Strauss und aus der ausländischen Berühmtheitsschar u. a. Debussy, Pierné usw. Wir werden später noch einmal auf diese Konzerte und auf das Turiner Musikleben zurückkommen.

Heute liegt es uns noch ob, in Kürze auf einige der bedeutendsten römischen Ereignisse zurückzugreifen; so wenig aktuell es auch schon sein mag, so möchte ich doch in ein paar Worten auf den so charakteristischen Unterschied eingehen, wie er sich zwischen deutscher und ungarischer Männerchorkunst gezeigt hat. Es haben im Augusteo zu Rom nach einander die Baseler Liedertafel und der ungarische Männergesangverein „Turul" gesungen; tüchtig, männlich, fast möchte man sagen „bieder" — (wenn dieses Wörtchen nicht im Deutschen stets einen leise parodistischen Beigeschmack hätte, den ich natürlich bei Leibe nicht meine) — sangen die Schweizer; aber in der ernsten Sachlichkeit des Dirigenten Hermann Suter liegt echt schweizerische und in diesem Sinne auch allgemein deutsche Männerchorart; hier wird nicht leidenschaftlich sinnlich detailliert, sondern schlicht und korrekt in grossen al fresco-Zügen gesanglich gemalt; ganz anders bei den Ungarn; hier wird der Hauptnachdruck auf das Detail und auf leidenschaftliche Empfindung, auf minutiös nachzeichnendes Beseelen der Sänge und Volkslieder (Volksseufzer möchte man diese ungarischen Lieder nennen!) — gelegt, und der Dirigent, Eugen Sztojanovits, hat in seiner verhaltenen Art die ganze innerlichst flackernde Musikglut, wie sie dann mächtig auf den kleinen, aber über starke Stimmen verfügenden, gleichsam aus der Pistole geschossen einheitlich einsetzenden und intonierenden Chor überspringt... Gerade in Italien wirken derartige Emanationen des Temperamentes, das doch durch Kunstverstand gebändigt wird, umso mächtiger in diesem Lande, das den Männergesang noch garnicht kennt und dessen Chöre in den Opern daher stets etwas tenoral, fast feminin gefärbt sind, womit ich jedoch nicht sagen will, dass der Chor etwa des Teatro Constanzi in Rom nicht über kernige Stimmen verfüge; dass wir auch in Italien starker Männerchorwirkungen teilhaftig werden können, bewies die starke Kraft, die von dem Mannenchor in der Oper „Paolo e Francesca" von Luigi Mancinelli ausging; dieses auf einem recht poetisch gestalteten, Libretto A. Colauttis aufgebaute Musikdrama hat zweifellos individuelle Werte in sich, die eine allgemeinere Bekanntschaft des Werkes auch ausserhalb Italiens wohl verdienten; der in den sechziger Jahren stehende Komponist ist nicht nur ein leidenschaftlich nachempfindender Dirigent, sondern auch ein äusserst kenntnisreicher Musiker, der nicht die konventionellen Wege des romanischen Opernstiles be-

schreitet, sondern bedeutsame Ansätze zu moderner Dramatik zeigt; schade nur, dass sein Buch bei aller Schönheit der Sprache die tragische Märe von Pelleas und Melisande fast wörtlich wiederholt, was natürlich nur durch den ähnlichen Stoff bedingt ist. Die Gestalt eines Narren, des „Matto“, der Francescas Gatten Gianciotto die Untreue seines Weibes mit Paolo verrät, ist von dem Komponisten geschickt gezeichnet, und auch harmonisch und instrumental finden sich Lichtpunkte von seltsam eigenem Glanze in dieser Partitur. Salomea Kruceniska verkörperte die weibliche Hauptrolle mit grosser Innerlichkeit; sie spielte auch die undankbare Hauptfigur in einer schrecklich langweiligen Oper „La Falce“ („Die Sichel“) von A. Catalani; wie so häufig, wenn zwei Einakter an einem Abend aufgeführt werden, geschah es auch diesmal, dass der Mancinellische Einakter den von Catalani „totmachte“; dort eine reife Oper, hier ein geradezu naiv unbeholfenes Jugendwerk, dort eine poetische spannende Handlung, hier eine kulissenhafte, aufgedunsene Totensymbolik: der Tod als „Sensenmann“ erscheint nach der (in einem sinfonischen Prolog schülerhaft geschilderten) Schlacht bei Bedr als Muselmann verkleidet und lässt sich mit einem schönen Arabermädchen, das alle seine Angehörigen in der Schlacht verloren hat, in ein Gespräch und zuletzt gar in höchst sterbliche amoureuse Beziehungen ein, auf das die Oper mit dem vorgeschriebenen Liebesduett schliesse! . . . Da waren denn doch die Abende, an denen wir den unsterblichen „Barbier von Sevilla“ und eine in Deutschland ungerechter Weise völlig vergessene Donizettische Oper „Don Sebastiano“ in Meisteraufführungen geniessen durften, bei weitem interessanter, so dass wir uns aufrichtig auf weitere römische Opernvorstellungen im Juni freuen. Soll uns doch da ein vollständiger italienischer Opernzyklus geboten werden, von Monteverdi bis Verdi, alles stilgerecht und in Meisterbesetzung.



Vevey.

XII. Musikfest der „Association des Musiciens suisses“
vom 19.—21. Mai 1911.

Von Dr. Arthur Neisser.

Man hat vielfach von einer Musikfest-Seuche unserer Tage gesprochen, man hat behauptet, diese immer zahreicher werdenden musikalischen Festversammlungen züchteten einen gewissen Dilettantismus oder auch einen ungesunden, musikalischen Lokalpatriotismus, die wirkliche Entwicklung der Tonkunst aber sei durch derartige laute Festlichkeiten noch niemals innerlich gefördert worden. Unzweifelhaft liegt in derartigen bitteren Urteilen ein Körnchen Wahrheit, aber eben doch nur ein Körnchen. Wo würden wir wohl hingeraten — so möchte ich allen verbitterten Musikphilistern entgegnen —, wenn sich nicht in gewissen, wohl berechneten Zeitabständen, aus dem verwirrenden und ermüdenden Viel- und Einerlei des marktmässigen Musiklebens in den grossen Musikzentren eine wohl vorbereitete Feierlichkeit erheben würde, die eine Sammlung zur Kunst bedeutet? Wohin würden wohl wir kritischen Beobachter des modernen Musiklebens geraten, wenn wir nicht ab und zu unseren Horizont weiter zu spannen gezwungen würden, und wohin vor allen Dingen würden die echten Musiktalente gelangen, wenn man sich nicht in ihrer engeren Heimat ihrer in planmässiger Weise annehmen würde, aber — wohl gemerkt! — in vorurteilsfreier, durch keinerlei Clique geschnürter Art! — Wir wollen als Einleitung zu dieser Rückschau auf das schöne Schweizer Musikfest hier in Vevey keine Vergleiche mit einem in letzter Zeit viel genannten deutschen musikalischen Verein ziehen, aber eines müssen wir an dieser Stelle einmal mit allem Nachdruck aussprechen: es wäre allerhöchste Zeit, dass auch in Deutschland ein Verein gegründet würde, der es sich zur Aufgabe machte, provinzielle Musikfeste zu arrangieren, in denen die Novitäten der Jungen an Ort und Stelle zur Aufführung gelangten; das eine Musikfest des A. D. M.-V. genügt hier durchaus nicht, und es ist auch beim besten Willen nicht möglich, in einer einzigen Zentralstelle das vielverzweigte deutsche Komponistenleben zu vereinigen.

Ganz anders in der Schweiz. Hier herrscht jene freiheitliche Gleichheits-Weltanschauung, die auch dem Kunstleben zugute kommt, weil sie sich gleichmässig über die deutsche und die französische Schweiz verbreitet; wird also hier in Vevey ein Musikfest der „Association des Musiciens suisses“ veranstaltet, so kann man von vornherein sicher sein, dass auch die deutsche Schweiz gut repräsentiert ist. So verschaffte denn dieses Fest einen sehr lehrreichen Einblick in das moderne schweizerische musikalische Schaffen, und zwar in die Komponistenwerkstatt gerade auch der Jungen und Jüngsten. Warum darüber mit missmutiger Schulmeister-Überhebung die Nase rümpfen? Nicht ein einziger der zu Wort gekommenen, teilweise erst kaum mehr als zwanzig Jahre zählenden Komponisten hat sich als talentlos, nicht ein einziger auch als ungesund-frühreif entpuppt, sondern es webt und lebt in der Musik dieser jungen Schweizer jener echte Blütenlenz frohen, jugendlichen Schaffens und Arbeitens, der reife Früchte in sicherste Aussicht stellt, es sei denn, dass ein jäher Lebenssturm die Hoffnungen jäh vereitelt. Ein wenig besorgt bin ich um die Zukunft Emil Freys, des in Deutschland ja als Pianist längst anerkannten Komponisten. Sein „Konzertstück für Klavier und Orchester“, das ihm den Rubinstein-Preis eingetragen hat, verrät zwar unzweifelhaft Eigenart und inneren Aufschwung, aber es gährt und brandet in dieser reich figurierten Musik allzusehr, und auch das Überbranden des Klaviers durch die Orchesterwogen deutet auf eine gewisse innere Überhitzung: gespielt hat der treffliche Künstler sein Werk ausgezeichnet, und er wurde auch von dem vorzüglichen Festorchester — es war das Münchner Konzertvereinsorchester — unter Leitung Gustave Dorets (der eigentlichen Seele dieses wie auch der meisten vorangegangenen schweizerischen Musikfeste), aufs beste unterstützt. Den ausgesprochenen Gegensatz zu ihm bildet Othmar Schoeck, in dessen erstem „Quasi Fantasia“ betitelten Satz aus einem Violinkonzert, eine weiche Träumernatur sich äussert, ein echter Naturpoet, der das Soloinstrument nicht virtuos, sondern als das Mittel zum unmittelbarsten Ausdruck seiner Inspiration betrachtet. Was die Behandlung des Soloinstrumentes, und zwar des schönsten Instrumentes, der menschlichen Stimme betrifft, bot dieses Fest besonders interessante Schaffensproben. In dem Requiem (op. 21) des Neuchâteler Kirchenkomponisten Paul Benner z. B. hat die Solostimme einen fast plastischen Charakter. Nachdem sich die in dem Chor verkörperte klagende Menschheit in dem gewaltig erbrausenden „Kyrie eleison“ und namentlich in dem erschütternden „Dies irae“ ihren Empfindungen hingegeben hat und gleichsam am Rande der tötlichsten Verzweiflung angelangt ist, ertönt das wundersam beschwichtigende Baßsolo auf die Worte „Liber scriptus proferetur“ (Herr L. Froelich, Lehrer am Genfer Konservatorium, sang diese Partie mit der ihm eigenen glutvollen Innerlichkeit), — und mit dem ins Dur verklärten gewaltigen „Dies irae“-Motiv schliesst dieses Werk, eines der bedeutendsten des ganzen Festes. Ganz anders verhält sich der Lausanner Komponist Alexandre Denéréaz zu dem Problem des gesanglichen Ausdrucks. Er ist seit längerer Zeit mit der Abfassung eines historisch begründeten Werkes über den „Ursprung und die Wandlungen des musikalischen Ausdruckes“ beschäftigt und huldigt der Theorie, dass es bei der Komposition eines Gedichtes mehr auf die psychologische Essenz aus einem Gesamtkomplex von Worten als auf die Deutlichmachung der einzelnen Wortbegriffe ankomme, und gelangt, wie sich das in seinem Gesang für Sopran und Orchester „La Ronde des Feuilles“ herausstellt, zu ähnlichen Wirkungen, wie Paul Dukas in seinem „Zauberlehrling“ und mehr noch in seiner Oper „Ariane et Barbe-Bleue“. Den Gesetzen über musikalische Deklamation wird er freilich auf diese Weise nicht immer gerecht, und seine Instrumentation macht oft einen willkürlichen Eindruck; immerhin ist er eine recht interessante Persönlichkeit, entschieden weit interessanter als beispielsweise F. Bach, dessen Chor „L'Invocation“ nur Durchschnittswerte birgt. Auch Gustave Doret erscheint uns in dem Fragment aus seiner höchst blutigen Tragödie „Loys“ (Klavierauszug mit deutscher Übersetzung des Textes von Dr. O. Neitzel, erschien bei Foetisch Frères, Lausanne) als ein nicht übermässig individueller Musiker, sondern lediglich als ein sehr gewandter Opernkomponist, der es jedoch mit dem Vokalen, namentlich mit den Chören sehr ernst nimmt. Was wir sonst an Gesangskompositionen hörten, erhob sich, wenn wir von den auffallend selbständigen Orchester-Gesängen des zwanzigjährigen Genfer Komponisten Frank Martin und von den anspruchslosen Liedern von Paul Miche absehen, so weit unbekanntere Komponisten in Betracht kommen, nicht eben über das gewöhnliche Alltagsniveau.

Desto reichere Freuden brachten uns die sinfonischen Novitäten der Programme, Novitäten hier nicht als völlig unbekannte, sondern lediglich als allgemein noch nicht durchgedrungene Kompositionen verstanden. Ich nenne an erster Stelle die lebensvolle und von einem urgesunden musikalischen Instinkt getragene bmoll-Sinfonie des Berner Komponisten und Dirigenten Fritz Brun, ein Werk, ebenso fesselnd durch seinen thematischen Gehalt wie durch die Kernigkeit und Frische der Durchführungssätze. Auch K. H. Davids gmoll-Serenade für

Orchester hat persönliche Farbe, trotz der Wagner-Anlehnung (die übrigens der Komponist ausdrücklich mit seinem Enthusiasmus für den Bayreuther Meister zu entschuldigen bittet) und sie hat vor allem Humor, nur dass ihr Serenadencharakter aus zweiter und zwar aus italienischer Hand zu kommen scheint, aber auch die Instrumentation zeigt hübsche Glanzlichter, zumal in dem Scherzo. Mehr für instrumentale und formelle Feinschmecker berechnet ist das Orchesterscherzo vom Charles Chaix, einem in Genf gebildeten Pariser. Er entwickelt seine Themen blühend und geschickt, nur noch ein wenig trocken und unfrei im Satz. Mit Schrecken denke ich nun noch einen kurzen Moment an das sogenannte Standard-Work, an den „Clou" dieses Festes, an die Sinfonie in h moll (op. 24) von Paderewski! Ähnlich Rubinstein erstrebt auch der Pianist Paderewski vergebens Komponistenlorbeer, den ihm zwar das auf seinen grossen Namen schwörende grosse Publikum unbedingt reichen wird, den ihm aber die noch so nachsichtige Kritik unbedenklich verweigern muss, denn dieses Opus ist geradezu ein abschreckendes Schulbeispiel für jene sich für Sinfonien ausgebenden sinfonischen Gedicht-Potpourris über ein nationales Thema, wie sie gerade die Slaven schon längst zum Glück vergeblich in die sonstige abendländische Musik einführen möchten. Die billige Anerkennung ehrlichen Schaffens kann an diesem Tadel wenig mildern. . . Nicht durchaus Erfreuliches brachten die beiden Kammermusikmatinéen, soweit die Novitäten in Frage kommen. Weder E. Reymonds recht farbloses Streichquartett noch dasjenige von O. Barblan vermochten lebhafter zu interessieren, und höchstens die, von hübscher Durcharbeitung der den Einfluss seines Lehrers Andreae verratenden, kraftvolle Motive zeigende Klarinettensuite des einundzwanzigjährigen Otto Kreis brachte uns die gesunde Begabung der Schweizer zum Bewusstsein. Genussreich war in diesen beiden Konzerten vor allem die edel erdachte Cellosonate von Hans Huber (in b moll, op. 130), ein Werk von absolut einheitlichem Gepräge, klassisch in der Form wie in der Empfindung, meisterhaft in den Durchführungssätzen, dazu von den Herren W. Rehberg (Klavier) und H. Keiper (Cello) in einer Weise vorgetragen, die auch nicht ein Restchen des Werkes unausgesprochen liess. Viel weniger selbständig mutete uns die Schlussnummer der zweiten Matinée, das b moll-Streichquartett von F. Klose an (der wohl auf das Programm dieses Musikfestes nur zum Dank für seine Bemühungen betreffs des Münchner Orchesters gesetzt wurde). Mit einer rührenden Aufrichtigkeit bekennt sich Klose hier als eifriger Schüler Anton Bruckners, als allzu gelehriger Jünger des Vielumstrittenen; er überträgt dessen aphoristischen Stil nicht nur, sondern auch seine Behandlung des Streichkörpers wörtlich auf die Kammermusik und gelangt auf diese Weise zu einem wenig ansprechenden Stile. Echte Innerlichkeit und vornehmes musikalisches Empfinden ist jedoch dem Werke ebenso wenig abzusprechen als Beherrschung der Form. Es wurde von dem Baseler Streichquartett (Herren Kötscher, Berthoud, Küchler und Treichler gut gespielt.

Wenn auch die positiven Werte dieses schönen Festes vielleicht nicht gleichmässig gross waren, so wirkte doch der jugendliche Feuereifer, der über dem Ganzen glühte, unendlich wohltuend, es klang der Unterton juchzender, gebirglerischer Musizierfreudigkeit mit, wie er dann in dem stimmungsvollen Festbankett zu vollstem Erklingen gelangte. Wir freuen uns, wenigstens hier Herrn Paderewskis Weltanschauung teilen zu können, der in einer schwungvollen Ansprache den Schweizern seinen Dank abstattete, nicht nur für die glänzende Aufnahme seines Werkes, nicht nur für die Gastlichkeit, mit der sie ihn und seine Gattin seit Jahren als Bürger hier aufgenommen haben, sondern der auf die gesunde freiheitliche Luft sein Glas leerte, die in der Schweiz weht und die — das wünschen auch wir! — mehr und mehr auch anderswo den schwülen Unfreiheitswind verscheuchen möge!

Rundschau.

Oper.

Detmold.

Unsere Hofoper überraschte in diesem Winter durch eine Reihe hier noch nicht gegebener Aufführungen und liess so die Hoffnung aufkommen, dass dieses Institut, das eine Reihe magere Jahre hinter sich hat, wieder neu und zielbewusst aufblüht. Als lokale Novität erschien Puccinis „Madame Butterfly", konnte aber infolge zu schwacher Besetzung in den Streichern nicht den erhofften Erfolg bringen, den man der sonst sehr sorgfältigen musikalischen wie szenischen Einstudierung wünschen konnte. Kienzls „Evangelimann" in guter Aufmachung vermochte wieder stark zu interessieren, ebenso eine recht gute Aufführung von Wagners „Walküre"; weniger zu befriedigen vermochte eine recht bescheidene „Siegfried"-Aufführung, die namentlich an der ungenügenden Besetzung der Titelrolle zu leiden hatte. Recht gut dagegen war eine Neueinstudierung von Mozarts „Entführung", wie denn überhaupt unsere Bühne sich mehr die Pflege Mozartscher Musik angelegen sein lassen sollte. An Gästen debutierten Anna Schabbel-Zoder aus Dresden als Sieglinde, Toni Letée als Konstanze und David Eichhöfer als Troubadour, der auf zwei Jahre unserer Bühne verpflichtet wurde. Lobend zu erwähnen sei das Neuengagement des Kapellmeisters Leschke aus Weimar, der uns allerdings in kommender Saison wieder zu verlassen gedenkt.

Edgar Vogel.

Leipzig.

Maifestspiele im Neuen Theater.

II. „Die Hochzeit des Figaro" von W. A. Mozart am 11. Mai 1911.
III. „Tannhäuser" von Richard Wagner am 13. Mai 1911.

Auch in der zweiten Festaufführung waren alle Rollen mit hervorragenden Künstlern besetzt, die gesanglich wohl kaum besser gewählt werden konnten, darstellerisch aber viel zu wünschen übrig liessen. Darunter litt natürlich die Einheitlichkeit im Spiel. Dies darf aber kein Wunder nehmen bei dieser Plötzlichkeit des Zusammenkommens, möglicherweise ohne vorherige Proben oder sonstige Verständigungen. Ausserdem stellt wohl auch Mozart ganz andere Anforderungen, der immerhin seltener auf dem Repertoire steht wie Wagner, welcher mindestens mit einem Werke heute an allen Bühnen gegeben wird, und dessen Stil daher den Künstlern viel geläufiger zu sein pflegt. Dies Mozartsche Werk stand unter Leitung von Generalmusikdirektor Fritz Steinbach, welcher durch seine geniale Führung die unendlichen Klangschönheiten des Werkes erneut unseren Ohren eindringlich zu Gemüte zu führen wusste. Die auftretenden Künstler haben grösstenteils Weltruf, so dass sich eine Kritik ihrer gesanglichen Leistungen erübrigt. Wir nennen daher nur Kammersänger Hoffmann (Berlin, Graf Almaviva) Frl. Francillo-Kauffmann (Wien, Susanne), Lordmann (Dresden, Figaro) Frl. Artôt de Padilla (Berlin, Cherubin), Kammersängerin Rüsche-Endorf (Leipzig, Gräfin), Frl. Höfer (München, Marzelline), Kammersänger Lieban (Berlin, Basilio). Auch unsere einheimischen Kräfte fügten sich dem Ganzen vollwertig ein, wie H. Kunze (Dr. Bartolo), Schönleber (Don Curzio), Dlabal (Antonio), Frl. Merrem (Bärbchen), Frl. Bartsch und Fr. Stadtegger als Brautjungfern. Die Regie wurde von H. Marion ganz vortrefflich geführt, das Cembalo alias Flügel meisterte Kapellmeister Pollak.

Auf gleicher Höhe stand die dritte Festaufführung des „Tannhäuser", von Dr. Hans Pfitzner meisterhaft geleitet. Aus obengenannten Gründen bot diese Aufführung ein viel geschlosseneres Gesamtbild. Prof. Dr. von Bary (Dresden) verkörperte mit selten schöner, darstellerischer Leistung die Titelpartie, Alfred Kase ausgezeichnet den Wolfram, Wolf (München) Walter von der Vogelweide, Ermold (Dresden) Biterolf, Schönleber Heinrich, Staudenmeyer Reimar. Eine Prachtgestalt war der Landgraf des H. Griswold (Berlin), rein und keusch die Elisabeth von Frau Fleischer-Edel, verführerisch die Venus von Frau Rüsche-Endorf, Frl. Merrem war ein liebreizender Hirt mit frisch-fröhlicher Stimme. Die vorzügliche Regie des „Tannhäuser" durch Dr. Löwenfeld ist bekannt.

L. Frankenstein.

Prag.

Das Theater steht nach dem Tode Angelo Neumanns bis zum Oktober des heurigen Jahres unter einem provisorischen Leiter, dem frühern Chefredakteur des „Prager Tagblatt" Heinrich Teweles, der bis zu diesem Zeitpunkt das Theater auf Rechnung der Neumannschen Erben führt und nach dem 15. Oktober als definitiver Theaterdirektor eine neue Ära in der Geschichte des Prager Theaters inaugurieren wird. Wichtige Veränderungen im Ensemble stehen uns bevor. Paul Otten-

heimer, der erste Kapellmeister, verlässt uns und geht nach Wien an die Volksoper; an seine Stelle tritt Alexander von Zemlinsky, bisher erster Kapellmeister an der Wiener Volksoper. Luzy Boenuecken ist nach Frankfurt a. M. engagiert, Valeska Nigrini nach Leipzig, Elise von Catopol nach Dresden, Matthieu Frank nach Mannheim. Das Ensemble wird also von der nächsten Spielzeit an eine ganz neue Physiognomie haben und es wird ohne Zweifel auf Seiten der neuen Direktion und auf Seiten des Publikums starker Geduld bedürfen, ehe sie sich an einem in sich gefestigten künstlerisch vollwertigen Ensemble werden erfreuen können. Gegenwärtig bringt man dem neuen Direktor wärmste Sympathien und sieht seinem Regime mit grossen Hoffnungen entgegen. Heinrich Teweles, der gebürtige Prager, kennt von Jugend auf den heissen Boden seiner Vaterstadt, er war lange Jahre Dramaturg des Theaters unter einem so erfahrenen Praktiker wie Angelo Neumann, hat nachher als Chefredakteur auch das Schauspielreferat seines Blattes versehen, also den Zusammenhang mit der Bühne nie verloren. Er kennt auch die besonderen Bedürfnisse des Prager Publikums und ist sich vor allem dessen bewusst, dass das deutsche Theater in Prag als nationales Kunstgut allerersten Ranges eine ganz besondere Mission für die Deutschen Prags und Böhmens überhaupt zu erfüllen hat. In der Person des neuen Direktors treffen also alle Voraussetzungen zu, die eine gedeihliche Entwicklung des Prager Theaters verbürgen können. Bleibt nur zu wünschen, dass die Massnahmen, die er für die kommende Saison treffen wird, auf fruchtbaren Boden fallen.

Die laufende Saison brachte zwei Premieren. Zuerst Siegfried Wagners „Banadietrich", der nach einigen Aufführungen wieder vom Spielplan verschwunden ist und Humperdincks „Königskinder", die sich behaupten, zwar nicht oft, aber doch immer wieder erscheinen. Aus dem Repertoire ist sonst nur noch eine Aufführung des „Rings" zu verzeichnen, in der namentlich Hans Winkelmann als Loge und Siegmund berechtigtes Aufsehen gemacht hat. Eine Reihe von Gastspielen brachte zwar Abwechslung in das Repertoire, aber keiner der Gäste hat nachhaltige Spuren seines Auftretens hinterlassen. Bei manchen ist es sogar gut so.

Dr. Ernst Rychnovsky.

Stuttgart.

„Der Pfeifertag" von Max Schillings (14. Mai 1911). Von seinen drei Bühnenwerken, hat Schillings das zweite, die heitere Oper „Der Pfeifertag" gewählt, um es auf der seit 2 Jahren von ihm geleiteten Stuttgarter Bühne in Szene gehen zu lassen. Ich denke, es waren in erster Linie praktische Gründe, die ihn zu dieser Wahl bestimmten, die Besetzungsverhältnisse lagen für den Pfeifertag günstiger als für „Ingwelde" oder für den „Moloch". Oder sollte es sich wieder bewahrheiten, dass die kränklichen Kinder von der Mutter — und was ist der Komponist anders, als diese? — am sorglichsten gehegt, ja wohl auch einmal vor den gesunden Geschwistern auffallend bevorzugt werden? Es ist ein Unglück, dass unsere besten Komponisten solche Schwierigkeiten im Auffinden einer guten Operndichtung haben. Die Musik kann allenfalls über die Mängel einer schlechten Diktion hinweghelfen, aber die Grundfehler des Buchs bleiben immer bestehen. Wenn es sich, wie im Pfeifertag, um äussere Geschehnisse handelt, so darf über deren Verlauf keine Unklarheit herrschen, die internen Angelegenheiten der Pfeifer müssen uns ferner wichtig genug erscheinen, um den Stoff zu einer langen Handlung abzugeben, die eher an ein Drama als an eine heitere Oper erinnert. Diese und noch andere Bedenken über den Text werden auch durch die jetzt erfolgte Umgestaltung des Schlusses nicht beseitigt, doch ist der Schlussakt der Oper in der nun gekürzten Form ohne Zweifel wirkungsvoller, als er es früher war. Auch, dass statt des scheintoten Pfeifers nur eine verdeckte Puppe hereingetragen wird, der vermeintliche Tote sich dagegen in der Kapelle versteckt hält, von der er vergnügt herabsteigt, kann nur als vorteilhafte Änderung bezeichnet werden. Wenn trotzdem das Ganze nicht packen will, so liegt dies an der Unmöglichkeit, den Plan der Handlung zu ändern. Hier waren dem Komponisten die Hände gebunden, er konnte sein Werk in Einzelheiten verbessern, im grossen musste es bleiben, wie es war. Über den Wert der Schillingsschen Musik wird überall Einstimmigkeit herrschen. Gemütswärme und ihr geistvoller Charakter müssen besonders daran hervorgehoben werden. Dass der Komponist seinem innersten Naturell nach zur komischen, ja nur zur „heiteren" Oper sich gedrängt fühle, diese Erkenntnis trägt man nicht aus dem Pfeifertag mit. Bei den lyrischen Stellen (Einzelgesängen und Chören) geht uns das Herz auf, das sinfonische Vorspiel zum 3. Akt ist ein wahrhaft edles Tonstück, aber gerade diese Nummern sind weit mehr auf den ernsten, als auf den heiteren Grundton gestimmt. Sind die Sänger von Liebe und Begeisterung für das Werk getragen und weiss ein kundiger Regisseur durch die ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel die Schwächen des Stückes möglichst zu verdecken, so muss, wie dies bei der Stuttgarter Aufführung der Fall war, der Pfeifertag immer eine warme Aufnahme finden. Schillings, der selbst dirigierte, wurde ausserordentlich gefeiert. Die Hauptdarstellerinnen, Frau Brügelmann, Frau Hanger, sowie die Herren Erb, Weil, Decken und Fritz zeichneten sich rühmenswert aus, Gerhaeusers Spielleitung vereint Geschmack und Geschick.

Alexander Eisenmann.

Wien.

Dienstag, den 23. Mai wurde in der Wiener Hofoper als erste grössere Novität unter der „Direktion Gregor" Debussys musikalisches Maeterlinck-Drama „Pelleas und Melisande" aufgeführt. Da das Werk (deutsche Bearbeitung von O. Neitzel nach der Übersetzung von F. v. Oppeln-Bronikowski) den Lesern aus anderen Berichten genau bekannt, sei hier nur die szenisch und musikalisch sehr wohl vorbereitete Aufführung konstatiert, aus welcher im einzelnen mit Auszeichnung besonders Herr Hofbauer (Golo), Frau Gutheil-Schoder (Melisande) und Herr Leuer (Pelleas) zu nennen. Trotzdem war die Aufnahme äussert kühl; für die gewagten, hyperfeinen Klang-Experimente und Stimmungsmalereien Debussys fehlt aber in Wien durchaus das rechte Publikum.

Prof. Dr. Th. Helm.

Konzerte.

Barmen.

Die Konzertgesellschaft bescherte uns eine Neuheit von dem 1. Theaterkapellmeister Heger, die sinfonische Dichtung „Hero und Leander". Der Autor, ein Schüler Schillings, steht noch sehr unter dem Einfluss seines Lehrers und der geistigen Vorbilder Wagner — Liszt — Strauss. Die Kunst, glänzend zu instrumentieren, hat Heger gelernt. Nur geschieht des Guten oft zu viel. In der „Sturmnacht auf dem Meere" wirkten die endlosen, krachenden Paukenschläge ohrenbetäubend. Hingegen sind lyrische Stellen — Des Meeres Wellen, Heros Klage und Verklärung — weit besser gelungen. In der Ballade „Das Glück von Edenhall" hat Humperdinck einen wenig glücklichen Griff getan: Uhlands Dichtung gibt dem Komponisten keinen dankbaren Vorwurf. — Örtliche Neuheit war Dukas' „Zauberlehrling". Das mit allen melodischen und rhythmischen Finessen ausgestattete Scherzo bildete eine wahre Glanznummer. Zum Andenken R. Schumanns gelangten dessen Faustszenen mit bewährten Solisten zur eindringlichen Wiedergabe. Die bedeutendsten Vertreter des Wagner-Gesanges, J. Urlus und Th. Plaichinger, sangen mit strahlender Tonschönheit u. a. Stolzings Werbegesang und Isoldens Liebestod. S. v. Hauseggers „Sonnenaufgang" für Chor und Orchester vermochte uns nicht zu erwärmen, zumal auch der Chor bei der enormen Schwierigkeit und der unmelodischen Stimmführung viele Wünsche offen liess. Die Kammermusikabende der Frau E. Saatweber-Schlieper erfreuen sich regen Zuspruches, wird doch hier das beste intimster Kunst durch berufene Künstler dargeboten. In Zwischenräumen von je 8 Tagen gewährte uns H. Marteau mit Frau Saatweber-Schlieper als feinfühliger Partnerin einen genussreichen Überblick über Beethovens sämtliche Sonaten für Violine und Klavier. Die Veranstalterin trug im Verein mit den Herren Kossmann und Hekking Hegers Trio fmoll, op. 14, für Klavier, Geige und Cello als örtliche Neuheit vor. Dieses Trio hinterliess weit besseren Eindruck als die sinfonische Dichtung. Die Themen sind originell, die Durchführung interessant. Zu Ehren des im Juni 1910 verstorbenen C. Hopfe führte der Nachfolger — H. Inderau — die Ouvertüre „Kassandra" von C. Hopfe verständnisvoll auf. Den alten guten Ruf bewährte der Barmer Volkschor auch unter seinem neuen Dirigenten. Die Aufführungen des „Elias", einiger sinfonischer Werke von Beethoven, R. Strauss, Brahms, Schillings und Bruch (Lied von der Glocke) lassen Inderau als guten Chorleiter und umsichtigen Orchesterdirigenten erkennen.

H. Oehlerking.

Elberfeld.

Die Konzertgesellschaft legte im Winter 1910—11 ein sehr reichhaltiges Programm vor, das auch Werke zeitgenössischer Meister gebührend berücksichtigte. Von dem bei uns eifrig kultivierten Delius hörten wir das nach einer Dichtung von Whitmann verfasste „Meerestreiben" für Chor, Baritonsolo und grosses Orchester. Durch gänzlich neue Mischung vorwiegend zarter Klangfarben entsteht ein Tongemälde, das dem empfänglichen Hörer ganz in seine trefflich gelungenen Schilderungen der Natur — das Orchester malt des Meeres Wogen, der verlassene Vogel klagt in sehnsüchtigen Tönen das Liebesleid — gefangen hält. Ein besonderes Lob gebührt der Konzertgesellschaft für die liebevolle Pflege Bachscher Kunst, die bei der grossen Zersplitterung des hiesigen Gesangvereinswesens keine rechte Heimstätte findet. An einer stilgemässen Interpretation von vier Kantaten aus des Meisters Jugendzeit — „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", „Wachet, betet", „Komm, du süsse Todesstunde", „Ich hatte viel Bekümmernis" — beteiligten sich Frau M. Stapelfeldt und Herr A. Walter. Auf einem Joh. Brahms gewidmeten Abend spielten die beiden amerikanischen Schwestern May und Beatrice Harrison in dem Konzert für Violine und Violoncello (op. 102); den Künstlerinnen fehlt es nicht an Technik und Gefühlswärme, wohl aber an energischer Kraft, was besonders in Vivace non troppo auffiel. Eine Festaufführung im Wuppertal bedeutete Berlioz' grosse Totenmesse, die trotz mehrfacher bedenklicher Schwankungen im Chor (Tenor) und seitens des Solisten einen gewaltigen Eindruck hinterliess. Ganz auf der Höhe der gewohnten Leistungsfähigkeit zeigte sich die Konzertgesellschaft in der Wiedergabe von Händels „Israel in Egypten" nach der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft. Auf den von der Konzertgesellschaft veranstalteten vier Solistenkonzerten hielten bei uns Einkehr: A. Hoehn-Frankfurt a. M., der als Beethoven-interpret hinreissende Erfolge hatte; das Klingler-Quartett, das weniger durch Virtuosität als Vornehmheit des Tones glänzte, in Werken von Brahms op. 51,2 — Mozart d moll-Quartett — Beethoven op. 59,3; Marie Philippi sang mit unübertrefflicher Meisterschaft Lieder von Bach, Schubert und Brahms; C. Friedberg-Cöln hatte starken Beifall als Beethoven-, Brahms- und Chopinspieler. Robert Kothes ausgereifte Kunst, alte deutsche Lieder und neue Lieder zur Laute zu singen, fand auch bei uns grosse Bewunderung und Anerkennung.

H. Oehlerking.

Königsberg (Ostpr.).

Das Konzertleben hatte auch während der Sommersaison, nachdem das 2. ostpreussische Musikfest mit seinen glanzvollen Tagen leider viel zu schnell verrauscht war, noch einige bemerkenswerte Tage zu verzeichnen, die wir kurz registrieren wollen, soweit wir noch Gelegenheit hatten, ihnen beizuwohnen. Die Tiergartenkonzerte unter der Leitung Paul Scheinpflugs erhoben sich in ihren Sinfonieabenden zu ungewöhnlicher Höhe und glänzten besonders durch einige Festaufführungen. So fand eine sehr wohl gelungene Schumannfeier statt, bei der Frau Sophie Arnheim, die Königsberger Pianistin, das Schumannsche Konzert in gross angelegter, vergeistigter Form zum Vortrag brachte. Ebenso wurde eine Nicolaifeier zum Gedenken des Jubiläums des grossen Komponisten der „Lustigen Weiber" inszeniert, bei der eine unbekannte Sinfonie, die für die Königsberger Einweihung des neuen Universitätsgebäudes geschriebene Festouvertüre über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" und anderes teils aus dem Manuskript zum Vortrag gelangte. Auch in den übrigen Konzerten des Tiergartenorchesters war Paul Scheinpflug bemüht, Werke junger oder unbekannter Komponisten zu bieten. So hörten wir einen Sinfoniesatz von Hugo Daffner, einen Walzer von Paul Hölzer, die Shakespeare-Ouvertüre von Scheinpflug und eine Reihe von Werken bekannter moderner Komponisten, die ihren Weg zu den Programmen der winterlichen, oft antiquirten Sinfonieveranstaltungen noch nicht gefunden hatten.

Die beginnende Wintersaison brachte wieder die übliche Fülle von mehr oder weniger bedeutenden Konzerten, von denen wir in der Folge nur die etwas Physiognomie habenden erwähnen wollen. Die Sinfoniekonzerte kündigten diesmal eine Reihe moderner Werke für ihr Saisonprogramm an, ohne sich gar zu streng danach zu kehren, denn mehrfach sind bereits an ihre Stelle Anwärmungen älterer Werke oft nicht immer einwandfreien Genres getreten. Dennoch gelangten unter Max Brodes Leitung Regers „Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie" und von Claude Debussy „Prélude à l'après-michi d'un faune" uns angenehm berührend zum Vortrag. Die beiden Königsberger Kammermusikvereinigungen hatten in ihren Konzerten gut besuchte Säle und brachten beide klassische wie moderne Meisterwerke vollendet zum Vortrag. Als Novität kam das Klavierquintett von Sinding und das Klavierquartett von Reger heraus. Die bedeutendste Tat jedoch müssen wir eine gross angelegte Aufführung in der Festhalle des Tiergartens nennen, wo die Musikalische Akademie, die Liederfreunde und andere Vereinigungen unserer Stadt unter der Leitung Paul Scheinpflugs Richard Strauss' „Wanderers Sturmlied", Franz Liszts „XIII. Psalm" und Szenen aus Wagners „Parsifal" zum Vortrag brachten. Als Solisten figurierten Dr. Roemer, Thomas Denis, Paul Knüpfer und Edmund Glomme. Die Aufführung, der eine riesige Zuhörermenge beiwohnte, machte besonders in der Schlußszene des Parsifal einen allgemein ergreifenden Eindruck. Zur Einweihung des Schillerdenkmals fand eine Aufführung der Beethovenschen IX. Sinfonie unter der Leitung Prof. Brodes statt, die sich nicht zu gleicher künstlerischer Höhe erheben konnte. Dagegen erreichte am Busstage die Messe in Es dur von Weber unter demselben Dirigenten eine weit tiefere Wirkung unter den Zuhörern, die allgemein das Verlangen wachrief, den geistlichen Kompositionenschatz des grossen Romantikers der zum Teile unverdienten Vergessenheit zu entreissen. Der Musikverein trat bisher nur mit einem Mozartabend hervor, wobei unter Paul Scheinpflug allerlei unbekannte Gelegenheitsmusik, wie die für die Wiener k. k. Redoutensäle geschriebenen „Deutschen Tänze" mit ihren musikalischen Scherzwirkungen herauskam. Der philharmonische Verein unter Max Brode brachte in seinem letzten Konzert ein Flötenkonzert von Hasse, das in seiner interessanten Schreibweise noch vollkommen zu interessieren vermochte. Der Sängerverein veranstaltete in einem Domkonzert unter Prof. Robert Schwalm eine wundervoll abgetönte Vorführung von dem „Requiem" für Männerstimmen von Cherubini. Zum Schluss sei noch kurz der Künstlerkonzerte gedacht, in denen die Kammermusikvereinigung der kgl. Kapelle in Berlin, Alexander Petschnikoff, Ella Jonas, Johannes Messchaërt, Robert Kahn, Franz Steiner, Elisabeth Bokemeyer, der hervorragendes leistende a cappella-Chor unter Konrad Hausburg grosse Erfolge errangen. Nicht zu vergessen Conrad Ansorge, der durch seine Meisterkurse am Königsberger Konservatorium (Direktor Emil Kühns) auch pädagogisch in unserer Stadt heilkräftig gewirkt hat. Einen interessanten Klavierabend veranstaltete Hugo Kroemer-Danzig, der Balakirew und einen ganzen Zyklus Debussy spielte.

Hermann Güttler.

Leipzig.

Die Kapelle heisst italienisch cappella (mit 2 p); a cappella ist eine Abkürzung für alla cappella, d. h. im Kapellstil, nämlich ohne Begleitung. Da die ganze Bezeichnung, auf die päpstliche Kapelle zuerst angewandt, aus dem italienischen stammt, so muss man sich auch streng an die Schreibweise halten. Ich rügte schon voriges Jahr die letztere so unrichtige, finde sie aber leider, durch nichts motiviert, jetzt von neuem auf dem Programme für das 8. Konzert, das der unter der zielbewussten Leitung von Hofkapellmeister Richard Hagel schnell zu einem recht beachtenswerten Faktor in unserem Musikleben gewordene Philharmonische Chor am 27. Mai in der Alberthalle veranstaltete, und welches uns eine ganze Reihe selten gehörter Komponisten vorführte. Der Chor hat sich in den 2 Jahren seines Bestehens sehr gut entwickelt und zeichnete sich durch Natürlichkeit und reine Intonation im Vortrage aus, wobei nicht verschwiegen werden darf, dass den Männerstimmen unbedingt eine Verstärkung nötig wäre. Zum Vortrage gelangten deutsche Volkslieder in der schlichten Bearbeitung von Arnold Mendelssohn, solche von Johann Stephani, Bruch, Chorlieder von Schreck, Dvořák und Carl Loewe (letztere wohl fast gar nicht sonst gesungen). Ihre Mitwirkung liehen dem Konzerte unsere Opernsängerin Mizi Marx, die Lieder ihres in unserer Zeitschrift kürzlich gewürdigten Bruders, des Grazer Komponisten Dr. Joseph Marx, anmutig und mit feiner Charakterisierung vortrug, sowie H. Karl Schroth mit Liedern von Richard Strauss — beide erfreuten auch noch durch Duette von Brahms (op. 20) und Tschaikowsky — und der Solocellist unseres Gewandhaus-Orchesters Emil Robert-Hansen mit Werken von Robert Volkmann, Felix Mendelssohn, Hollmann, Jensen und einer eigenen Gavotte, die durchweg zu künstlerischem Vortrage gelangten, wenn er auch manchmal vom Pianisten im Stiche gelassen wurde.

L. Frankenstein.

Linz a. D.

Die erste Konzertaufführung der „Missa solemnis“ von Bruckner fand gelegentlichst des VII. Bruckner-Stiftungsfestkonzertes statt. Es ist eine Arbeit aus der Florianerzeit 1854, zur Infulierung des Prälaten Mayr, fand die Erstaufführung in der Stiftskirche zu St. Florian statt. Das Werk ist natürlich noch kein „vollwertiger Bruckner“. Es trägt den Stempel seiner Zeit. Stellenweise sind die Vorbilder: Mozart, Haydn unverkennbar. So sind z. B. in der Credo-Schlussfuge koloraturdurchsetzte Soloquartettsätze eingeschoben. Nichtsdestoweniger finden sich aber auch packende Stellen: das ernst klagende Baßsolo bei Qui tollis, wozu die Oboe eine gehaltvolle Gegenmelodie anstimmt und im Cello ein warmpulsierendes Motiv aufsteigt: das orchestral malerisch angelegte Crucifixus. Der Messe folgte Bruckners „Neunte“, welche die örtliche Erstaufführung erlebte. Das Orchester wurde durch Wiener Musiker verstärkt, der Dirigent Göllerich mit reichlichem Beifall und Lorberr bedacht. Einen ungetrübten Kunstgenuss bereitete das Leipziger Philharmonische Orchester, welches zum ersten Male am Linzer Konzertpodium erschien. Hans Winderstein ist eine Dirigentenpersönlichkeit ersten Ranges. Sein Taktschlagen und Sichgeben befremdete anfangs. Bald gewöhnte man sich aber an seine Bewegungseigenart und bewunderte den verständigen, klaren Ausleger der Klassiker und Modernen. Beethovens „Egmont“-Ouvertüre wurde ergreifend gebracht. Abgeklärt, formell einheitlich und ungemein farbenwirksam kam die „Eroica“ heraus. Ein Lichtfarbenspiel wurde in Goldmarks Konzert-Ouvertüre „Im Frühling“ geboten. Weihevoll erklang das Vorspiel zu „Parsifal“. Hinreissend, technisch meisterhaft wurde Strauss' „Don Juan“ gespielt. Man wird die Leipziger und Winderstein in Linz nicht so bald vergessen.

Franz Gräflinger.

Osnabrück.

Unser Musikverein brachte uns im zweiten Quartal der dieswinterlichen Saison unter Leitung seines jungen strebsamen und energischen Dirigenten Karl Hasse die drei letzten Konzerte des diesjährigen Programms in vorzüglicher Ausführung. Das erste bot nur Werke von Beethoven und Max Reger und zwar zum Eingang die nicht allgemein bekannte Ouvertüre zu „König Stephan“ von Beethoven, welche überaus plastisch ausgearbeitet zum Vortrag kam. Sodann brillierte die ausgezeichnete Geigenkünstlerin Fräulein Anna Hegner aus Basel in dem Violinkonzert von Beethoven durch ihr temperament- und seelenvolles Spiel mit kristallklarem Ton; auch die Regersche Sonate für Violine allein fand bei ihrer glänzenden Technik eine ungemein fesselnde Wiedergabe. Mit der Serenade von M. Reger op. 95 für 2 Streichorchester (eins mit, das andere ohne Sordinen), Holzbläser, Hörner, Harfe und Pauke fand das Konzert einen bedeutsamen Abschluss. Es war wohl niemand geeigneter, die Schönheiten dieses Werkes mit seinem raffiniert zusammengesetzten Orchester im Sinne Regers hervortreten zu lassen, wie gerade Karl Hasse. ein Schüler Regers. Das folgende Konzert brachte Brahms' 2. Sinfonie (D dur), hier zum 1. Male, in vollendeter Weise zum Vortrag und schloss mit Smetanas sinfonischer Dichtung „Aus Böhmens Hain und Flur“, eine reizvolle Tonmalerei mit böhmischen Volksliedern und slavischen Tanzrythmen, welche den Hörern einen mühelosen Genuss bot. Hugo Wolfs „Feuerreiter“ mit seinen Dissonanzschwierigkeiten erregte lebhaftes Interesse und wurde vom Chor so vortrefflich vorgetragen, dass der starke Beifall eine sofortige Wiederholung verlangte. Der Solist des Abends war wiederum Herr Alfred Kase-Leipzig, der die „3 Gesänge des Epimetheus“ von A. Mendelssohn, gefällige noble Musik, sowie „Dietrichs Erzählung“ aus Pfitzners „Armen Heinrich“ sang. Kase hat nicht nur eine wundervolle Stimme, sondern er betrachtet und gebraucht diese auch als Mittel, den inneren Gehalt seines Vortrags voll auszuschöpfen und ihm zum nachhaltigen Eindruck zu verhelfen. — Bach und Beethoven waren die einzigen Namen im letzten Vereinskonzert. Bachs herrliche Kantate: „Ich hatte viel Bekümmernis“ und Beethovens 9. Sinfonie. Neben dem bedeutend verstärkten Orchester, das besonders in der Sinfonie eine Glanzleistung bot, zeigte sich auch der Chor auf der Höhe; doch hätten wir gewünscht, letzterer wäre im Schlusschor der Sinfonie dem Orchester gegenüber doppelt so stark gewesen, die Wirkung hätte dann noch grösser sein müssen. Als Solisten glänzten ganz besonders Frau Klara Wirz-Wyss-Bern (Sopran) und Herr Everts-Cöln (Bass), jedoch sind auch lobend zu erwähnen, Frau Hasse, hier (Alt) und die Herren Kühlborn-Frankfurt (Tenor), Knak-Hamburg (Cembalo) und Oeser, hier (Orgel). — Der Kammermusikabend des Vereins in diesem Quartal brachte uns das berühmte Gürzenichquartett aus Cöln. Dasselbe trat hier zum 1. Male auf und zeigte sich durch den glänzenden Vortrag der beiden Streichquartette d moll von Schubert und e moll op. 59 von Beethoven als ein Ensemble von überragend künstlerischem Wert. Ausserdem wurde Mozarts Klavierquartett vorgetragen, bei dem Karl Hasse von hier den Klavierpart übernommen hatte und sich als rechter Mozartspieler mit künstlerischem Verständnis und sicherem Können zeigte. Reichen Beifall ernteten die Künstler. — Einen Trioabend veranstalteten ausserdem noch die Herren Konzertmeister Berthold von hier (Geige), Professor Grützmacher-Cöln (Cello) und Komponist Weweler-Detmold (Klavier). Zum Vortrag gelangten: Tschaikowskys Trio a moll, die Kreuzersonate für Geige und Klavier von Beethoven und das schöne C dur-Trio von Brahms. Die Durchführung dieses anspruchsvollen Progamms war eine vollendet künstlerische und anregende, die reichsten Beifall auslöste.

Hoffmeister.

Prag.

Am Schlusse einer an Erscheinungen der mannigfachsten Art reichen, in ihrem künstlerischen Ertrag aber nicht sehr ergiebigen Saison geziemt sich ein Rückblick. Wenn man nach fünfmonatigem Musizieren die musikalischen Ereignisse noch einmal vor dem geistigen Auge Revue passieren lässt, so kommt man immer wieder zu demselben Resultat, dass nämlich die Menge des Gebotenen in gar keinem Verhältnis zu seinem innern Wert steht. Sehr wenig Abende, an die man mit wahrem Vergnügen zurückdenkt, und kein einziger, der sich der Erinnerung mit unauslöschlichen Zügen eingeprägt hat.

Sehr extensiv war das Konzertleben. Die vier Philharmonischen Konzerte im neuen Deutschen Theater brachten u. a. auch eine Aufführung der „Morgenländischen Phantasie“ von Gerhard v. Keussler, ein farbenprächtiges, stimmunggesättigtes Seelengemälde, von dem die eindringlichten Wirkungen ausgehen. Eines dieser vier Konzerte war ein Weingartnerabend unter Mitwirkung von Lucille Marcel. Der Dirigent Weingartner hatte einen grösseren Erfolg als der Komponist, obwohl man es auch diesem gegenüber durchaus nicht an einem gerüttelten Mass voll Höflichkeit hat fehlen lassen. Aber der Sinfonie, der Serenade und auch den Liedern fehlt der zündende Funke, sie sind bei aller Brillanz der Mache vom Geist der Eklektik vollgesogen, Salonmusik, bei der es sich in erster Linie um den Komponisten und erst dann um das Werk handelt. Im Konzerte der Prager Musikvereinigung dirigierte Keussler Beethovens „Neunte“, in einem andern Konzerte führte er Cherubinis II. Requiem auf. Anregungen gehen also von ihm aus. Im Dürerbund fand das Trio des Wunderknaben Korngold seine erste Aufführung, dort erfreuen sich auch die Lieder des Jungwieners Friedrich Meyer einer besondern Pflege. Ein eigener Abend blieb der Lyrik des Grazers Josef Marx vorbehalten, für die sich Frau Lotte Bunzel-Westen und Dr. Ernst Decsey aus Graz mit nachschaffender Wärme einsetzten. Im Dürerbund haben auch die beiden Wienerinnen Emmy Heim und Flore Kalbeck vor dem Prager Publikum ihre Visitkarten abgegeben und sich kraft ihrer hohen Sangeskunst viele Freunde erworben. Auch Julia Culp, Susanne Dessoir, Elena Gerhardt und Lisa und Sven Scholander haben in Prag konzertiert. Von den Geigern Josza Szigethy, Flesch, Hubermann, Joan de Manen, Burmester und die kleine Argentinierin Beatrice de Leech. Unter den Pianisten ist Ansorge der einzige, der hier endlich ein treues Stammpublikum hat. Sehr günstig hat sich der Amerikaner Shattuck eingeführt. Im Kammermusikverein sind die Rosés und die Brüssler stets gerne gesehene Gäste. Neben ihnen hörte man heuer auch das Pariser Quartett Capet, die Bläservereinigung der Wiener Hofoper, das Triester Quartett, das Quartett Fitzner und das Leipziger Trio. Sämtliche Violinsonaten von Beethoven spielten Dr. Wilhelm Zemanek und Rudolf Weinmann. Ein besonderer Genuss war die Aufführung des Stabat mater von Pergolesi durch die Damen Luzy Boennecken und Alma Swoboda. Von den Konzerten der Chorvereinigungen seien genannt das Konzert des Universitätsgesangvereines „Barden“, dessen Hauptnummer unter Musikdirektor Hans Schneider Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel“ war, das Konzert des Volksgesangvereines, die unter ihrem Dirigenten Josef Seifert Zöllners „Das Herz von Douglas“ brachten, und das Jubiläumskonzert des Deutschen Männergesangvereines, veranstaltet zur Feier der vor fünfzig Jahren erfolgten Gründung. Keussler dirigierte Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern“, Bruckners „Hohes Lied“, Rudolf Freiherrn Prochazkas

„Palmen“ und den „Rinaldo“ von Brahms. Die Soli sangen Frau Therese Lederer-Schiestl, eine renomierte heimische Künstlerin, und Adolf Wallnöfer, dessen musikalische Sicherheit seit seinem Weggang aus Prag noch beträchtlich zugenommen hat, wogegen seine Stimmittel bei aller Frische schon deutlich auf Spuren der Verwelkung weisen.

Es würde nicht schwer fallen, die Liste der in Prag konzertierenden Musiker noch um ein beträchtliches Stück zu vermehren. Aber man muss die Spreu vom Weizen sondern, und manchem nützt vielleicht mehr, wenn man seinen Namen verschweigt, als wenn man ihm mit dem entsprechenden Epitheton der Öffentlichkeit preisgibt.

Dr. Ernst Rychnovsky.

Siegen i. W.

Im zweiten Konzert des Siegener Musikvereins (Md. R. Werner) gelangte ein neues Werk des Vereinsdirigenten, „Gesang zu zweien in der Nacht“ (Mörike) für Sopran, Tenor und Orchester zu erfolgreicher Uraufführung. Das Programm enthielt ausserdem R. Werners Vorspiel zu Grillparzers „Sappho“. Thuilles „Rosenlied“ (für Frauenchor), Hugo Wolfs „Feuerreiter“ und Teile aus „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Die Meistersinger“. Als Solisten wurden Herr und Frau Gentner vom Frankfurter Opernhaus sehr gefeiert. Das dritte Konzert brachte das neue Oratorium „Das Licht“ von C. Ad. Lorenz, das in vortrefflicher Wiedergabe einen grossen Erfolg erzielte. Solistisch wirkten hierbei die Damen Fanny Opfer, Clara Funke und Kammersänger Alb. Fischer mit. M.

Stuttgart.

Fast zur gleichen Zeit kamen der klassische Verein und der Neue Singverein mit zwei für Stuttgart neuen Chorwerken heraus. Hofkapellmeister Band führte im „klassischen“ die „Deutsche Messe“ von Taubmann auf, Prof. Seyffardt mit seinen Sängern Sgambatis „Requiem“. Beide Aufführungen waren auf das eingehendste vorbereitet und zeigten die Leistungsfähigkeit der betreffenden Vereine im besten Lichte. Ebenfalls nur örtliche Neuheiten brachte der Lehrergesangverein unter Hofkapellm. Band, a cappella-Gesänge neuerer Meister und den Doppelchor „Selige Nächte“ (mit Solovioline) von Paul Scheinpflug. Die eigenartige Zusammenstellung des Soloinstruments mit den Männerstimmen scheint mir mit Hinsicht auf den Text durchaus gerechtfertigt, nur wird die Ausführung dadurch sehr erschwert. Als Solisten liessen sich in eben diesem Konzert Prof. Wendling (Violine) und der Pianist Kessissoglu mit Erfolg hören. Rein technisch betrachtet liessen die Herren Lehrer diesmal einiges zu wünschen übrig, sie hatten keinen guten Tag, d. h. Abend, gesanglich wurden sie übertroffen vom Liederkranz, der unter Prof. Förstlers Leitung das zweite populäre Konzert kurz vorher veranstaltet hatte. Dafür aber hatten die Liederkränzler mit dem Programm weniger Glück. Volbachs „Troubadour“ (Baritonsolo: N. Geisse-Winkel) darf ein treffliches Stück genannt werden, aber „Frau Minne“ von Mayerhoff ist nichts anderes als Cliché-Arbeit. Lieber etwas Auffallendes, meinetwegen sogar eine kleine Scheusslichkeit, als diese selbstverständliche Logik, dieses Ablaufenlassen an endloser Spule. In den Abonnementskonzerten fand die Cdur-Sinfonie von Wagner ihre Erweckung, die „Islandfischer“ von Maurice hinterliessen einen sympathischen, aber nicht nachhaltigen Eindruck, einem Beethoven-Abend (I. und IX. Sinfonie) folgte noch ein ausserordentliches Konzert mit der IX. von Bruckner und Stücken aus „Parsifal“. Ein Rückblick auf diese Konzerte zeigt, dass es Schillings verstand, allen Wünschen gerecht zu werden, und doch dabei zielbewusst vorwärtszugehen. Die Stärke dieses Dirigenten ist in seiner Fähigkeit zu finden, die Individualität jedes Instruments hervortreten zu lassen, das Orchester unter Schillings tönt und lebt, nur die kraftvolle Geschlossenheit, die machtvolle Energie lässt sich bisweilen vermissen. Wendlings Quartett, von dem der Cellist absprang, ist nun — hoffentlich endgültig — durch Eintritt des neuen Cellisten Alfred Saal neu organisiert. Im letzten Abend wirkte Max Reger mit. Der Orchesterverein unter Rückbeil wagte sich an Bruckner (2. Sinfonie). Das Wagnis gelang zufriedenstellend, doch musste man die Ansprüche nicht zu hoch schrauben. Ein Wohltätigkeitskonzert stand unter Prof. Volbachs Direktion. Der ad hoc zusammengesetzte Chor war ganz vorzüglich, Volbachs sinfonische Komposition „Ostern“ und seine Stimmungsgemälde nach Raffaelschen Bildern gefielen beim Publikum ausserordentlich. Mit eigenen Liedern trat Chr. Knayer, ein hiesiger Komponist, mit Glück hervor, von den Solisten nenne ich Ludwig Hess, Max Pauer, W. Backhaus, die Sängerinnen Hilda Saldern, Emma Fester und die hiesigen Pianistinnen Elettra Rismondo und Lotte Roser. Nicht vergessen werden dürfen die vier Volkskonzerte des württembergischen Goethebundes. Es waren Veranstaltungen darunter, die reichsten Genuss brachten.

Alexander Eisenmann.

Waldenburg (Schlesien).

Ein Hugo Kaunabend, den die verstärkte Bergkapelle am 5. April veranstaltete, kann zu den besten Konzertabenden der Saison gezählt werden. In den gebotenen Werken repräsentierte sich der bekannte, aber eigentlich noch nicht so recht zur verdienten Geltung gekommene Berliner Meister als ein Komponist, der auf allen Gebieten seine Kunst zu pflegen weiss. Dem inneren Gehalt seiner Musik nach zu urteilen, stelle ich den Liederkomponisten Kaun voran. Er muss zu den Ersten des deutschen Liedes gezählt werden. Feine, ureigene Herzensmelodie, fein geschmiegt an das Wort des Dichters, das hier wieder einmal eine echte Durchgeistigung durchlebt. Hervorheben will ich nur Lieder wie „Der Gast“, „Schlummerlied“, „Wolfsaugen“, „Ostern“, „Am Heimweg“, „Fragt mir nicht nach!“ Kaun der selbst vollendet am Flügel begleitete, hatte in Frau Reichner-Feiten eine Interpretin zur Seite, wie sie nicht besser sein konnte. Hohe Vortragsart, gepaart mit vornehmer Stimmanlage und -Technik vermittelten einen durchschlagenden Erfolg. Das Chorlied versteht Kaun im feinen, fast diffizil peinlichen Satz zu meistern. Da sang der Haudesche Männerchor vier Lieder, die äusserst anregend wirkten, wie „Vergänglichkeit“, „Vale carissima“, „Die Hütte“ und das neckischderbe „Schänkenlied“. In grossen Dimensionen bewegt sich der Instrumentalist Kaun. Er selbst dirigierte seine Sinfonie „An mein Vaterland“ in d moll op. 22. (1892 in Amerika komponiert), ein Werk in drei Sätzen — Grave, Allegro molto apassionata — Andante moderato, quasi Adagio — Maestoso Allegro agitato, das eine Kette reicher Melodien genannt werden darf. Von der Bildung der Melodien ausgehend, formt der Meister mit frappantem Können ein imposantes Werk, das sich zu grosser Eindruckskraft prädestinierte. Am besten gelungen ist der erste Satz, der allein fast eine ganze Sinfonie ausmacht. Kaun, der einen äusserst geschickten und gefügigen Orchesterkörper zur Verfügung hatte, riss mit der Sinfonie, das ausverkaufte Haus hin. Ein Klavierkonzert in esmoll, op. 50, Leopold Godowsky gewidmet, beschloss den interessanten Ehrenabend. Der junge Amerikaner Daniel Jones (Berlin) trug das schwierige, durchaus spielenswerte Opus mit glänzender Technik und satter Charakterisierung vor. Valentin Ludwig.

Wien.

Der herannahenden Karwoche entsprechend gab es bei uns in letzter Zeit eine Reihe hochbedeutender, grosszügiger geistlicher Musikaufführungen, so am 2. April eine solche von Liszts „Christus“ durch den Chorverein Dreizehn Linden, der sich unter der zielbewussten Leitung seines Dirigenten Habel zu einem vollwichtigen künstlerischen Faktor in unserem Musikleben emporgeschwungen hat. Weiter am 2. April eine ganz ausgezeichnete, vom Hofopernkapellmeister Walter musterhaft einstudierte und hinreissend dirigierte Reprise von Händels „Messias“ durch die Wiener Singakademie, deren Chor seit Jahren nicht so vollkräftig und energisch in Zeug gegangen. Es zeigte sich, dass bei solch vollendeter und impetuoser Wiedergabe die diesmal wieder gewählte Mozartsche Bearbeitung den künstlerischen Anforderungen der Gegenwart durchweg genügt und es also der hyperkühnen instrumentalen Klangverstärkungen nicht bedarf, mit denen voriges Jahr Josef Reiter als geistvoller „Messias“-Bearbeiter und Dirigent auch in einem Konzert der Singakademie zwar stürmischen Beifall erzielte, hiermit aber doch ein bischen über das Ziel hinausschiessend. Wandte sich bei der jüngsten „Messias“-Aufführung der Singakademie das Hauptinteresse den schwungvollen Chorleistungen zu, so dominierten dagegen bei der am Kardienstag (11. April) veranstalteten Aufführung der „Matthäus-Passion“ J. S. Bachs durch die Gesellschaft der Musikfreunde die wundervollen, tief ergreifenden Solodarbietungen F. Senius' als Evangelist und J. Messchaërts als Christus. Als würdige Dritte im Bunde konnte Frau Klara Senius-Erler bezeichnet werden, nicht ganz so befriedigte die (immerhin auch recht tüchtige) Altistin Frl. Leisner. Chor und Orchester hatte Schalk wieder sorgfältigst einstudiert, von dem gewiss nur

ausnahmsweise gestatteten Experiment einer völlig ungekürzten Matthäus-Passion-Aufführung (wie er sie am 27. März 1907 in den Gesellschaftskonzerten gewagt hatte) aber diesmal wohlweislich abgesehen.

Von sonstigen wichtigen Aufführungen der letzten Wochen wäre zunächst der glorreiche Schluss des grossen Bruckner-Zyklus des Konzertvereins mit der neunten Sinfonie des Meisters am 24. März hervorzuheben, bei welcher Gelegenheit — nebenbei bemerkt, die Populärkonzerte mit eingerechnet: die 20. Bruckner-Sinfonie-Aufführung in der Saison!! — der unübertreffliche Dirigent F. Löwe enthusiastisch gefeiert wurde.

Dass Löwe neben seiner begeisterten Brucknerverehrung sich auch in völlig heterogene Geistesrichtungen feinfühligst hineinzuleben weiss, bewies er an den beiden letzten Sinfonieabenden des Konzertvereins durch meisterhaft interpretierte Aufführungen der Fdur-Sinfonie (No. 3) von Brahms und des Richard Straußschen „Don Quixote“, welch' geistsprühende Humoreske in Wien nie früher so einhellig stürmisch applaudiert worden.

Eine begeistert aufgenommene Brucknersche Uraufführung: sollte man das in unseren Tagen noch für möglich halten? Allerdings handelte es sich diesmal nicht um ein grosses sinfonisches oder kirchliches Werk, sondern nur um eine Komposition für Männerchor, mit Baritonsolo und Jodlerstimme (!) nebst vier Hörnern, betitelt „Abendzauber“, Text von Heinrich von der Mattig (Pseudonym für den dichterisch begabten Salzburger Regimentsarzt Dr. Heinr. Wallmann, geb. zu Mattighofen in Oberösterreich.

Es ist das Verdienst des jetzigen vortrefflichen, im edelsten Sinne kunstbegeisterten Chormeisters des berühmten Wiener Männergesangvereins, Viktor Keldorfer, die Brucknersche Reliquie, die er — datiert 13. Jänner 1878, also so lange unbeachtet! — im Archiv des genannten Vereines auffand, der Öffentlichkeit zugeführt und damit das Repertoire aller Männerchorvereine um eine der kostbarsten Perlen naiv poetischer Stimmungsmalerei bereichert zu haben. Wer sich für die Sache näher interessiert, lese, was Hr. Keldorfer zur Einführung in Bruckners wahrlich den Titel rechtfertigenden „Abendzauber“ für die neubegründete Wiener Kunstzeitschrift „Ton und Wort“ (No. 4 vom 1. März d. J.) geschrieben. Der Erfolg der im zweiten diesjährigen Konzerte des Wiener Männergesangvereins am 18. März von Keldorfer wahrhaft kongenial geleiteten Uraufführung selbst war denn ein stürmisch sensationeller. Bruckners „Abendzauber“, in welchem Hofopernsänger Hofbauer sehr zart das Baritonsolo vortrug, besonders poetisch aber der (sonst eigentlich heute veraltete!) Effekt eines träumerisch erklingenden Brummchores und weiblich besetzte Fernstimmen (die vom Komponisten sogenannten „Jodler“-Stimmen!) wirkten, musste sofort wiederholt werden. Der gleichen Ehre wurde ein bekannter anderer schöner Brucknerscher Männerchor mit Tenorsolo und Klavierbegleitung „Mitternacht“ im Konzert des akadem. Gesangvereins am 1. April teilhaftig. Berücksichtigt man weiterhin noch die begeisterte Aufnahme, die am 29. März an einem der neueingeführten Kammermusikabende des Konzertvereins wieder das köstliche Streichquintett des Meisters mit dem wunderbaren Adagio gefunden, so kann man wohl sagen: die eigentlichen musikalischen Matadoren sind bei uns in der Saison Anton Bruckner und Richard Strauss gewesen. Das denkbar verschiedenartigste Künstlerpaar. Les extrêmes se touchent.

Prof. Dr. Th. Helm.

Noten am Rande.

* Den im Maiheft der „Süddeutschen Monatshefte“ enthaltenen Mitteilungen der K. Bayr. Akademie der Wissenschaften über die Märzsitzungen entnehmen wir: In der gemeinsamen Sitzung der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse machte Herr Sandberger Mitteilung über die von ihm im Kgl. Staatsarchiv zu Düsseldorf aufgefundenen Inventare der kurkölnischen Hofmusik zu Bonn aus der Beethovenschen Zeit. Wir gewinnen aus ihnen ein viel treueres Bild des Musiklebens, in dem Beethoven aufwuchs, als wir bisher besassen; unter andern findet die vom Vortragenden und Hugo Riemann vertretene Ansicht eine neue Stütze, dass die Meister der Mannheimer Schule Holzbauer, Stamitz, Filtz, Cannabich, Eichner auf Beethovens Entwicklung nicht unbedeutenden Einfluss hatten. Auch Rosetti, dessen Einwirkung neuerlich durch Kaul wahrscheinlich gemacht wurde, war mit Kirchenmusik und Sinfonien in Bonn vertreten. Der Vortragende berichtet ferner über seine planmässigen Untersuchungen der auf der Bonner Opernbühne damals aufgeführten Werke hinsichtlich der Eindrücke, die der junge Beethoven aus ihnen gewann. Vorzüglich die französische Opéra comique ist nach Stoffwelt und Musik von grosser und nachhaltiger Bedeutung für den jungen Meister geworden, vor allem mit Grétry. Zahlreiche Grétrysche Tongedanken (aus Silvain, Lucile, Zémire et Azor, l'Amant jaloux, la fausse magie usw.) klingen bei Beethoven an, insbesondere sind Themen in König Stephan (Ouvertüre, Presto), in der Pastoralsinfonie (Szene am Bach), in der Klaviersonate cismoll, op. 27 Nr. 1 (letzter Satz), in der Violinsonate Fdur, op. 24 (letzter Satz), unter unmittelbarer Einwirkung Grétryscher Themen entstanden.

* Man schreibt der Berliner Börsenzeitung: Gustav Mahler, der kantige und selbstbewusste Künstler, litt an einer Krankheit, die man bei Schauspielern und Sängern wohl das Lampenfieber nennt und bei Komponisten und Dichtern vielleicht mit dem Worte Kritikerfurcht bezeichnen könnte. All sein Selbstbewusstsein schien wie weggeblasen vor dem gedruckten Worte, das in irgend einem Blatte stand. Wenn es sich noch um die Kritiken grosser Zeitungen handeln würde, dann könnte man diese Kritikerfurcht begreifen. Es wäre dann die Furcht vor der eigenen schlechten Leistung. Aber Mahler hatte vor jedem Urteil, das ihm gedruckt entgegentrat, ebensolchen Respekt, wie er das Urteil, das er mündlich zu hören bekam, verachtete, gleichgültig, ob es günstig oder ungünstig war. Nach einer Aufführung eines seiner Musikwerke konnte man ihn am nächsten Tage in irgend einem Café versteckt sitzen sehen und alle Zeitungen und Zeitschriften daraufhin studieren, ob sie eine Äusserung über sein Werk brachten und ob diese günstig oder ungünstig lautete. Das Spasshafte war, dass er innerlich sich mit jeder Kritik herumstritt und vor seinen Freunden das Unberechtigte gerade dieser Ausführungen erörterte. Er konnte tausend andere Fehler zugeben, die darin enthalten sein sollten, nur die, die ihm vorgeworfen wurden, gab er auf keinen Fall zu. Er las jede Preßstimme, und seine Nervosität legte sich erst, wenn er alle Zeitungen studiert und sich mit allen Besprechungen innerlich auseinandergesetzt hatte.

Übrigens besass Mahler auch einen gewissen derben Humor, der sich allerdings nur selten Luft machte. Es sei hier eine kleine Anekdote von einem seiner ersten Debüts erzählt: Mahler war von einer gewissen genialen Unordnung. Als ihn der Kapellmeister eines Tages voller Zorn fragte: „Wie bessert man eigentlich einen so unordentlichen und unzuverlässigen Musiker?“, da antwortete Mahler ganz harmlos: „Indem man ihn zu einem recht groben Kapellmeister gibt.“

Ein grosser Verehrer Gustav Mahlers war unser Kronprinz. Bekanntlich spielt unser Kronprinz viel Geige und nimmt oft Gelegenheit, Konzerte von Geigenvirtuosen, wie Bronislaw Hubermann, zu besuchen. Der Komponist, den er von den moderneren am meisten schätzt, ist seit Jahren bereits Gustav Mahler gewesen. Er teilt diese Vorliebe mit seiner Gemahlin, die nicht übel Klavier spielt und den Liedern von Strauss und Mahler grosse Verehrung entgegenbringt. Es kommt nicht selten vor, dass der Kronprinz mit seiner Gemahlin ganze Abende allein musiziert. Unter den Komponisten, die hier zu hören sind, wird man an keinem Abend neben den Kompositionen von Schubert und Strauss die Kompositionen Gustav Mahlers vermissen. Das Interesse für Mahler geht soweit, dass sich die Kronprinzessin mehrere Male Sinfonien von Mahler vortragen liess, um, wie sie sagte, in den Geist und Gedankengang dieser eigenartigen Kompositionen hineinleben zu können. Der Kronprinz hat als Bataillonskommandeur des 1. Garderegiments zu Fuss des öfteren die Regimentsmusik dieses Bataillons, die unter der Leitung des Musikdirigenten Möller stand, besichtigt. Wenn er auch den forschen Weisen der Regimentskapelle grosses Interesse abgewann, so musste er sich doch nachher an den Mahlerschen Kompositionen erholen. So kam es, dass in dem Kasino des Regiments, das der Kronprinz häufig besuchte, nicht selten Mahlersche Lieder zu hören waren. Hier war es besonders der junge Graf Hochberg, der die Musikstücke Mahlers der Kapelle einstudiert hatte und manchmal selbst dirigierte.

* Dem Maiheft des „Cäcilienvereinsorgans“ entnehmen wir folgende Notiz: Unter dem Titel Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini ist bei L. Schwann in Düsseldorf „ein Beitrag zur katholischen Kirchenmusik in Italien“ erschienen, der den am 23. April 1910 verstorbenen Dr. phil. Joseph Killing zum Verfasser hat. Der verstorbene Ge-

lehrte hat selbst noch die 29 ersten Druckbogen besorgt. Sein Vater der Geh. Regierungsrat Professor Dr. Killing in Münster (Westfalen), hat vom 30. Bogen an, von Marie Grimm unterstützt, die Lücke ausgefüllt und das Werk seines so früh der Wissenschaft entrissenen Sohnes der Öffentlichkeit dargeboten. Die sehr wertvolle, umfangreiche Arbeit des jungen Musikgelehrten — das Buch umfasst ausser dem Vorwort usw. 516 Seiten (Preis 12 Mk.) — gibt in der Einleitung eine Lebensbeschreibung des Fortunato Santini (1778—1862), dessen kostbare Bibliothek musikalischer Handschriften und Druckwerke von ausserordentlicher Bedeutung für die Geschichte der Musik, sowohl der Profan- wie der Kirchenmusik ist; sie kam durch die Bemühungen des damaligen Münsterschen Domchordirektors Bernhard Quante und durch die Munifizenz des Bischofs Johann Georg Müller nach Münster. Killing hebt u. a. hervor, „dass Santinis Sammlung … ein Bild der Entwicklung gibt, welche die italienische Kirchenmusik im Laufe dreier Jahrhunderte (gemeint sind das 16.—18. Jahrhundert) nahm"; er sucht in seiner Arbeit „an ausgesuchten Stücken der Musica sacra jene Entwicklung zu veranschaulichen, dabei auf besonders wichtige und seltene Werke hinzuweisen und die Bedeutung der Komponisten zu bestimmen". Zu diesem Zwecke behandelt er in vier Kapiteln „Die Zeit der Niederländer und Franzosen", „Italiener und Spanier des 16. Jahrhunderts", „Die römische Schule", „Das übrige Italien des 18. Jahrhunderts". Des weiteren bietet er umfangreiche Musikbeilagen von Compère bis auf Santini selbst; mit einem Katalog der Santinischen Bibliothek schliesst das Werk ab. Killing arbeitet nach sicherer Methode und mit ausgebreiteter Sachkenntnis, so dass man ihm gern und mit Vertrauen folgt. Was er z. B. über die Beziehung Palestrinas zu Kompositionen von Andreas de Sylva, Hilaire Penet, Verdelot, Johannes Lupi, Jachet die Mantova, Jean Richafort mitzuteilen weiss, erregt das lebhafte Interesse aller Verehrer des grossen Pränestiners. Vielleicht hätte (S. 65) auch der Verwandtschaft der vierstimmigen Messe „Sine nomine" (X toni) von Palestrina mit der 1557 gedruckten Missa ad imitationem moduli: „Je suis desheritée" von Nikolaus de Marle gedacht werden können; vergl. Haberl im Vorwort zur dritten Messe der zweiten Auflage von Proskes Musica divina tom. I. Das Killing nicht bloss ein gut geschulter Historiker war, sondern auch ein feinfühlendes musikalisches Verständnis besass, ersieht man aus der Charakterisierung, die er den behandelten Kompositionen und Komponisten vielfach beifügt. Von Palestrina z. B. schreibt er (S. 97): „Von dem strengen Stile und der Polyphonie der niederländischen Schule ausgehend, kennt Palestrina auch die Fortschritte seiner Zeitgenossen und vereinigt in sich beide Richtungen, ohne sich allerdings auf die Neuerungen der Modernen einzulassen, sondern in weiser Zurückhaltung und immer im Hinblick auf das Kirchlich-Würdige. Dazu kommen die persönlichen Züge, eine verklärte Andacht, eine Zartheit und Innigkeit und wieder Grossartigkeit und Kraft, eine Einfachheit und ein Reichtum an Details, dass Palestrina immer das höchste Ideal kirchlicher Tonkunst geblieben ist." Das ist ein Urteil, das jeder Palestrinakenner als zutreffend bestätigen wird.

* Der französische Musikkritiker Camille Bellaigue, Mitarbeiter der „Revue des Deux Mondes", hält seit einiger Zeit in Paris Vorträge über Verdi und sein Lebenswerk. In dem in dieser Woche gehaltenen Vortrag kam er auf die Kirchenmusik des Meisters zu sprechen und warf dabei die Frage auf, ob Verdi ein gläubiger Christ gewesen sei; er beantwortete diese Frage mit der Verlesung eines bisher noch nicht veröffentlichten Briefes, den vor einiger Zeit der bekannte Komponist und Librettist Arrigo Boito an ihn (Bellaigue) gerichtet hat. In diesem, vom Weihnachtsabend datierten Briefe heisst es: „Das ist der Tag des Jahres, der ihm (es ist von Verdi die Rede) besonders teuer war. Der Weihnachtsabend rief ihm den heiligen Zauber der Kindheit ins Gedächtnis, den Zauber des Glaubens, der wahrhaft himmlisch ist, wenn er sich bis zum Wunderglauben, zum Glauben an das Wunder, aufschwingt. Er hatte, wie wir alle, diese Gläubigkeit schon lange verloren, aber er hegte für sie, vielleicht mehr als wir, sein ganzes Leben lang einen tiefen Respekt. Er hat die Echtheit seines Christenglaubens durch die feierliche Schönheit seiner kirchlichen Werke, durch die Beobachtung der kirchlichen Bräuche, durch seine berühmte Huldigung für Manzoni und durch die testamentarischen Bestimmungen für sein Leichenbegängnis — ein Priester, eine Kerze, ein Kreuz — bewiesen. Er war im idealen, moralischen und sozialen Sinne ein grosser Christ, aber man muss sich wohl hüten, ihn als einen Katholiken im politisch-theologischen Sinne des Wortes vorzuführen. Das widerspräche durchaus der Wahrheit …"

Kreuz und Quer.

Berlin. Die Enthüllung eines Grabdenkmals für den verstorbenen Wagnersänger Dr. Otto Briesemeister fand auf dem Wilmersdorfer Friedhofe mit einer schlichten Feier durch den Akademischen Richard Wagner-Verein und Freunde des am 16. Juni v. J. Entschlafenen statt. Unter den Teilnehmern an der Feier befanden sich auch Mitglieder der Familie v. Siemens und der Schöpfer des Denkmals, Bildhauer Professor Johannes Boese.

— Frau E. d'Albert, geb. Fink, die früher der Weimarer Hofbühne angehörte, ist für das königl. Opernhaus verpflichtet worden. Ihre Ehe mit Eugen d'Albert wurde bekanntlich geschieden.

— Kammersänger Curt Frederich wurde auf mehrere Jahre für die Kurfürsten-Oper verpflichtet, nachdem er seinen Vertrag mit der Intendanz des Wiesbadener Hoftheaters gelöst hat.

— Kämmersängerin Frieda Hempel erhielt vom Herzog von Anhalt die grosse goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst.

— Wie verlautet, setzt das Testament Wilhelmine Seebachs die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger zum Universalerben des sehr erheblichen Nachlasses ein. Das Testament sieht auch eine grosse Anzahl von Legaten und Stiftungen vor. Unter diesen befinden sich ein Vermächtnis von 100 000 M. für das Seebach-Stift in Weimar und zwei andere für die Mal- und die Gesangabteilung der Königlichen Hochschulen. Diese beiden Stiftungen sind dem Gedächtnis des früh verstorbenen Sohnes von Marie Seebach gewidmet, der ursprünglich den Beruf des Malers und später den des Sängers ergreifen wollte.

— Das seit 1891 bestehende Eichelbergsche Konservatorium wurde mit dem Ochsschen Konservatorium vereinigt.

— Nachdem Georg Schumanns „Ruth" im vorigen Jahre bereits wiederholte Aufführungen in Amerika (Chicago, Oberlin usw.) erlebt hat, ist das Werk auch verschiedentlich in Holland zu Gehör gebracht worden, so u. a. im Haag und Dortrecht. Kürzlich fand die erste englische Aufführung anlässlich des Musikfestes in Sheffield statt. Weitere Aufführungen werden sich in London unter Sir Henry Wood und in Leeds in der kommenden Konzertsaison anschliessen.

Bern. Das Stadttheater schloss im Betriebsjahr 1909/10 mit einem Defizit von Fr. 66 300.

Boston. Felix Weingartner wird hier in der nächsten Saison „Tristan" und „Hänsel und Gretel" dirigieren, Debussy die Erstaufführung von „Pelleas und Melisande". Weingartner erscheint zum ersten Mal als Operndirigent in Amerika.

Braunschweig. Im Hoftheater gelangt am 4. Juni Siegfried Wagners „Bärenhäuter" zur Erstaufführung.

— Das Hoftheater nahm eine neue Oper „Das Buch Hiob" des Wiesbadener Komponisten Willy Schäfer zur Uraufführung an.

Budapest. Das bekannte Militärdrama „Zapfenstreich" von F. A. Beyerlein ist von dem italienischen Komponisten Monleone (dem seinerzeit von Verga autorisierten ersten Komponisten von „Cavalleria Rusticana") zu einem Musikdrama verarbeitet worden, dessen Uraufführung im Herbst an der Königlichen Oper stattfinden soll.

Celle. Der Direktor Rieder vom hiesigen städtischen Uniontheater hat zusammen mit dem ersten Kapellmeister Platen ein Mitteldeutsches Städtebundtheater ins Leben gerufen, das Oper und Operette spielen und bisher mit den Städten Celle, Einbeck, Goslar, Hameln, Holzminden, Peine, Stendal, Wernigerode, Wittenberge und Uelzen feste Verträge abgeschlossen hat.

Chemnitz. Kirchenmusikdirektor Franz Mayerhoff erhielt den Professortitel.

Chicago. Woyrschs „Totentanz" brachte kürzlich der Apollo Musical-Club zur Aufführung.

Coburg. Richard Strauss' „Rosenkavalier" hatte bei seiner Erstaufführung im Hoftheater unter Hofkapellmeister Alfred Lorenz grossen Erfolg.

— Die Hofpianistin Marie Natterer-von Bassewitz und Konzertmeister Josef Natterer brachten hier, in Eisenach und Gotha sämtliche Violinsonaten Beethovens an je drei Abenden zu sehr erfolgreicher Aufführung.

Cöln. Konzertmeister Friedrich Grützmacher erhielt vom Fürsten zu Lippe den Orden der Lippischen Rose.

— Wilhelm Bergers letztes grosses Werk „Variationen und Fuge" für Orchester wird in der kommenden Saison hier aufgeführt.

Dessau. Anstelle des verstorbenen Prof. Bartmuss wurde der Musikdirektor am Herzogl. Hoftheater Gerhard Preitz zum Organisten an der Schloss- und Stadtkirche zu St. Marien ernannt, gleichzeitig zum Orgelrevisor für das Herzogtum Anhalt und Leiter eines jährlich abzuhaltenden staatlichen Orgelkursus.

— Der soeben erschienenen amtlichen „Übersicht des Herzoglichen Hoftheaters über das Spieljahr 1910/11" ist zu entnehmen, dass in der Zeit vom 1. Oktober 1910 bis 30. April 1911, die mit einem Wagnerschen Werke begann und endete (worauf dann noch das „XVIII. Anhaltische Musikfest" zu Bernburg am 13. und 14. Mai folgte), an 170 Aufführungstagen insgesamt auch 170 öffentliche Veranstaltungen stattfanden. Diese brachten in zusammen 152 Theatervorstellungen 70 Opern-, 75 Schauspielvorstellungen und 7 gemischte Abende mit 27 Opernwerken, 38 Dramen usw., 1 pantomimischem Ballett bzw. 7 besonderen Tanzbildern zur Darstellung, sowie bei 18 Konzertveranstaltungen im ganzen 107 Einzelkompositionen zu Gehör. An Uraufführungen finden sich: „Euryanthe" in der neuen Bearbeitung von Dr. Hermann Stephani und der Chor „Frühling und Frauen" von Franz Mikorey; an sonstigen Neuheiten verzeichnet die Statistik in der Oper noch 3 (Mozarts „Bastien und Bastienne"; Puccinis „Madame Butterfly"; Schillings' „Ingwelde"), in den Konzerten wiederum 13 (darunter Mozart, Nicolai, Berlioz, Saint-Saëns, Dukas, R. Wagner, R. Strauss, Weingartner, Tschaikowsky, Bleyle, Fritz Kauffmann) — neben einer grösseren Anzahl Chöre und Lieder am Klavier. Ausserdem gab es noch an bemerkenswerten Neueinstudierungen Mozarts „Entführung aus dem Serail", Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung" und Rossinis „Barbier von Sevilla". — Die höchste Aufführungsziffer in der Oper erzielte diesmal nicht R. Wagner, sondern Mozart, nämlich 17 Abende mit 4 von seinen bezüglichen Werken; Wagner folgt dann allerdings unmittelbar mit 16 Aufführungen seiner sämtlichen Bühnenwerke (mit Ausnahme des „Rienzi" und des „Parsifal"); es reihen sich an Puccini (9), Weber und Bizet (je 5 — ersterer mit 2 Opern), Auber, Nicolai und d'Albert (je 4), Rossini und Goetz (je 3), Beethoven, Gounod und Mikorey (je 2), wogegen Verdi und Schillings mit je 1 Aufführung vorlieb nehmen mussten. — Der Bericht schliesst mit einem kurzen Hinweis auf die dankenswerte Mitwirkung namhafter Dessauer und anderer anhaltischer Chorvereine, auf das „XVIII. Anhaltische Musikfest", abgehalten zu Bernburg, sowie auf die Ausbreitung künstlerischer Wirksamkeit der „Herzoglichen Hofkapelle" ausserdem noch bis nach Merseburg bzw. Magdeburg hin.

Dortmund. Die Musikalische Gesellschaft veranstaltete ein dreitägiges Musikfest vom 20.—22. Mai, an dem u. a. unter Mitwirkung von acht Chören aus Dortmund und Umgegend und zwei Knabenchören und namhaften Solisten Bachs Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft", sowie Händels „Judas Maccabäus" in der Stephanischen Bearbeitung zur Aufführung gelangten. Laugs-Hagen, Niessen-Münster und Eickemeyer-Dortmund spielten Bachs Tripelkonzert für drei Klaviere und Streichorchester.

Dresden. Im Musiksalon Bertrand Roth fand am 28. Mai die 150. Aufführung statt, welche ein Klavierquartett op. 5 und ein Klaviertrio op. 10 des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen sowie Gesänge von Hugo Wolf brachte. — Übrigens erhielt der verdienstliche Leiter dieser Aufführungen, H. Professor Bertrand Roth wenige Tage vorher das Ritterkreuz erster Klasse des Albrechtsordens.

— Die Lehrer am Königl. Konservatorium der Musik H. Schulz-Beuthen, O. Urbach, Ed. E. Mann, Frau Laura Rappoldi-Kahrer, sowie der Tonkünstler Percy Sherwood erhielten den Professortitel.

— Margarethe Siems vom Hoftheater wurde zur Kammersängerin ernannt.

Düren. Ein Schillingsfest fand hier in der Vaterstadt des Komponisten statt mit dem Erntefest aus dem „Moloch", dem Hochzeitslied, Vorspiel zu „Ingwelde" usw.

Düsseldorf. In der Mozartgemeinde errang sich die Triovereinigung Hedler (Wilhelm-Klavier, Gottfried-Violine, Otto-Violoncello) bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten mit den Trios von Mozart B dur (K. 502), Beethoven D dur op. 70 I und Brahms e moll op. 101 nach einstimmigem Urteil einen vollen Erfolg.

Edenkoben. Der Musikverein feierte sein 20 jähriges Bestehen am Himmelfahrtstage durch eine sehr gelungene Aufführung von Haydns „Schöpfung" unter Leitung seines Dirigenten K. Klein.

Eisenach. Die neue Bachgesellschaft veranstaltet in der letzten Woche des September, jedenfalls am 24. und 25., hier ein Bachfest, zu dem schon jetzt hervorragende Künstler gewonnen worden sind. Gelegentlich dieser Festlichkeit wird die von Hofrat Dr. Aloys Obrist-Weimar, der vor Monaten in Stuttgart aus dem Leben schied, dem Museum gestiftete reichhaltige Sammlung alter Musikinstrumente zum erstenmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Freiburg (Schweiz). Im Alter von 64 Jahren starb Eduard Vogt, Organist des Münsters, bekannter Sohn eines berühmten Vaters.

Giessen. Der Konzertverein brachte zur Vorfeier von Liszts 100. Geburtstag dessen „Glocken des Strassburger Münsters" für Bariton- und Sopransolo, Chor und Pianoforte zur Aufführung.

Görlitz. Vom 16.—20. Juni findet hier das 17. Schlesische Musikfest statt. Zur Aufführung gelangen Werke von Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms und Wagner. Also eine kleine Musikgeschichte in Tönen! Ausführende sind u. a. die Berliner Königl. Kapelle unter Dr. Muck.

Graz. Ludwig Seitz aus München, der im Sommer vorigen Jahres durch seine guten Opernaufführungen in der Gottscheid-Oper zu Berlin die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte und in der verflossenen Saison am neuen Stadttheater in Posen als erster Kapellmeister tätig gewesen war, wurde in gleicher Eigenschaft auf drei Jahre der hiesigen Bühne verpflichtet.

Halle. Im Anschluss an das soeben beendete Musikfest schenkten der Stadt Geh. Kommerzienrat Dr. Lehmann M. 300000 und Architekt Hermann Pfeifer einen Platz im Werte von M. 110000 zur Errichtung einer städtischen Konzerthalle.

Hamburg. Gustav Brecher, der erste Kapellmeister des Hamburger Stadttheaters, der als Nachfolger des nach Leipzig berufenen Otto Lobse nach Köln geht, wird im kommenden Winter in Hamburg und Köln tätig sein. In Hamburg wird Brecher u. a. die Uraufführung von Busonis „Brautwahl" und die Preisopern des Jungdeutschen Opernpreisausschreibens dirigieren.

— Der lyrische Tenor Th. Staudt aus Frankfurt (Main) wurde ab 1912 auf drei Jahre dem Stadttheater verpflichtet.

— Das Brahms-Konservatorium (W. Armbrust) veranstaltete am 22. Mai im Wandsbecker Stadttheater eine sehr gelungene Festaufführung zum besten des Kinderhilfstages mit Werken von Brahms, Mendelssohn, Wagner, Meyerbeer usw.

Heilbronn. Hier wurde eine Konzertgesellschaft gegründet, die jeden Winter sechs Konzerte mit der verstärkten Regimentskapelle veranstalten will unter Leitung von Hofkapellmeister August Richard und Obermusikmeister Hermann Eschrich.

Leipzig. Der Inhaber des bekannten Musikverlages C. F. Peters, Henri Hinrichsen wurde vom König von Sachsen zum Kommerzienrat ernannt.

— Die Lehrer am Königl. Konservatorium der Musik, R. Bolland und P. Quasdorf, sowie Arthur Smolian, Musikredakteur der „Leipziger Zeitung" erhielten den Professortitel.

— Im Neuen Stadttheater findet vom 7.—29. Juni ein 10 Abende umfassender Wagnerzyklus statt.

— Von Frederick Delius erscheint soeben im Verlage von F. E. C. Leukart ein neues Chorwerk „Songs of Sunset" (Sonnenuntergangslieder) für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, das seine Erstaufführung im Juni d. J. in London erleben wird, während die Elberfelder Konzert-Gesellschaft die Erstaufführung in Deutschland veranstaltet.

— Max Reger erhielt vom Grossherzog von Hessen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

London. Der akademische Musikdirektor Professor Dr. Fritz Stein-Jena wird auf dem Kongress der Internationalen Musikgesellschaft einen Vortrag halten über die von ihm in Jena aufgefundene Jugend-Sinfonie Beethovens, deren Echtheit durch neu aufgefundene Beweise sich immer mehr bestätigt.

München. Walter Braunfels wird sein neues Klavierkonzert selbst in Berlin unter Leitung von Siegmund von Hausegger spielen, woran sich weitere Aufführungen des Konzertes in Essen, Frankfurt a. M., München usw. anschliessen werden.

— Hofopernsänger Max Gillmann erhielt vom Prinzregenten den Kammersängertitel.

— Das Konzertvereinsorchester errang auf dem Feste des Schweizerischen Tonkünstlervereins zu Vevey grosse Erfolge und wurde auf dem Schlussbankett von Gustav Doret sehr gefeiert.

Offenbach. Ein neues Theater soll hier gebaut werden, das an 1100 Sitzplätze umfassen wird. 600000 M. stehen bereits zur Verfügung.

Paris. Beethovens 9 Sinfonien fanden im Châtelet-Theater durch das Colonne-Orchester unter Leitung von Felix Weingartner eine glänzende Wiedergabe.

— In der ersten Junihälfte wird Felix Mottl zu einem, wie man sagt, noch nie dagewesenen Honorar in der Grossen Oper den „Ring des Nibelungen" dirigieren.

Prag-Weinberge. Hier gelangte des Franzosen Mariottes „Salome" mit ziemlichen Erfolge zur Erstaufführung.

Riga. Hermann Bischoffs Sinfonie E dur gelangt in der kommenden Saison zur Aufführung. Auch in St. Petersburg, Amsterdam und Chemnitz stehen Aufführungen bevor.

Rotterdam. Hier gelangte Lorenz' „Das Licht" zur Aufführung. Auch in verschiedenen anderen holländischen Städten wie Deventer, Middeburg etc. wurde das Werk aufgeführt.

Wien. Im Alter von 76 Jahren starb Prof. Rudolf Weinwurm, der frühere langjährige Chormeister des Männergesangvereins und Begründer des Akademischen Gesangvereins.

— Dem Antiquariat Gilhofer & Ranschburg glückte es, 37 unbekannte Briefe von Gluck an Kruthofer, den Sekretär der österreichischen Gesandtschaft in Paris, aus den Jahren 1775—1783 aufzufinden.

— Frau Marie v. Steinitz-Moser, die Gemahlin des Geheimen Rates G. d. J. Eduard Ritter v. Steinitz, ist im Alter von 63 Jahren gestorben. Die Verblichene war einst als Mozart- und Wagner-Sängerin sehr geschätzt. In Bremen erwarb sich die Künstlerin als Eva in den „Meistersingern" die besondere Gunst Richard Wagners, der selbst mit ihr in Bayreuth die Hauptpartien einiger seiner Werke einstudierte, sie als berufene Interpretin derselben erklärte und sie auch als Sieglinde bei den Festspielen beschäftigen wollte. Ihre Engagementsverpflichtungen wegen musste Marie Moser jedoch diesen ehrenden Antrag ablehnen. Während dreier Direktionsperioden blieb sie dem Prager Landestheater treu.

— Der Philharmonische Chor hat für die kommende Konzertzeit Walter Braunfels' „Offenbarung Johannis", die Gesellschaft der Musikfreunde Richard Mandls „Griselidis" auf ihr Programm gesetzt.

— Hier beabsichtigt man ein neues Stadttheater für 5000 Zuhörer zu errichten mit dem gleichen Eintrittspreis von einer Krone. Die Leitung soll Rainer Simons übernehmen. Man rechnet wohl auch auf die Ende 1913 frei werdenden Werke Richard Wagners.

Wiesbaden. Die Kurdirektion veranstaltete unter Leitung von Ugo Afferni einen Grossen Wagner-Abend unter Mitwirkung von Frau Mally Borga von der Oper in Monte Carlo und Kammersänger Ejnar Forchhammer aus Frankfurt (Main).

— Der Lieder- und Oratoriensänger Albert Seyberth sang in der vergangenen Saison mit Erfolg hier, sowie in Bingen, Bonn, Hanau, Darmstadt etc. Die Kritiken sprechen sich durchweg sehr lobend aus.

Wiesbaden. Hier starb Ferdinand Rudolph, von 1872 bis 1904 am Hoftheater tätig, einer der hervorragendsten Bassbuffos. Seine Hauptrolle war der Beckmesser in den „Meistersingern".

Würzburg. Zur Feier des 100. Geburtstages von Franz Liszt wurden jetzt in der Königl. Musikschule dessen „Graner Festmesse", sowie „XIII. Psalm" aufgeführt.

Rezensionen.

Sibelius, Jean, op. 42. Romanze in C für Streichorchester. Auch in verschiedenen Arrangements von Otto Taubmann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur M. 5.— (Stimmen 60 Pf.)

Ein gehaltvolles, die eigentümliche Färbung Sibelius'scher Musik deutlich wiederspiegelndes Stück. Mit dem zarteren Ton der Romanze verbindet sich der herbere, fast düstere Charakter der nordischen Ballade. Wehmütige Dissonanzenschritte, die immer wiederkehren, verstärken diesen Charakter. Für ein kurzes Stück zeigt die Romanze ziemlich viele Einschnitte, eine stärkere Verkittung der kleinen Teile unter sich wäre gewiss der formalen Gestaltung zugute gekommen. Technisch bewegt sich die Komposition in den Grenzen des Einfachen, auch aus diesem Grunde sei sie den Leitern von Schülerorchestern oder Dilettantenvereinen nachdrücklich empfohlen.

Haas, Joseph, op. 29. Hornsonate. Mittelsatz in Sonderausgabe für Horn (oder Cello) und Klavier. Preis M. 2.40 no. München, Wunderhornverlag. Preis M. 6.— no.

Von dem Münchener Komponisten schwebt mir kein Werk vor, das mir gleich unverminderten Genuss vom ersten bis zum letzten Takt gemacht hätte. Die eigentliche Erfindung schien mir nicht die stärkste Seite bei Haas zu sein, seine Musik liess die innere Wärme oft sehr vermissen. Die vorliegende Sonate macht es dem Beurteiler nicht schwer, seine Absicht zu ändern. Joseph Haas vermeidet ausgetretene Bahnen (das hat er immer getan), gibt sich aber ganz natürlich und lässt die Melodie, das lebengebende Element, zu ihrem Rechte kommen (das hat er nicht immer getan). Stilistisch ist eine entfernte Verwandtschaft mit Reger nachzuweisen, daraus erklären sich auch die Brahmsiana, die man hin und wieder bei ihm trifft, doch möchte ich darin nichts weiter als Äusserlichkeiten erblicken. Wem die Wiedererweckung solistischer Bläser-Kammermusik am Herzen liegt, der muss das Erscheinen dieses trefflichen Stückes mit Freude begrüssen.

Alexander Eisenmann.

Polyhymnia. Auswahl von Männerchören für Seminare und höhere Lehranstalten herausgegeben von den Königl. Seminar-Musiklehrern K. Bösche, R. Linnarz und A. Reinbrecht. Zweiter Band: 150 Volks- und volkstümliche Lieder. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Pr. M. 1.20.

Das von dem bekannten Verlag unter dem Namen Polyhymnia herausgegebene Männerchorwerk ist vollständig in drei Bänden. Der erste Band enthält geistliche Gesänge, der zweite Band Volkslieder und der dritte Band Kunstlieder. Der zweite Band ist jetzt stark vermehrt in 12. Auflage erschienen. Die Brauchbarkeit des Buches ist längst erwiesen, wenn auch hier und da noch einige unreine Lesarten, besonders hinsichtlich des Textes, stören. Auch wäre in der Anwendung der Bezeichnungen „Volkslied" und „Volksweise" klare Einheitlichkeit erwünscht. Die Sammlung hat durch ihre Vermehrung ausserordentlich an Wert gewonnen, sie ist besonders für Seminare warm zu empfehlen.

E. Rödger.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 3. Juni 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied." Eduard Rohde: „Himmlischer Tröster."

Die nächste Nummer erscheint am 15. Juni. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 12. Juni eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester= und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich=Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke. Fernsprech=Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 24. 15. Juni 1911.

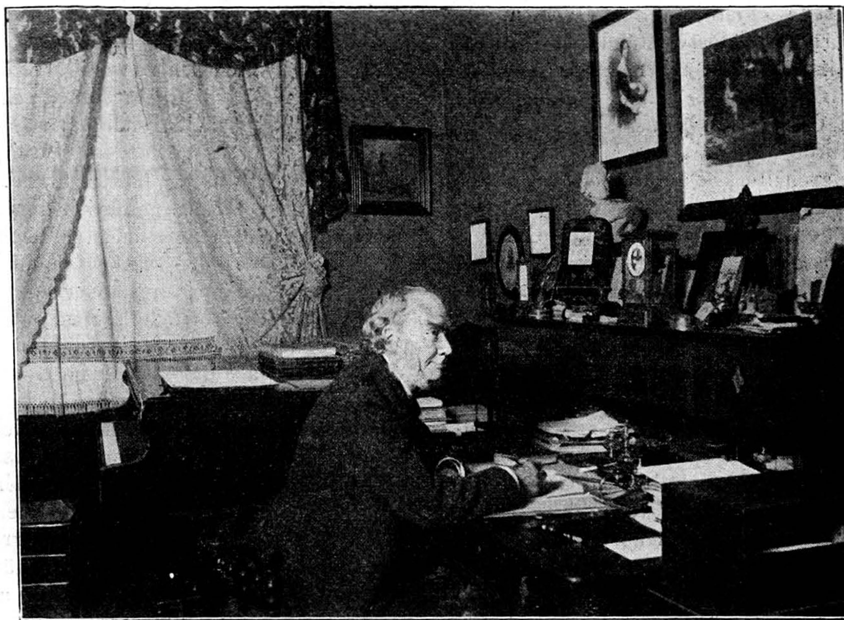
Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch= und Musikalienhandlungen des In= u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Meine Schüler und ich.

Eine Plauderei von **Carl Reinecke †.***)

Wenn ich die grosse Anzahl meiner Schüler in meinen Gedanken an mir vorüberziehen lasse, fällt mir unwillkürlich stets das Gedicht Eichendorffs „Die zwei Gesellen" ein: „sie strebten nach hohen Dingen". Und weiter singt der Dichter von dem einen „er sah vom heimlichen Stübchen behaglich ins Feld hinaus" und von dem anderen „er war müde und alt, sein Schifflein das lag im Grunde." Auch von meinen viel hundert Schülern ist mancher in der Prosa des Lebens stecken geblieben, mancher hatte trotz schöner Gaben nicht Glück noch Stern, und viele, die ich lieb hatte, und von denen ich viel erhoffte, deckte schon in jungen Jahren der kühle Rasen! Aber viele haben auch Bedeutendes erreicht und tragen jetzt einen glänzenden Namen. Von diesen will ich ein wenig erzählen; natürlich kommen nur diejenigen in Betracht, die sich die Musik zum Beruf erwählt hatten. Eine Ausnahme jedoch möchte ich mir gestatten, indem ich einen kunstsinnigen Fürsten, der selbst schaffender und ausübender Künstler ist, nicht ungenannt lasse. Es ist der Herzog Georg Alexander von Mecklenburg-Strelitz, jetzt russischer General. An dem Schreibtische, von dem aus ich Ihnen augenblicklich schreibe, sass er mehrere Jahre hindurch wöchentlich einmal neben mir, unterbreitete mir seine Kompositionen zur Durchsicht und Beurteilung und nahm den Tadel ebenso liebenswürdig auf wie die Anerkennung. Vor wenigen Jahren hat er sich ein vorzügliches Streichquartett gebildet, welches unter seiner Protektion zahlreiche, vom grössten Erfolge gekrönte Kunstreisen gemacht hat. — Der erste Schüler, auf den ich stolz sein konnte, war der junge Däne, August Winding, der spätere Schwiegersohn von Niels W. Gade. Als ich als Hofpianist des Königs Christian VIII. von Dänemark um 1847—48 in Kopenhagen lebte, wurde mir Winding als dreizehnjähriger Knabe zugeführt, damit ich ihn als Klavierschüler annehme; der liebenswürdige, äusserst talentvolle Knabe kam wöchentlich einmal mit der Eisenbahn von dem nahe bei Roeskilde gelegenen Pfarrdorfe zu mir, und ich hatte meine helle Freude an ihm. Nach etwa Jahresfrist ward jedoch der Unterricht schroff abgebrochen, weil ich in Folge des Aufstandes der Herzogtümer Schleswig und Holstein gegen Dänemark gezwungen war, Kopenhagen zu verlassen. Nach vielen Jahren erst hörte ich wieder von ihm. Eine Dame erzählte mir, dass ein junger Däne, Namens Winding in Leipzig Aufsehen durch sein Klavierspiel mache und in ganz auffallender Weise an mich erinnere. Ich freute mich dessen und freute mich noch mehr, als Winding mir nach Jahren erzählte, dass er keinen anderen Unterricht je genommen habe als den meinigen. Meine offizielle Lehrtätigkeit begann erst mit einer Berufung als Lehrer an das Konservatorium in Köln im Jahre 1851, wo ich Klavier- und Kompositionsunterricht zu erteilen hatte. Ich hatte schon dort das Glück, dass mir zwei Schüler zuerteilt wurden, die sich später wohlverdienten Ruf erwarben, und zwar der eine



Carl Reinecke in seinem Arbeitszimmer.

*) Aus dem Nachlass freundl. zur Verfügung gestellt.

in beschränkterem Kreise, während der andere zurzeit einen Weltruf geniesst. Der erste war Joseph Brambach aus Bonn, welcher später infolge seiner Tüchtigkeit die Auszeichnung genoss, Stipendiat der Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main zu werden. Er schrieb eine grosse Anzahl vortrefflicher Chorwerke, die ihm in seinem Vaterlande viele Verehrer und Freunde erwarben. Der andere aber war — Max Bruch. Dieser war damals 13 Jahre alt und bis dahin Schüler von Ferdinand Hiller. Als letzterer auf ein Jahr Köln verliess, um in Paris die grosse Oper zu dirigieren, übergab er mir diesen, seinen Lieblingsschüler mit den Worten: „Sie werden bald sehen, dass das Bürschlein als Komponist kaum noch ein Schüler ist, und dass man gleichsam kollegialisch mit ihm über seine Kompositionen sprechen muss; mit dem Klavierspiel ist es schon etwas anderes". Und Hiller hatte ganz recht; der Dreizehnjährige brachte mir Chorsätze und anderes, welches schon eine ungemeine Sicherheit im Satze aufwies und als Klavierspieler brachte er es immerhin so weit, dass er die Sonata appassionata von Beethoven spielen konnte. Nun kennt ihn die Welt als einen der besten, neueren Meister. Obgleich wir später nie an einem Orte wirkten, sind wir doch treue Freunde und Kollegen geblieben. Als er Hofkapellmeister in Sondershausen war, besuchte ich ihn zuweilen, und er führte manches meiner Orchesterwerke in den sogenannten „Loh-Konzerten" auf; als er in Breslau als Dirigent des Orchester-Vereins fungierte, lud er mich ein, meine A dur-Sinfonie zu dirigieren und als Solist aufzutreten. Dass ich im Gewandhause die meisten seiner Chorwerke (Odysseus, Achilleus, das Lied von der Glocke, Frithjof, Schön Ellen, das Feuerkreuz usw.) aufführte, ist selbstverständlich. Weniger selbstverständlich aber ist es; dass seit meinem Abschiede vom Gewandhause nur dann Bruchs Name auf dem Programm steht, wenn ein Geiger eins seiner Violin-Konzerte spielt. Auch Bruch wurde Stipendiat der Mozart-Stiftung. Gleich hier will ich einschalten, dass später noch zwei meiner Schüler durch die Wahl zu Mozart-Stipendiaten ausgezeichnet wurden; es waren dies Paul Umlauft, welcher bei dem Preisausschreiben des Herzogs Ernst von Koburg und Gotha für eine einaktige Oper den Preis errang und Professor Arnold Krug, dessen Name wohl auch in Amerika einen guten Klang hat. Nachdem ich Köln verlassen hatte begann meine Lehrtätigkeit erst wieder im Jahre 1860, als ich nach Leipzig berufen war. Als ich zu meiner ersten Kompositionsstunde ins Klassenzimmer des Konservatoriums trat, sassen dort drei Jünglinge, die sich mir vorstellten, als: Sullivan, Grieg und Rudorff. Aus allen dreien ist etwas geworden! Letzterer ist seit 1869 hochgeschätzter Lehrer an der Berliner Königl. Hochschule. Ich halte ihn für den bedeutendsten Musiker des damaligen Triumvirats, obgleich sein Name viel weniger berühmt ist, als der seiner beiden Studiengenossen. Seine Variationen für Orchester über ein eigenes Thema op. 24 (um nur eins seiner sehr gehaltvollen Werke zu nennen) sind ein so bedeutendes Werk, wie mir weder von Grieg noch von Sullivan ein gleiches bekannt geworden; aber ernste Orchesterwerke finden nicht so leicht Verbreitung wie eine burleske Oper, oder wie Lieder, lyrische Stücke für Klavier und ähnliches. Unter meiner Ägide schrieb Rudorff seine reizvolle Ouvertüre zum „blonden Eckbert". Sullivan schrieb unter meiner Leitung seine Musik zu Shakespeares „Sturm", welche später in seinem Vaterlande seinen Ruf begründete. Ursprünglich waren die einzelnen Nummern, wenn er sie mir in die Kompositionsstunde brachte, so kurz geratene Sächelchen, dass sie als Orchesterstücke unmöglich hätten wirken können, aber er befolgte stets meine Ratschläge und arbeitete sie zu wohlgeformten Musikstücken aus, änderte auch hier und da an der Instrumentation, wo ich es wünschenswert fand, und so konnte die vollständige Musik im April 1861 in einer Hauptprüfung des Konservatoriums aufgeführt werden. Ein Jahr später aber ward dies Werk im Crystal-Palace in Sydenham mit kolossalem Beifall aufgeführt, und mit einem Schlage war Sullivan in seinem Vaterlande ein berühmter Mann. Beide Männer haben mir im Laufe der Jahre stets die treueste Anhänglichkeit bewahrt, während Grieg sowohl in dem Harmonie-Kalender vom Jahre 1902 wie auch in Velhagen & Klasings Monatsheften (Jahrgang 1905) eine wahre Lauge von Spott über das Leipziger Konservatorium ausgegossen hat. Wenn er den tüchtigen Plaidy (den Mendelssohn in weiser Erkenntnis als Lehrer für die speziell technische Seite des Klavierspiels an das Konservatorium berufen hatte) dreissig Jahre nach dessen Tode noch lächerlich und zum Gegenstand des Spottes zu machen sucht, so darf ich immerhin noch zufrieden sein, wenn er mich nur als einen kurzsichtigen Lehrer beschreibt, der nicht weiss, welche Aufgaben er seinen Schülern stellen darf. Von seinen bösen Worten will ich aber keine anführen, damit ich nicht selber in den Verdacht gerate, mich an einem Verstorbenen rächen zu wollen. Diese ist übrigens die einzige trübe Erfahrung, die mir in meinem langen Leben je von einem Schüler zuteil geworden. — Zu den Schülern, aus denen später berühmte Männer geworden sind, gehört auch der Norweger Johann Svendsen, welcher von 1863—1867 das Leipziger Konservatorium besuchte. Selten ist mir einer vorgekommen, der sich so rasch entwickelte wie Svendsen. Nachdem er mir einige wenige recht schülerhafte Kompositions-Versuche gebracht hatte, schrieb er alsdann rasch hintereinander sein Streichquartett, (als op. 1 erschienen), das sehr bekannt gewordene Streichquartett, (op. 3) die Sinfonie op. 4 usw., lauter Sachen, die mit gewandter Hand sehr wirksam geschrieben waren. Im Jahre 1883 wurde er als Hofkapellmeister nach Kopenhagen berufen. Im Laufe der Jahre hatte ich auch die Freude manche hochbegabte junge Amerikaner zu meinen Schülern zählen zu dürfen. Die beiden ersten waren Ernst Perabo und Albert Jeffery; während ihrer Studienzeit galten sie ohne Widerspruch als die „stars" im Konservatorium und haben es trotz dessen und trotz der hochgeachteten Stellung, die sie im Vaterlande einnehmen, nicht verschmäht, ihren alten Lehrer dann und wann zu besuchen und in musikalischen Dingen seinen Rat einzuholen. Spätere Gäste aus Amerika waren Konstantin von Sternberg, der schon als Knabe durch sein Klavierspiel überraschte, Chadwick, der mit vollem Rechte zu den geschätztesten Komponisten Amerikas gezählt wird und der allerdings erst später nach Amerika eingewanderte Raphael Joseffy, der als Knabe nach Leipzig kam und Jahre hindurch meine Klavier-Klasse besuchte. Später genoss er noch den Unterricht von Tausig. Welch ein Virtuose er geworden ist, weiss die Welt. Ich hatte die Freude nicht weniger als elf meiner dereinstigen Schüler später als Lehrer am Konservatorium angestellt zu sehen. Es waren die Herren: Beving, v. Bose, Dr. Merkel, Dr. Paul Klengel, Professor Dr. Oscar Paul, Quasdorf, Prof. Teichmüller, Weidenbach, Wendling, Prof. Dr. Kermann Kretzschmar und Prof. Heinrich Zöllner. Sollte ich einen zu nennen vergessen haben, so wolle er mir verzeihen.

Ich könnte noch manche berühmte Namen, wie Grammann, Huber, Max Fiedler, Muck, Riemann, Weingartner

nennen, die ich mit Stolz zu meinen Schülern rechnen darf, will aber heute schliessen und hoffe, auf diese und andere das nächste Mal zurückzukommen.



Die Beethovenhäuser in Mödling.

Studie von Prof. **Hermann Hoffmann.***)

Vor zwei Jahren konnte Mödling auf Grund einer historischen Urkunde, die Mödlings Namen (Medelihha) zum erstenmale nennt, die Jubelfeier seines tausendjährigen Bestandes in besonders festlicher Weise begehen. Damals war die rasch emporblühende Stadt in aller Leute Mund und der Strom derer, die sich an dem reichen Segen der landschaftlichen Schönheiten ihrer herrlichen Umgebung laben, hat seither sichtlich zugenommen.

Dass der Ort selbst zahlreiche Gebäude aufweist, die Beachtung verdienen, ist bis heute nur von wenigen gewürdigt worden. Wie viele Besucher Mödlings gehen nicht an den beiden ehedem von Beethoven zur Sommerzeit bewohnten Häusern achtlos vorüber?

Und doch sind die Mödlinger „Beethovenhäuser" auch inbetreff ihrer Bauart höchst beachtenswert, sowie es überhaupt keinem Zweifel unterliegen kann, dass sie gerade dieser baulichen Eigenart den Vorzug verdanken, von dem grössten Sinfoniker aller Zeiten zum Sommersitz erkoren worden zu sein.

Das Haus in welches Beethoven am 19. Mai 1818 einzog, das sogenannte Hafnerhaus, (weil darin mehrere Menschenalter hindurch das Hafnerhandwerk ausgeübt wurde), liegt an der Hauptstrasse und trägt gegenwärtig die Nummer 79. Es fällt auf den ersten Blick durch die beiden, allerdings schmucklosen Erker, noch mehr aber durch die dazwischen angebrachte Marmortafel auf, die nachstehende Inschrift trägt:

LUDWIG VAN BEETHOVEN
WOHNTE HIER
ZUR SOMMERSZEIT
DER JAHRE
1818, 1819, 1820.

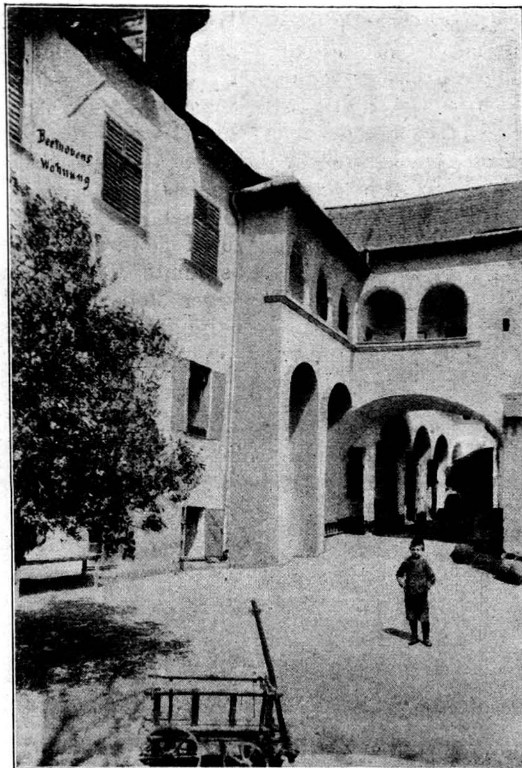


Bild I: Mödling, Beethovenhaus, Hauptstr. 79.

Ist schon die Stirnseite durch die auch an anderen Häusern Mödlings bemerkbaren, eigenartigen Fenstererker charakterisiert, so wird man beim Eintritte in das Innere des Gebäudes von der Eigenheit des originellen Arkadenhofes höchlichst überrascht, der sicher den Blick des tauben Meisters auf sich gezogen hatte (s. Bild I).

Auf vier längs der Seitenwände freistehenden, kantigen Säulen erheben sich mächtige Bogen, die einen an den Schmalseiten geschlossenen, an den Längsseiten mit acht kleineren Bogenöffnungen versehenen Gang tragen, während der Ausblick durch den mächtigen Bogen der rückwärtigen Schmalseite in den Baumkronen des hinter dem Hofe liegenden Gartens einen stimmungsvollen Abschluss findet.

Die Sommerwohnung Beethovens lag im ersten Stockwerk am Ende des westlichen über den Arkadenhof hinausgehenden Traktes. Eine rechts im Flur beginnende Treppe führt zuerst in einen Vorraum, durch den man über den erwähnten offenen Gang an anderen Wohnungstüren vorbei, zu einer letzten Tür und durch diese in die denkwürdige Wohnstätte gelangt.

Nachdem man hier eine schmale, unscheinbare Küche und das vordere Zimmer durchschritten hat, betritt man endlich das eigene Wohngemach Beethovens, worin einem sofort eine zwischen gartenseitigen Fenstern angebrachte Marmortafel mit der Inschrift „Ludwig van Beethovens Wohnzimmer" in die Augen springt.

Alle drei Räume werden von einem alten, mässig hohen Kreuzgewölbe überdeckt, so dass es den Anschein gewinnt, als hätten sie einst einen einzigen grossen Raum gebildet, der erst später durch Quermauern in der erwähnten Weise geteilt worden war.

Wie dem Prachtwerke „Geschichte der Stadt Mödling" von Dr. Giannoni zu entnehmen ist, stammt dieses Haus mit zahlreichen anderen ähnlich angelegten Gebäuden aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, zu welcher Zeit überhaupt das Marktbild, wie es ungefähr bis zu den Siebzigerjahren bestand, auch im Detail seiner Hausformen fixiert erscheint.

Ein Aquarell von E. Hütter aus dem Jahre 1873, das sich in der niederösterreichischen Landesbibliothek befindet, zeigt die Strassenseite des Hauses, in der alten unveränderten Form, wie sie der geniale Meister vorfand, und die seither durch Entfernung zweier Heiligenstatuetten oberhalb des Torbogens und durch die vorgelegten modernen Geschäftsportale verändert worden ist.

Der übrige Teil des Hauses, insbesondere die einstige Wohnstätte Beethovens ist, wie mir die beiden letzten Besitzer des Hauses übereinstimmend mitteilten, unverändert geblieben. Die Einrichtungsstücke der Wohnung sind allerdings längst durch andere ersetzt worden; doch befand sich ein Glasschrank mit den deutlichen Brandspuren von der Hantierung Beethovens mit Kochgeräten noch im Besitze des gegenwärtigen Hauseigentümers, der ihn an einen Wiener Antiquitätenhändler verkaufte.

An der Stelle, wo sich gegenwärtig ein moderner Flügel befindet, mag auch Beethovens Klavier gestanden sein, und in den Ruhepausen des Schaffens — er arbeitete hier an der grossen Klaviersonate in B dur, op. 106 — liess er sicherlich den träumerischen Blick durch die dem sonnigen Süden zugekehrten Fenster schweifen.

Noch mehr als das Beethovenhaus an der Hauptstrasse sticht das von Beethoven im Jahre 1820 (wahrscheinlich nach Übersiedlung aus dem Hafnerhause) bewohnte Haus in der damaligen Echsenau, jetzt Babenbergasse Nr. 38 (s. Bild II.) von seiner Umgebung ab. Das Gartengitter und ein von zwei gemauerten Säulen

---

*) Verfasser des Bühnenwerkes „Das Beethovenhaus".

gestütztes Gartentor, über welchem in schmiedeeisernen Ornamenten die Bezeichnung „Christhof“ angebracht ist, lässt in einen wohlgepflegten, vorne von den beiderseitigen Wohntrakten begrenzten Garten blicken. Die ganze Anlage macht einen so gewinnenden, freundlichen Eindruck, dass jeder unwillkürlich davor stehen bleibt, selbst wenn er vorher nicht weiss, dass er vor einem Beethovenhause hält. Davon wird man durch einen Blick auf die rechtsseitige Säule sofort unterrichtet, denn sie trägt auf einer schwarzen Marmortafel nachstehende Inschrift:

IN DIESEM HAUSE
WOHNTE IM SOMMER DES JAHRES 1820
LUDWIG VAN BEETHOVEN
AN SEINER
MISSA SOLEMNIS
SCHAFFEND.

Die andere Säule trägt auf einer roten Marmortafel die Inschrift:

FRATER SJLVESTER
STJGLER, PRJOR
1608.

Wie der von Dr. Schalk verfasste Anhang der erwähnten Geschichte der Stadt Mödling angibt, kam der Gasthof, der im Jahre 1445 zum erstenmal erwähnt wird, in den Besitz der beschuhten Benediktiner Wiens, und der auf dem Denkstein Genannte, ein gebürtiger Mödlinger, war dieses Ordens Prior.



Bild II.

Vergleicht man die zwei Beethovenhäuser, so stimmen sie, so ungleich sie in der Strassenansicht sind, darin überein, dass beide den Stempel der besonderen Eigenart an sich tragen, so dass man ganz wohl begreift, dass sie den Blick eines so ungewöhnlichen Gastes auf sich lenken konnten. Der Vergleich der beiden Sommersitze Beethovens ergibt aber noch die überraschende Tatsache, dass das Beethovenzimmer in beiden Häusern im ersten Stockwerke des westlichen Traktes am Ende desselben lag und seine sonnenseitigen Fenster dem Hausgarten zukehrte. Die Übereinstimmung in der Lage — tunlichst weit von der Strasse mit der Aussicht in den Garten und nach dem sonnigen Süden — ist eine so auffällige, dass die Wahl Beethovens sicher keine zufällige gewesen war.

Während aber die Beethovenwohnung im Hafnerhaus keine bauliche Veränderung zeigt, ist im Christhof die Freitreppe, die Beethoven als Zugang benutzen musste, entfernt und der ehemalige Eingang vermauert worden, so dass die denkwürdige Wohnung gegenwärtig einen anderen Zugang besitzt.

Das Beethovenzimmer im Christhof, seiner Lage nach durch den Rauchfang im Bilde II. erkenntlich, ziert keine Gedenktafel, wohl aber erinnert eine Beethovenstatuette an den einstigen Sommeraufenthalt des unsterblichen Tondichters.

Was den Meister vor allem nach Mödling zog, das war die göttliche „Briel“, wo die Ruhe und entzückende Schönheit der Natur dem gerade damals von allerlei kleinlichen Sorgen niedergedrückten grossen Meister zu neuen Schöpfungen anregte. Mit dem Notenblatt und Stift in der Hand sah man ihn hier ungebahnte Waldpartien betreten und ein Lied trägt von seiner Hand den Vermerk, dass es auf einer Waldhöhe der Brühl entworfen wurde. Und wenn er dann unter einer schattigen Föhre im Anblick des herrlichen Tales versunken, den Griffel sinken liess und die Denkerstirne dem kühlenden Winde preisgab, da verschönte wohl ein verklärendes Lächeln der Befriedigung ob seiner neuen Schöpfung die Züge seines Titanenhauptes, die nur zu oft von finsterer, schwermütiger Verschlossenheit verdüstert wurden.



Über drei unveröffentlichte Sinfonien nach Ovids Metamorphosen von Carl Ditters von Dittersdorf.

Von **Josef Liebeskind.**

Von den 15 Sinfonien, welche Dittersdorf nach Ovids Metamorphosen zu komponieren beabsichtigte, wie solches aus einem Briefe des Meisters aus Johannisberg vom 18. Nov. 1782 hervorgeht, sind nur 12 nachweislich von ihm geschrieben und im Jahre 1786 in Wien zur Aufführung gebracht worden. Im Stich erschienen damals bei Artaria und Torricella von den 12 Sinfonien dieses Zyklus nur die drei ersten, während die übrigen neun verschollen blieben, bis sich im Jahre 1899 drei von ihnen (No. 4—6) unter den vielen Manuskripten, die aus Oels nach der Königl. öffentlichen Bibliothek in Dresden gekommen waren, vorfanden. Diese sechs Sinfonien sind von mir anlässlich der Zentenarfeier des Todestages Dittersdorfs 1899 im Verlage der Hofmusikalienhandlung von Gebr. Reinecke ni Leipzig veröffentlicht worden. Noch weitere drei Sinfonien, welche im Jahre 1890 in des Meisters eigener Handschrift durch die Berliner Firma Leo Liepmannssohn versteigert worden waren, gelangten damals in den Besitz eines Herrn in Angers in Frankreich, von dem sie später der Schreiber dieser Zeilen erwarb. Diese Autographe überliefern uns die drei Sinfonien leider nicht in ihrer Originalfassung für Orchester, sondern nur in einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen, welche Dittersdorf in seiner letzten Lebens- und Leidenszeit (1797—98) selbst angefertigt hat.

Bei jedem dieser Arrangements ist die Bezeichnung Sinfonie in Sonate umgeändert. Allen drei Sonaten ist eine ausführliche Analyse in deutscher und französischer Sprache vorangestellt; die deutsche Fassung hat bereits Carl Krebs in seinen Dittersdorfiana mitgeteilt, ohne jedoch auf die Werke selbst näher einzugehen.
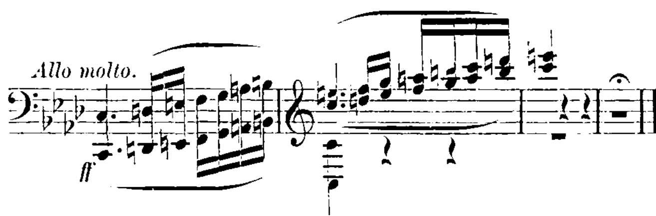
Die erste dieser drei Sonaten ist identisch mit der siebenten Sinfonie nach Ov. Met.: „Jason raubt das goldene Vlies“. Sie wird durch ein Largo ma non troppo (C dur $^3/_4$),

das im zwanzigsten Takte in ein Allegro (C dur 𝄵) übergeht, feierlich eingeleitet. Dem zweiten Satze (F dur 2/4), welcher im Autograph mit doppelter Tempobezeichnung versehen ist (im Primo schreibt Dittersdorf Andante, im Secondo aber Andantino vor), folgt an dritter Stelle ein frisches Menuett in C dur 3/4. Als letzten Satz hat der Meister eine glanzvolle Ciacona (C dur 3/4) geschaffen, welche sich weit über das Niveau der übrigen Sätze erhebt und auch heute noch, wirkungsvoll instrumentiert, des allgemeinen Beifalls sicher sein würde.
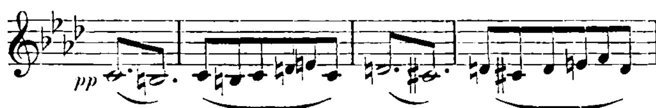
Die zweite Sonate ist gleichbedeutend mit der neunten Sinfonie nach Ov. Met., welche die Versetzung des Herkules unter die Götter schildern soll. Bei dieser Komposition ist es besonders auffällig, dass das Finale nicht wie sonst immer in der Tonart des ersten Satzes geschrieben ist. Dem ersten Allegro vivace (C dur 𝄵) folgt ein Adagio non troppo (c moll 3/8), das in seinem tiefen Ernste einen der schönsten langsamen Sätze Dittersdorfs darstellt. Ein Tempo di Minuetto (C dur 3/4) von keiner besonderen Bedeutung bildet den dritten Satz. Der letzte Satz zerfällt in zwei Teile. Er beginnt mit einem Vivace (a moll 3/8) in Fugenform und geht nach 183 Takten in sanftes Adagio (A dur 𝄵) über, welches das Werk beschliesst.
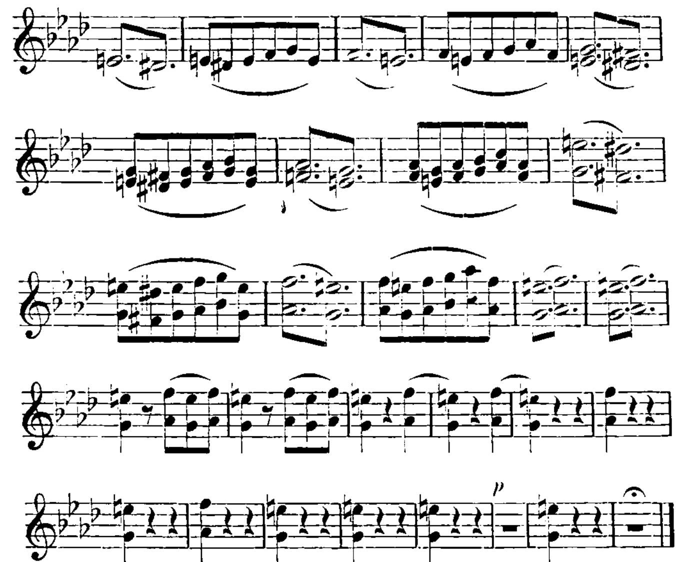
Die letzte dieser drei Sonaten ist eine Bearbeitung der zwölften Sinfonie nach Ovids Metamorphosen, welcher das Gedicht über den Streit zwischen Ajax und Ulixes um die Waffen des Achilles zugrunde liegt. Auch bei dieser Sonate steht der letzte Satz wieder nicht in der Tonart des ersten Satzes. Das Werk beginnt mit einem Allegro moderato in c moll, das absichtlich steif und einförmig gehalten ist, um Ajax und seine wohl gelehrte, aber doch recht trockene Rede zu kennzeichnen. Ein höchst eigentümliches Stück ist der darauffolgende Satz: ein Recitativo nebst Arioso (F dur 2/4), das nach Angabe des Propstes Hermes für ein Solo-Violoncello geschrieben ist. Dieser Satz soll den Ulixes und seine Kunst, die Zuhörer durch sanften Vortrag seiner Rede an sich zu fesseln, schildern. Es folgt als dritter Satz ein feuriges Menuett, das in seinem Hauptsatz (C dur) des Ulixes Sieg, im Alternativo (a moll) aber den Missmut des Ajax darüber malt. Das Finale zerfällt wieder in zwei Teile. Es beginnt mit einem leidenschaftlichen Allegro molto in f moll 3/4, das nach 129 Takten in ein zartes Adagio non troppo (F dur 3/8) leitet.

In seiner ersten Hälfte schildert der Satz die Wut und Verzweiflung des Ajax über seine Niederlage und seinen Selbstmord. Der Sturz in sein Schwert ist folgendermassen ausgedrückt:



Auch die 31 Takte, in welchen das allmähliche Verbluten des Ajax gemalt wird, kann ich mir nicht versagen, hier wiederzugeben:





Von der achten, zehnten und elften Sinfonie nach Ov. Met. sind bis jetzt weder Partituren noch Orchesterstimmen oder Klavierbearbeitungen zum Vorschein gekommen. Die Stoffe, die Dittersdorf dazu dem Ovid entnommen hatte, waren nach Mitteilung des Propstes Hermes:

Die Belagerung von Megara (für die achte Sinfonie),
Orpheus und Eurydike (für die zehnte Sinfonie),
Midas als Richter zwischen Pan und Apollo (für die elfte Sinfonie).



Zu Carl Scheidemantels Bühnenabschied.

Von Dr. Georg Kaiser.

Der kgl. sächsische Kammersänger Carl Scheidemantel nahm am 8. Juni als Hans Sachs Abschied von der Dresdner Hofbühne, der er volle 25 Jahre angehört, und von den weltbedeutenden Brettern überhaupt. Er wird sich in Weimar, seiner Vaterstadt, ansiedeln. Aber keinem untätigen Leben will sich der 52jährige auf geweihter Stätte hingeben, fühlt er sich doch zu einem otium cum dignitate noch viel zu rüstig und frisch. Scheidemantel gibt die öffentliche Bühnenpraxis auf, um die in langen, arbeitsreichen Jahren aufgestapelten Erfahrungen im Lehrfache zu verwerten. Nicht allein im Privatunterricht wird er hohen kunstpädagogischen Zielen nachstreben, er will auch dem Volke selber zu Diensten stehen und im Weimarischen Schullehrer-Seminar von seinen erworbenen Kenntnissen ausführliche Kunde geben.

Welch ein köstliches Bühnensängerleben hat Scheidemantel hinter sich! Köstlich, weil es voll Mühe und Arbeit war. Eine rastlose Tätigkeit hat fast jede Minute dieses Lebens ausgefüllt. Und nun steht dieser Mann, kaum erst an den Fünfzig vorbei, auf der Höhe eines internationalen Sängerruhmes, um mit Mut und Kraft in dem Augenblick, wo er die Schönheit seines Stimmgutes schwinden fühlt, die vielbeneidete Laufbahn abzubrechen und ein neues, wenn auch keineswegs ihm unbekanntes Feld der Arbeit zu bebauen.

Die Witwe des Meisters von Bayreuth, Frau Cosima Wagner, hat in einem Briefe an Scheidemantel folgendes gesagt: „Wie Wenige mit äusseren Mitteln und Ausbildung derselben ausgestattet, hat Ihre Intelligenz mit bewunderungswürdiger Energie das erfasst, worum es sich in unserer Kunst handelt, und dies stempelt Sie zum Bayreuther Künstler par excellence". Nicht besser lässt sich Scheidemantels Wesen darstellen als wie es in diesen wenigen Worten geschehen ist. Vier Werte sind darin hervorgehoben: Mittel — Ausbildung — Intelligenz — Energie. Wer wollte leugnen, dass Scheidemantel gerade diese vier zu einem Quartett von bewundernswertester Harmonie vereinigte? Er schritt nicht kühn über die Regeln hinaus, um, wie es der Augenblick manchem einzugeben vermag, mit einem Male das Gemüt des Zuhörers in überirdisch

schöne Gefilde oder abgrundtiefe, schauerliche Schluchten zu versetzen; wir fühlten nur selten das Walten einer ureigentlich genialen Natur, die mit Dämons Griffen in unser Herz fuhr, um Gipfel der Wonnen, unendliche Tiefen des Schmerzes zu erzeugen — aber wir sahen zu hundertsten Malen, wie eine echte Begabung ihre wahrhaft staunenswert grossen Mittel mit der Ausdauer des pflichteifrigen Sängers in den Dienst der Kunst stellte.

Scheidemantels prächtiger hoher Bariton ward schon frühe bemerkt. Der Vater des am 21. Januar 1859 zu Weimar Geborenen mag mit seinem mehrfach gerühmten Gesang zur Laute auch seinen Ältesten zu gesanglichen Versuchen angeregt haben. Starker Künstlerverkehr im Elternhause (Genast, Lehfeld, Böcklin, Lenbach) weckte das Kunstinteresse. Aber Vater Hoftischler war ein praktischer Mann, als es die Lösung der Frage galt, was Carl werden solle. Er bestimmte ihn zum Volksschullehrer, und Carl bezog das Lehrerseminar. Der Schüler war ein unruhiger Quecksilbergeist, und welche Vorbedeutung für seine künftigen Taten lag in dem Zeugnis eines Lehrers, dass seine „eigentümliche Lebendigkeit ihm viel zu schaffen mache, wenn es gälte, ein in allen Stücken geregeltes und gemessenes Verhalten an den Tag zu legen“. Die „eigentümliche Lebendigkeit“ steigerte sich weiterhin, als Carl mit 17 Jahren über eine ausgesprochene Männerstimme verfügte, die nun in verschiedenen Gesangvereinen und bei allerlei festlichen Anlässen ihr „secrès de ses richesses“ (wie Liszt einmal von ihr sagte) wirkungsvoll walten liess. Unterricht bei Bodo Borchers, zeitweise auch mit Hindernissen, führte zur Ausdehnung des schon erworbenen Repertoires, und der Vortrag von Wolframs Anrede: „Blick' ich umher in diesem edlen Kreise“ brachte ihm durch den zufällig lauschenden Intendanten Freiherrn v. Loën sogleich ein mehrjähriges ehrenvolles Engagement an die Weimarer Hofbühne. Vater Scheidemantels Widerstand zerschmolz vor dem Ernste des Antrags, aus wars mit der Schulmeisterei, und das Weimarer Theater besass in dem 19jährigen Carl einen würdigen Ersatz für seinen ehrenvollen Veteranen Fedor v. Milde. Ohne Fleiss kein Preis! war die Losung der nächsten Jahre. Der einjährig-freiwillige Militärdienst brachte nur wenig Unterbrechung in die Bühnentätigkeit des Sängers und — Schauspielers. Jawohl, Scheidemantel hat damals auch als Schauspieler seinen Mann gestanden; Altmeyer (Faust I.), Ferdinand (Egmont) waren Rollen von ihm. Im Gesange trotz der erhaltenen, aber nicht in die Tiefe gehenden Unterweisung im Grunde Natursänger, folgte er der Weisung der Sängerin Emilie Merian und ging einige Zeit zu Meister Stockhausen in die Lehre. Von ihm erfuhr er das Geheimnis seines bewunderungswürdigen bel canto, der ihn in der Folge auch als Liedersänger berühmt machen sollte. Die Vorboten eines Sängerweltrufes stellten sich ein: Einladungen zu Gastspielen im In- und Ausland. In London (1884) schoss der „kühne Sänger“ unter Hans Richters Führung mit seinem Wolfram den Vogel ab; sein Heerrufer, Kothner und Kurwenal hatten auch Aufsehen erregt. In München hatte er mit Beifall gesungen, die Kölner hingerissen mit seinem Hans Heiling, und auch das Leipziger Gewandhaus öffnete ihm wiederholt seine Pforten. An dieser Stätte trug er damals eins der gewaltigsten Musikstücke aller Zeiten vor: Agamemnons grosse Szene aus Glucks „Iphigenie in Aulis“.

Durch Empfehlungen der Kammersängerinnen Schuch-Proska und Malten, die mit ihm „draussen“ gesungen hatten, erhielt der 25jährige weimarische Kammersänger eine Einladung zum Probegastspiel in Dresden. Im Februar 1885 trat Scheidemantel als Telramund, Tell und Holländer in Dresden auf. Man suchte einen Bassisten als Ersatz für den trefflichen Degele und war daher zunächst etwas enttäuscht in dem jungen Künstler, dem freilich des Basses Grundgewalt fehlte. Dafür fand man einen wundervollen hohen Bariton, und um sich das herrliche Stimmgut nicht entgehen zu lassen, schloss man mit Scheidemantel einen vom 1. Juli 1886 datierten Pakt, der für Gegenwart und Zukunft beiden Parteien zur höchsten Befriedigung gereichen sollte.

Noch ehe Scheidemantel die Dresdner Stelle antrat, holte er sich „auf dem grünen Hügel von Bayreuth“ die Weihen des vom Hause des Meisters erprobten Wagnersängers. Im Sommer 1886 sang er dort den Klingsor, Kurwenal und Amfortas, mit der letzten Partie alle Besucher aufs tiefste ergreifend. In den Jahren 1888, 1891 und 1892 kam noch Hans Sachs und Wolfram dazu. Im ganzen ist Scheidemantel 33 mal im Bayreuther Festspielhause aufgetreten. Von seinen überaus zahlreichen späteren Gastspielen sind noch besonderer Erwähnung wert jenes vom Jahre 1890 in der Wiener Hofoper, das ihm die begeisterte Zustimmung Ludwig Speidels und Eduard Hanslicks eintrug, und das von 1892 in der Mailänder Scala, wo er den Wolfram unter grössten Ehrungen zehnmal in italienischer Sprache sang.

In Dresden fühlte sich Scheidemantel bald heimisch. Er vermochte sich künstlerisch wohl neben einem Paul Bulss und später viele Jahre lang neben Carl Perron zu behaupten. Riesengross wuchs sein Repertoire an, dessen Hauptfiguren er in diesen Tagen den Dresdnern noch einmal vorführen konnte. Im ganzen sang Scheidemantel in den Jahren 1878 bis 1911 170 Rollen, von denen als die bedeutendsten schliesslich genannt seien: Wolfram, Zar, Scherasmin, Heiling, Papageno, Simeon („Joseph“). Don Juan, Holländer, Nelusko, Telramund, Agamemnon, Rigoletto, Kurwenal, Herr Fluth, Trompeter, die Bayreuther Partien, Wanderer, Wotan, Gunther, Germont Vater, Ambrosio („Die drei Pintos“), Lothario, Johannes („Evangelimann“), Odysseus (in Bungerts Musikdramen), Kunrad („Feuersnot“), Scarpia („Toska“), Rappelkopf („Alpenkönig und Menschenfeind“), Marcel („Bohème), Faninal („Rosenkavalier“) und Hans Sachs. Seine Verdienste als Schriftsteller („Stimmbildung“, 3. Aufl. 1910) und Dramaturg („Die Dame Kobold“) sind schon mehrfach gewürdigt worden. In seinem Fachkollegen Paul Trede ist ihm soeben ein warmherziger Biograph erstanden (Karl Scheidemantel, Dresden 1911).

An seinem Abschiedsabend war alles, was Dresden an Künstlern, Schriftstellern und Gelehrten aufzuweisen hat, persönlich vertreten. Zu einer eindruckstiefen Ehrung für den Scheidenden gestaltete sich die Vorführung des Festwiesentreibens. Fast sämtliche von den „Meistersingern“ selbst nicht in Anspruch genommenen Solisten der Hofoper (unter ihnen die Damen Wittich, v. d. Osten, Siems, Nast, Keldorfer und die Herren Prof. v. Bary, Perron) reihten sich in den grossen Chor ein und sangen das „Wach' auf, es nahet gen dem Tag“ zu Scheidemantels Ehren mit. Ein halbes Hundert Mal musste der Scheidende schliesslich vor dem Vorhang erscheinen. Es war ein denkwürdiger Abend in der Geschichte der Dresdner Hofoper. Se. Majestät König Friedrich August von Sachsen ernannte den Gefeierten zum Ehrenmitglied des sächsischen Hoftheaters.

Rundschau.

Musikfeste.

Hannover.

Wo überall „musikgefestet“ wird, wollte auch die schöne Leineresidenz nicht fasten und arrangierte in den heissen Tagen der vergangenen Woche ein derartiges Fest, bestehend aus drei Aufführungen. Die ersten beiden fanden im Hoftheater statt. Unser vorzügliches kgl. Orchester, auf 105 Musiker verstärkt und ein gewaltiger Chor von 570 Damen und Herren (nur stadthannoversche Vereine) vereinigten sich zu folgenden Aufführungen. Weingartners Edur-Sinfonie, den Leipzigern durch die Vorführung im Gewandhause Anfang März d. J. bekannt, feierte unter des Komponisten faszinierender Leitung eine lebhaft bejubelte Auferstehung. Beethovens „Neunte“, mit akustisch unglücklich aufgestelltem Chor und etwas müder Orchesterleistung (Dirigent: Gille) machte nicht den erwarteten Eindruck. Ausgezeichnet war das Soloquartett besetzt mit den Damen Käthe Neugebauer-Ravoth, Anna Erler-Schnauth, die Herren Ludwig Heß und Rud. Moest. Zwischen beiden Sinfonien standen Solovorträge der Sopranistin Lucille Marcell und des Pianisten Moriz Rosenthal. Beide hervorragend. Hiller-Variationen von Reger, unter seiner olympisch-markanten Leitung grossartig vorgeführt und vom Publikum mit überschäumender Begeisterung aufgenommen.

„Fausts Verdammung“ v. Berlioz, Dirigent J. Frischen, Chöre klangkräftiger, Orchester belebter und frischer als in der „Neunten“. Viele hervorragend gelungene Einzelheiten: Solisten erstklassig: Mientje Lauprecht van Lammen (Gretchen) Franz Naval (Faust), R. Moest (Mephisto), Anton Sistermans (Brander). Der dritte Abend fand im „Tivolisaale“ statt und war als Kammermusikabend gestaltet. Das bekannte Klingler-Quartett trug Quartette von Brahms, Schumann und Beethoven, Margarethe Preuse-Matzenauer Lieder von Brahms, Paul Schmedes solche von Wolf vor. Auch diese

Vorführungen standen auf hoher künstlerischer Stufe. Der Besuch aller drei Festkonzerte war sehr gut, am besten am ersten Abend, wo das kgl. Theater bis auf den letzten Platz gefüllt war. Die ganze Einrichtung des Musikfestes war von der hiesigen Konzertdirektion Bernstein ausgegangen und zu Ende geführt. L. Wuthmann.

Prag.

Mit den Maifestspielen erreicht die Theatersaison ihren Höhepunkt und unmittelbar darauf ihren Abschluss. Denn was auf die Maifestspiele noch folgt, sind in der Regel zum Teil Reprisen, zum Teil Engagementsgastspiele, die bei der heissen Witterung unter bemerkenswerter Teilnahmlosigkeit des Publikums vor sich gehen. Die heurigen Maifestspiele sahen wieder eine italienische Stagione. Rigoletto, der Maskenball, Don Giovanni, Hamlet wurden aufgeführt. Die Reihenfolge ist der Wertmesser der Darbietungen. Maestro Arturo Vigna hatte diesmal unter der Ungunst der Verhältnisse zu leiden, an denen er selbst schuld war. Ausser dem unvergleichlichen Battistini und der reizenden Elvira de Hidalgo gab es in dem von ihm zusammengestellten Ensemble wirklich keinen Star. Und Stars erwartete man, wenn man schon für das Billett das Dreifache des sonst üblichen Entrees bezahlt. Auf hohem Niveau standen die von Ottenheimer dirigierten Aufführungen von Tristan und Isolde und den Meistersingern. Tristan und Isolde das Leipziger Künstlerpaar Rüsche-Endorf und Urlus, Brangäne die stimmgewaltige Preuse-Matzenauer, Kurwenal der stilvolle Anton van Rooy. Ein herziges Evchen die Mannheimerin Hafgreen-Waag, Sommer aus Berlin als Walter Stolzing nicht das Ideal des Ritters aus Frankenland, aber im Ganzen respektabel, durchaus hervorragend Anton van Rooy als Sachs. Paul Knüpfer als Pogner, Geiss als Beckmesser und Rüdiger aus Dresden als David. Dr. Ernst Rychnovsky.

Oper.

Altenburg.

Am 16. April waren es 40 Jahre her, dass das hiesige Hoftheater seine Weihe empfing. Webers „Freischütz" wurde als erste Oper gegeben, und das Schauspiel hielt mit Laubes „Karlsschülern" seinen Einzug in das neue Haus. Die diesjährige Saison wurde bald nach diesem Gedenktage geschlossen, sie brachte in der Oper vier Neuheiten: „Madame Butterfly" und „Bohème" von G. Puccini, „Rienzi" von R. Wagner, „Altweibermühle" von Fr. Baselt. Von den früher hier aufgeführten Werken wurden in abgelaufener Spielzeit folgende wiederholt, bzw. neueinstudiert: „Zauberflöte", „Meistersinger", „Tannhäuser", „Afrikanerin", „Margarete", „Carmen", „Mignon", „Rattenfänger von Hameln", „Bajazzo", „Sizilianische Bauernehre", „Fliegender Holländer", „Nachtlager in Granada", „Undine", „Weisse Dame", „Postillon von Lonjumeau", „Lustige Weiber", „Regimentstochter", „Barbier von Sevilla", „Fledermaus". Für die nächste Spielzeit wurden nach vorausgegangenen Gastspielen neu verpflichtet: Frl. Planck-Plagwitz-Plauen, Herr Pütz-Cöln, H. Dreisewerd-Cöln, H. Dr. Hollenberg-Erfurt. Als Gäste, die nicht auf Verpflichtung sangen, waren erschienen: Frl. Vera Eichholz-Leipzig, die Kammersängerinnen Frau Preuse-Matzenauer-München und Frau Wedekind-Dresden, Frl. Marg. Moser-Erfurt, Frl. Vilma Schildorfer-Chemnitz, Herr Gustav Palowsky-Halle, die Herren Kammersänger Otto Goritz-New York und Fritz Rapp-Leipzig, Regisseur Marion-Leipzig, Paul Trede-Dresden, Hans Rüdiger-Dresden, Alfred Kase-Leipzig. E. Rödger.

Braunschweig.

Dass Hoftheater erweckt jetzt allgemeine Anteilnahme, es bietet in einem Monat für einen Bericht mehr Stoff als früher in einem Jahre; einen schwer zu ersetzenden Verlust erleidet es durch den Austritt der Altistin Frl. E. Knoch, die in heissem Kampfe das Erbe von Frau Preuse-Matzenauer-München erstritt und auf Wunsch der dortigen Intendantur schon am 1. Juni antritt, um sich in die neuen Verhältnisse einzuleben, weil sie bei den Wagner-Festspielen im Prinzregenten-Theater Brangäne, Fricka usw. übernehmen soll. Der Intendant Egbert von Frankenberg hörte mit dem Hofkapellmeister R. Hagel Frl. Linde-Aachen und verpflichtete sie sofort, da keine Zeit zu verlieren war, ohne das übliche Gastspiel, unglücklicherweise ist sie bis 1912 gebunden, bis dahin müssen wir uns also mit einer Hilfskraft, über die nichts Näheres verlautet, begnügen. Der Heldentenor Otfried Hagen, ein geborener Braunschweiger, will auch den heimatlichen Staub von seinen Füssen schütteln, deshalb gastierte er kürzlich und zwar mit grossem Erfolge in Frankfurt a. M. wo er E. Forchhammer ersetzen würde; er muss nächstes Jahr aber noch hier bleiben, kann nicht entlassen werden, wird uns einstweilen erhalten. Die erste Solosängerin Frl. Laucks l wurde Nachfolgerin der plötzlich auf unbestimmte Zeit beurlaubten Ballettmeisterin Frl. Jos. Weiss und führte sich mit einer glänzenden Neueinstudierung vom „Wiener Walzer" vielversprechend ein. Wie schon gemeldet, bekommt die Stelle des Operndirektors H. Frederigk der jetzige Dramaturg und Regisseur am Hof- und Nationaltheater zu Mannheim Dr. Hans Waag, Gatte der bekannten Sängerin Hafgreen-Waag, die diesen Sommer Evchen in Bayreuth singt; da er erst 35 Jahr alt ist und vor zwei Jahren noch Architekt war, soll er sofort nach den Ferien eintreten und mit seinem erprobten Vorgänger gemeinschaftlich bis zum 1. Oktober arbeiten. Jetzt verschlimmerte sich der Gesundheitszustand des letzteren aber so, dass er auf ärztlichen Rat seine Tätigkeit einstellen und die ganze Last dem zweiten Regisseur, dem Spielbariton Herrn Greis, zufiel, der sich augenblicklich als ein wahrer Helfer in der Not erweist. Natürlich litt der Spielplan unter solchen Verhältnissen, Neuheiten waren ausgeschlossen; der nach elfjähriger Ruhe neu erweckte „Evangelimann" von W. Kienzl errang dank der vorzüglichen Leistungen von Frau Elb, Frl. Knoch und namentlich des Herrn Hagen als Titelheld auch in den Wiederholungen grossen Erfolg. Der junge lyrische Bariton Herr Gros verfolgt seine Bahn ruhig weiter, als Luna („Troubadour") erklomm er eine neue Staffel derselben. Frau Randow-Müller-Hannover vertrat aushilfsweise unsre Koloratursängerin Frl. C. Roeder, ersetzte sie aber in keiner Weise, diese ersang sich in Paris mehrfache Erfolge, die ihr auch hier als Philine („Mignon") treublieben, in dieser Oper betrat eine blutjunge Anfängerin Frl. Weber-Berlin, Schülerin des Herrn Rotmühl am Sternschen Konservatorium, als Titelheldin zum erstenmal die weltbedeutenden Bretter und zeigte in jeder Beziehung so schätzenswerte Eigenschaften, dass man sie jedenfalls unserer Oper einreihen wird. Fritz Feinhals-München feierte als Holländer die gewohnten Erfolge. Die Spielzeit endet am 25. Juni, vorher bekommen wir als Neuheit S. Wagners „Bärenhäuter" die sich Hofkapellmeister Riedel zum Abchied ausgebeten hat, und deren Wiederholung der Komponist, ein Freund des Intendanten, wahrscheinlich dirigieren wird. Ernst Stier.

Dessau.

Der Monat April, der letzte in der dieswinterlichen Spielzeit, brachte auf dem Gebiete der Oper wiederum eine Reihe von Gastspielen. Als Lohengrin erschien am 2. April Dr. Alfred von Bary-Dresden; er errang sich einen glänzenden Erfolg. Die Else sang Käthe Pacholski vom Königlichen Opernhause in Berlin und die Ortrud Hertha Formes vom Lübecker Stadttheater. Beide Künstlerinnen sind von der nächsten Spielzeit an für die hiesige Hofoper verpflichtet worden. Über Webers „Euryanthe", die am 16. April erstmalig in der Bearbeitung Hermann Stephanis gegeben wurde, ist von anderer Seite in diesem Blatte bereits ausführlich berichtet. Im übrigen kamen noch zur Aufführung Beethovens „Fidelio" mit Hertha Formes in der Titelpartie, Franz Mikoreys „Der König von Samarkand", Puccinis „Butterfly" mit Minnie Nast als Cho-Cho-San. Der 28. April vermittelte uns die Bekanntschaft Lilli Lehmanns in der Rolle der Donna Anna in Mozarts „Don Giovanni". Was wir heute noch aufrichtig zu bewundern vermögen, ist die hervorragende Gesangskunst Lilli Lehmanns und die Ausdrucksgewalt, die die Sängerin in jedem Augenblicke an den Tag legt. Als Don Giovanni schuf Herr Ullmann eine künstlerische Leistung hohen Lobes wert. Glänzend bewährte sich das von Franz Mikorey genial inspirierte Orchester. Mit Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg" endete, wie schon seit Jahren üblich, auch die heurige Saison. Ernst Hamann.

Florenz.

Als man von den Ankündigungen der Festlichkeiten las, die für dieses Jahr in Italien versprochen wurden, hat man sicherlich damit gerechnet, dass sich Florenz diese Gelegenheit nicht entgehen und einen feierlichen Rückblick auf die Ruhmes-

geschichte seiner Oper in Gestalt eines Florentiner Opernzyklus werfen würde. Wie interessant wäre es gewesen, an irgend einer der alten Stätten der Renaissance-Kultur, womöglich unter freiem Himmel, eines oder das andere der Intermedien oder der dramme per musica originalgetreu und im Zeitkostüm aufgeführt zu sehen. Wenn nun auch Rom einen derartigen Zyklus im Laufe des Herbstes veranstalten will, so wäre doch sicherlich hier in Florenz der genius loci bei weitem geeigneter dafür gewesen. Jedenfalls zeugt es von recht geringem musikhistorischem Verständnis, dass sich die Florentiner Stadtverwaltung damit begnügt hat, uns als schwächliches Surrogat für eine derartige musikgeschichtliche Gedenkfeier lediglich eine jener billigen von Hurrah-Patriotismus durchzogenen Gelegenheitsopern vorzusetzen, wie sie in früheren Zeiten unter Zuhilfenahme von allerlei allegorischem Beiwerk an Geburtstagen von Herrschern an den europäischen Höfen aufgeführt zu werden pflegten. Aber nur ganz fern erinnert die dreiaktige Oper „Giovine Italia" („Jung Italien") von Sbragia und Pierracini an die wenigstens dekorativ so wirkungsvollen Opern des 17. und 18. Jahrhunderts, etwa im ersten Akt, wenn ein arkadisches Dichterfest gefeiert wird, dessen Mittelpunkt die schöne und poetisch begabte Delia Gaddi, das Pflegekind des demokratischen Fürsten Paolo Aldini, bildet; wenn da der Chor von Tyrannenmacht und Freiheitssehnsucht singt und Delia ihrem Pflegevater gerührt in die Arme sinkt, denkt man leise an die Gelegenheitsopern früherer Jahrhunderte. Im übrigen aber beschränkt sich der bisher noch wenig hervorgetretene Librettist, Luigi Sbragia, darauf, in drei Akten und einem Epilog Bilder aus den Kämpfen und Hoffnungen eines „Jung Italien" genannten Geheimbundes zu malen, der in den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts bereits jene revolutionären Einigungsbestrebungen pflegte, die erst drei Jahrzehnte später in die Tat umgesetzt wurden. Manfredo ist der etwas schwächliche Held dieses Bundes; er versucht, sich einer gefährlichen Mission durch die Flucht zu entziehen, um sein Leben nicht dem Vaterlande, sondern der schönen Delia zu opfern; doch die Polizei weiss sein Versteck auszukundschaften und verhaftet ihn. Dieser einigermassen kräftige Abschluss des dritten Aktes wird leider in dem Epilog ins Pathetisch-Rührselige verwässert; Manfredo ist der Haft wieder entwichen und lebt auf Korfu in Sicherheit, Delia ist ihm dahin gefolgt und stirbt den üblichen schablonenhaften „Heldentod".... Zu dieser wenig glücklichen, recht schwülstig und breit behandelten, von Patriotismus triefenden Geschichte hat Mario Pierracini, — ein kaum dreissigjähriger Komponist, der sich im Jahre 1904 mit der Oper „Fiamme" („Flammen") an einem Sonzogno-Wettbewerb beteiligt hat, sonst aber wenig bekannt geworden ist, — die dazu gehörige laute, auf äusserliche Wirkungen berechnete Musik geschrieben, die denn auch dieses ihres Effektes auf die leicht zu begeisternden italienischen Patrioten, wie der Erfolg im Teatro Verdi zeigte, sicher ist. Die überreichlich über das Libretto verstreuten Tiraden von Humanität und Freiheit und anderen schönen Dingen hat Pierracini mit einer ungekünstelt melodiefrohen, aber banalen Musik erfüllt, wie sie „das Volk" hierzulande verlangt. Immerhin würde man zu weit gehen, wollte man nun die Oper schlechthin als dilettantisches Opus bezeichnen; das ist sie nicht, wie schon die hier und da recht blühende instrumentale Bearbeitung zeigt, im ganzen aber ist es doch nicht viel mehr als das typische Gelegenheitswerk, der übrigens unter der musikalischen Leitung eines jungen Kapellmeisters, Namens Fortunato Russo, eine nicht üble Wiedergabe widerfuhr, wenngleich die Darstellung mehr durch patriotisches Feuer als durch künstlerische Innerlichkeit glänzte. Der Beifall war so spontan, dass der Komponist mehrfach bei offener Szene erscheinen musste. Glückliches, weil anspruchloses Italien!! Dr. Arthur Neisser.

Graz.

„Der schwarze Doktor", Oper in 2 Akten und 3 Bildern. Text und Musik von Sepp Rosegger.
„Finale", Oper in 1 Akt. Text von Albert Geiger. Musik von Alfred Lorentz.
Uraufführungen am 22. resp. 8. April 1911 im Stadttheater.

Die letzten Wochen waren für die Grazer Oper ereignisreich. Wir hatten zwei Uraufführungen, eine Erstaufführung und ein interessantes Gastspiel zu verzeichnen. Die Uraufführung der neuen Oper von Dr. Sepp Rosegger (dem Sohne des berühmten steirischen Dichters Peter Rosegger), betitelt „Der schwarze Doktor", wurde mit grösster Spannung erwartet, mit einer Spannung, mit der man den Leistungen von Trägern berühmter Namen immer entgegensieht, und die auch dadurch erhöht wurde, dass bisher von den musikalischen Arbeiten Roseggers nichts bekannt war. Rosegger, der als Arzt in Langenwang in Steiermark lebt, hat schon einige Opern geschrieben. Auch Lieder sind von ihm bei Staackmann erschienen. Man kann aber sagen, dass er mit dem vorliegenden Werke zum erstenmale an die Öffentlichkeit getreten ist. Der Erfolg war durchschlagend. Es gab nach Schluss der Vorstellung an zwanzig Hervorrufe und der Beifall erreichte Begeisterungsgrade, die für Graz selten sind. Im folgenden sei der Inhalt des Buches, das ebenfalls Sepp Rosegger zum Verfasser hat, kurz skizziert, das Werk hat 2 Akte (3 Bilder) und spielt in einer kleinen Stadt Deutschlands um 1790. (Erster Akt): Die jungen Männer und Mädchen sind am Platze versammelt und unterhalten sich mit Pfänderspielen, darunter auch das heimliche Liebespaar Elsbeth und Hermann. Beim Pfänderauslösen schlägt Elsbeth plötzlich vor, wer das nächste Pfand erhalte, müsse den schwarzen Doktor küssen. (Der schwarze Doktor ist ein Mann mit unheimlichem Wesen und seltsamem Blick, der sich erst vor kurzem im Städtchen niedergelassen hat und von allen gefürchtet und heimlich für einen Zauberer gehalten wird). Elsbeth selbst erhält das nächste Pfand. Während alle sie necken und sie selbst ängstlich befangen ist, tritt der schwarze Doktor auf den Platz. Mit der Intelligenz des geistig überlegenen Menschen errät er sofort, dass eben von ihm die Rede war und frägt, was man von ihm gesprochen habe. Dadurch wächst die Furcht der einfachen Leute, die an geheime Kräfte glauben, und man erzählt ihm die Geschichte von Elsbeths Pfand. Geschäftig halten zwei Mädchen ein Tuch über die beiden, der schwarze Doktor schliesst Elsbeth in seine Arme, gesteht ihr, dass er sie geliebt habe vom ersten Augenblick an, da er sie gesehen, und küsst sie in heisser Glut. Hermann, von Eifersucht bewegt, reisst das Tuch zur Seite und stellt den Doktor zur Rede. Schliesslich erhebt er den Stock und schlägt den Doktor. Man wirft sich zwischen die Streitenden, alle verlassen in gedrückter Stimmung den Platz. Der Doktor verbirgt sich in der Nähe von Elsbeths Hause, belauscht den Abschied der beiden Liebenden, und als das Mädchen sich von ihrem Bräutigam getrennt hat, tritt er hervor und lässt die Macht seiner Persönlichkeit auf sie wirken. So suggeriert er ihr, dass sie ihn am nächsten Tage um 4 Uhr besuchen und so lieben müsse, wie er es verlange. (Zweiter Akt, erstes Bild): Im Hause der Eltern Elsbeths wird Verlobung mit Hermann gefeiert. Um vier Uhr Nachmittag beginnt der Bann des Doktors zu wirken. Mit unsicheren Schritten verlässt Elsbeth das Zimmer, Hermann, von Zweifeln gequält, schleicht ihr nach. (Zweites Bild): Sie tritt in das Gemach des Doktors ein. Dieser trägt sie auf das Ruhebett. Doch beim Anblick der Willenlosen erfasst ihn Mitleid und Reue. Er kniet an ihrem Lager nieder und drückt nur einen leisen Kuss auf ihre Stirne. Da stürzt Hermann herein. Er reisst einen Degen von der Wand und durchbohrt den Knieenden von rückwärts. Der Bann ist nun gebrochen, Elsbeth erwacht. Sie hält sich für entehrt und eilt hinweg, um sich selbst den Tod zu geben. Hermann stürzt ihr nach. Noch einmal kommt der schwarze Doktor zu sich. Er malt sich im Geiste die Folgen seiner Tat aus und erhebt sich, um die Liebenden aufzuklären. Allein schon an der Schwelle bricht er, noch einmal den gefühllosen Wänden die Kunde von Elsbeths Unschuld zuschreiend, tot zusammen. Die Dichtung Roseggers behandelt, wie man sieht, ein schon bei den Romantikern ungemein oft verwendetes Thema: animalischer Magnetismus, psychischer Einfluss wird im Kampfe feindlicher Prinzipe als entscheidende Waffe verwendet. Aber was in den erzählenden Dichtungen eines E. T. A. Hoffmann und anderer von selbstverständlicher Wirkung ist, wird im Drama, das in erster Linie die absolute Verantwortlichkeit jeder handelnden Person für ihr Tun und Lassen fordert, höchst problematisch. Und die Szene, wo der Doktor Elsbeth hypnotisiert, entgeht nur dann der Lächerlichkeit, wenn ein hervorragender Schauspieler sie spielt. Allerdings ist dieser Fehler ein rein äusserlicher, denn in Wirklichkeit hat der schwarze Doktor mit Hoffmanns Magnetiseur — der ebenfalls ein Mädchen ihrem Bräutigam durch Suggestion abspenstig machen will — nichts zu tun. Der schwarze Doktor ist kein böses Prinzip, er ist ein einsamer, verkannter, unglücklicher Mensch, der sogar durch den Verzicht auf Elsbeth eine Läuterung durchmacht, und der durch sein Menschentum einer anderen nur äusserlich düsteren Gestalt unserer Opernliteratur nahegerückt wird: dem fliegenden Holländer. Wollte man die Figur in der Operngeschichte weiter verfolgen, müsste man Rubinsteins Dämon und Marschners Dämonenopern nennen, man müsste an Webers Euryanthe denken, um endlich bei Wagners Meisterwerk, das die Mensch-

werdung dieser düsteren Gestalt in rastloser Weise vollbracht hat, zu enden. Auch Rosegger ist diese Menschwerdung gelungen, und darum muss man sagen: er hat einen Stoff der Weltliteratur glücklich geformt, weil er ihn originell geformt hat. (Denn alle meine quellenmässigen Darlegungen zielten nicht etwa darauf hin, Roseggers Beeinflussung nachzuweisen, als vielmehr sein Werk historisch einzureihen). Die Musik trägt ebenfalls den Stempel grösster Originalität. Bewundernswert ist das seelische Ineinander von Wort und Ton, das dieser Oper den Charakter eines Musikdramas verleiht, und man fühlt oft: Diese Stelle wurde nicht auf einen Text komponiert, sondern diese Wortfolge wurde tönend geboren. Keine, wie immer geartete Beeinflussung eines anderen Komponisten ist zu spüren. Rosegger bevorzugt das Schlichte, Volkstümliche und manche liebe Weise (G dur-Tanz der Mädchen beim Pfänderspiel, oder die Hausmusikszene in der Wohnung von Elsbeths Eltern) mutet wie ein liebes Volkslied an. Doch gibt es auch Stellen von dithyrambischem Schwung, wie der Monolog des Doktors mit einem packenden motivisch gebauten Zwischenspiel. Das gespenstige Motiv des schwarzen Doktors (e moll), das Leitmotiv des Werkes, wirkt durch seine Anlage ungemein dämonisch. Überhaupt ist scharfe Charakteristik der Themen und Motive für die dramatische Begabung des Komponisten bezeichnend. Die Instrumentation ist von grossem Schwunge beseelt, geschickte Einfälle fallen angenehm auf; allerdings gibt es auch Fehler die alle Anfänger machen: Eigenwilligkeiten in der Führung und Verwendung einzelner Instrumente und stellenweise eine Überladenheit, die die immer ausgezeichnet geführte Singstimme trotzdem deckt. Die Aufführung war musterhaft. Heinrich Hagin als Regisseur hat eine stilreine, prächtige Aufmachung des Werkes geschaffen, Otto Selberg mit Feuer und Einfühlung dirigiert. Theo Werner schuf in der Titelrolle eine derart packende, lebenswahre Figur, dass man ohne weiteres den ganzen Inhalt dieser Rolle durchschauen konnte. Gesanglich meisterte er diese anstrengende Baritonpartie, die bis zum G aufsteigt in glänzender Weise. Alle anderen: Jovanovic (Elsbeth), Rösner (Hermann), Mendsen (Vater Elsbeths) waren vollständig zufriedenstellend.

Anfang April wurde die einaktige Oper „Finale" von Alfred Lorentz, Dichtung von Albert Geiger, zur Uraufführung gebracht. Lorentz ist Opernkapellmeister am Karlsruher Hoftheater, Geiger ist in derselben Stadt als Feuilletonist und Dichter angesehen. Das Werk hatte keinen nachhaltigen Erfolg, trotz des guten Grundgedankens der Dichtung und der beachtenswerten Komposition. Das Schicksal des Helden wird auch zum Schicksal der Autoren: Sie können kein Ende finden. Die Handlung wäre an sich kurz und bündig: Der Musiker Richard findet trotz seines heissen Bemühens nicht das Finale seiner Oper. Und während sein Weib am Faschingsende mit einem Sänger die Nacht durchtollt, findet er des Sängers Weib in hingebender Liebe und vollem Verstehen. Doch nicht zum Genusse, sondern zum Abschied haben sie sich gefunden. Jetzt hat er sein Finale. Er eilt zum Schreibtisch und setzt die Feder an. Da öffnet sich die Türe, leibhaftig tritt der Tod herein und nimmt ihm die Feder aus der Hand. Der Musiker sinkt über seiner Partitur tot zusammen. Nach den zahllosen, langatmigen Monologen und Dialogen wirkt dieser Schluss, der unerwartet aus einer realen in eine mysthische Sphäre überlenkt, beinahe lächerlich, trotz des wie erwähnt guten Grundgedankens. Dazu ist der Stoff an sich etwas undramatisch und handlungsarm. Die Musik von Lorentz ist eine ehrliche Arbeit. Seine Melodien sind spärlich, aber schön. Gelegentliche Einflüsse Puccinis wären nachzuweisen. Ein Fisdur-Duett überragt an schöpferischer Bedeutung die übrigen, mehr harmlosen Einfälle. Das Orchester ist geschickt verwendet, manche farbenprächtige Mischung kommt vor, sogar manches Neue wäre auf diesem Gebiete zu beobachten. Dazu ist das Orchester nie überladen. Die Aufführung war gut studiert. Koss als Spielleiter hat einen passenden, düsteren Rahmen zu der düsteren Stimmung des Werkes gefunden. Vorzüglich war Werner als Musiker Richard; Frl. Bengell (des Sängers Frau), Herr Koss (der Sänger) und Frl. Jovanovic (des Musikers Frau) waren auch voll am Platze. Selberg dirigierte mit Umsicht. — Nun habe ich noch über die Oper „Frater Carolas", Dichtung und Musik von Dr. Ludwig Rochlitzer, zu berichten. Das Werk erlebte im Vorjahre seine Uraufführung in Prag und wurde damals in diesem Blatte ausführlich besprochen. Ich möchte daher nur kurz andeuten, dass das Buch das uralte Thema der aufgezwungenen Berufswahl recht geschickt mit einer Liebesgeschichte verbindet. Undramatische Längen liessen sich leicht ausmerzen. Die Musik ist nicht erster Güte, aber mit Geschick gemacht. Einzelne Gesänge verraten grossen Schwung. Überladenheit des Orchesters und eigenwillige Führung einzelner Instrumente wird oft als arge Störung empfunden. Die Aufführung fand grossen Beifall. Der Komponist leitete sie selbst mit überraschendem Geschick. Die Inszenierung des Herrn Koss war vortrefflich. Die Titelrolle sang Dr. Hans Winkelmann aus Prag, der sie auch dort kreiert hatte, als Gast, da keiner unserer Tenöre sie lernen wollte. Er hatte vielen Erfolg und seine Freunde — er war in Graz engagiert — bereiteten ihm verdiente Beifallskundgebungen. In anderen Partien sind die Herren Stock, Stern und Renner, sowie Frl. Bengell erwähnenswert. — Ein Gastspiel des Kammersängers Franz Naval als Alfred, Georges Browne und Hoffmann zeigte die phänomenalen darstellerischen Qualitäten des einst vergötterten Wiener Sängers. Auch seine Kunst zu singen ist heute noch vorbildlich, wenn auch die Stimme dahin ist. Besonders als Hoffmann erzielte der Gast ergreifende Wirkungen.

Dr. Otto Hödel.

Nürnberg.

Paul Bender hat uns einen trefflichen Ochs von Lerchenau gezeigt. Dann schloss mit drei Festspielen die Saison: „Der Barbier von Sevilla" mit Frieda Hempel und Kapellmeister del Cupolo — zwei ausgezeichneten Künstlern, — „Lohengrin" mit Hensel in der Titelrolle und Frl. von der Osten als Elsa neben vier anderen Gästen, endlich „Meistersinger" mit Soomer, Vogelstrom, Hafgren-Waag, Dr. Kuhn und Pfitzner am Dirigentenpult. Einen besonderen künstlerischen Wert können wir solchen Festspielveranstaltungen bei der Zusammenwürflung der Sänger und der mangelnden Vorbereitung nicht geben.

Prof. Dr. Armin Seidl.

Zürich.

Über die Opernaufführungen in der zweiten Hälfte der Saison ist zu melden, dass die verschollene Oper Verdis „Don Carlos" zum ersten Mal in Zürich gegeben wurde. Neu inszeniert waren die immer noch Zugkraft besitzende „Fledermaus" von J. Strauss und „Lucia di Lamermoor" Donizettis. Am Schluss der Saison war die Aufführung des „Ringes des Nibelungen" und „Tristan und Isolde" mit dem Tenoristen Mester ter Mer als Gast. Das grösste Ereignis aber der Saison war wohl die prachtvolle Inszenierung und mehrmalige glanzvolle Aufführung des „Rosenkavaliers" von Richard Strauss, der trotz teilweisen banalen Stellen durch seine klangvolle Lyrik und glänzende Instrumentierung Augen und Ohr in seinen Bann zu ziehen vermochte. Der Theaterdirektion und dem Kapellmeister der Oper sei es gedankt, dass sie es dazu brachten, dass Zürich trotz der grossen Kosten das Vergnügen hatte, schon einige Monate nach der Uraufführung dieses Werk zu geniessen, und zwar in einer Form, die Kapellmeister Dr. Kempter und allen Darstellern Ehre macht.

Dr. O. Spöndly.

Konzerte.

Dessau.

Das ortsübliche Palmsonntag-Konzert der Hofkapelle bot zunächst in vollendeter Wiedergabe Wagners „Faust"-Ouvertüre. Julia Culp sang, von Franz Mikorey am Flügel feinfühlend begleitet, einen Zyklus Beethovenscher Gesänge. Herzlich erfreute man sich an der schönen ausgeglichenen Stimme, an dem auf das feinste ausgebildeten Kunstgesang, vor allem aber an dem ausdrucksreichen Vortrag, an den Offenbarungen eines stark verinnerlichten Tiefempfindens, das jedes einzelne Lied zu einem seelischen Erlebnis werden liess. Den zweiten Teil des Programms füllten drei Stücke aus Wagners „Parsifal", die vor geschlossenem Theatervorhang und bei verdunkeltem Haus im vertieften Orchesterraum unter Franz Mikoreys Leitung zu wahrhaft ergreifendem Vortrag kamen: das Vorspiel, die Wandlungsmusik aus dem 1. Aufzuge und der Charfreitagszauber. Am 5. Mai veranstaltete Carola Lorey-Mikorey im Konzertsaal des Hoftheaters einen Lisztabend. Sie spielte mit brillanter Technik und stark temperamentvoll im Ausdruck die h moll-Sonate, die „Liebesträume", „Funérailles" sowie die beiden Franziskus-Legenden und erwies sich in allem als eine Liszt-Interpretin von ganz hervorragender Bedeutung.

Ernst Hamann.

Detmold.

Die dieswinterliche Saison schloss mit einer für hiesige Verhältnisse recht lobenswerten Aufführung von Bachs „Matthäus-Passion". Das unvergleichlich schöne Werk, dessen innerlicher Wert auch dem Laien immer verständlicher wird, wurde von August Weweler, der sich im vorigen Jahre gelegentlich der Messias-Aufführung schon gut einführte, sorgfältig einstudiert und unter Mitwirkung einer Reihe namhafter Sänger dem Publikum vorgeführt. Besondere Anerkennung verdient die vorherige Erläuterung des Werkes durch den Dirigenten, wobei dieser bis auf die Analyse von Fuge u. a. zurückging. Naturgemäss wirkt eine derartige Belehrung auf das Verständnis der Schönheiten des Bachschen Werkes, denen das grosse Publikum doch teilweise noch zurückhaltend gegenübersteht, vorbereitend ein, und man könnte im Interesse des künstlerischen Verständnisses solche Analysen auch anderweitig empfehlen. Von weiteren Veranstaltungen, die wir hauptsächlich der Initiative Wewelers zu verdanken haben, seien die Kammermusikabende in der Ressource genannt, die sich diesen Winter einer zahlreichen Beteiligung erfreuten. Solistisch lernten wir in diesen Abenden Max Berthold aus Osnabrück und Friedrich Grützmacher aus Cöln kennen, die sich beide die Sympathien des Publikums rasch eroberten. — Interessant war ein Konzertabend, den die frühere Opernsoubrette des hiesigen Hoftheaters, Toni Witt, veranstaltete. Die junge Künstlerin, die sich jetzt dem Koloraturfach zugewendet hat, zeigte stimmlich entschiedene Fortschritte gegen früher, wenngleich ein weiteres ernstes Studium noch dringend erforderlich ist. Heinz Hofmann und Willy Rütten erfreuten durch ihre sympathischen Stimmen und besonders konnte man sich an der ungezwungenen und natürlichen Gesangsweise Rüttens erbauen. — Von sonstigen Konzerten seien die des Detmolder Männerchores erwähnt, die einen entschiedenen Fortschritt gegen früher zeigten. Solistisch betätigte sich Käte Hörder aus Leipzig dabei, deren perlende Koloraturstimme angenehm überraschte. Schliesslich sei noch des Abschiedkonzertes von Margaretha Kästner, die sich durch ihre mehrjährige hiesige Wirksamkeit eine grosse Schar von Verehrern ihrer Kunst gebildet hatte, lobend gedacht.

Edgar Vogel.

Noten am Rande.

* Der gegenwärtig in London stattfindende Musikhistorische Kongress bringt die Erinnerung an manche Musikgrössen mit sich, die in England eine bleibende Stätte gefunden haben. Unter diesen ist auch Clementi. Es scheint nicht allgemein bekannt, — wenigstens findet sich in den gangbarsten Lexicis kein Hinweis darauf, — dass der einst berühmte Virtuose und Komponist sein Grab in Westminster gefunden hat. Es ist so versteckt und der Grabstein, eine einfache in den Fussboden eingelassene Platte, schon ein wenig verwittert, dass wohl hunderte von Besuchern des ehrwürdigen Klosters darüber hinweggegangen sind, ohne zu wissen, dass unter ihrem Fusse die sterblichen Reste Clementis ruhten. Muzio Clementi bekam seinen Platz nicht unter den Grössten der Nation, man findet sein Grab weder im Poetenwinkel, noch in der Kirche selbst, sondern in einem der selten betretenen Klostergänge der Abtei. Seine Grabschrift, die ich mir abschrieb, mag hier folgen:

Muzio Clementi
Called
the father of the Pianoforte
His fame as a musician
and a composer
acknowledged throughout Europe
Precured him the Honour
of a public interment
in this cloister
Born a Rome 1752.
Died at Evesham 1832.

A. E.

* In den „Dresdner Nachrichten" schreibt Königl. Musikdirektor Prof. Otto Richter über eine unbekannte Wagner-Handschrift:

Bei der Weihe des neuen Dresdner Rathauses wurde zum erstenmal in deutschen Landen ein alter Brauch aufgenommen: das Turmblasen bei bürgerlichen Festen. Damit gewann man der alten „Gebrauchsmusik" ein Stück Boden zurück. Am Tage der Rathausweihe gab der Unterzeichnete an dieser Stelle einen historischen Überblick über die Entwicklung und Bedeutung der früheren Ratsturm-Musiken. Es wurde hierbei erwähnt, dass jene alte, musikalisch so reiche Zeit sich auf einen Kunstzweig verstand, der uns heute völlig fehlt und der den Ausgangspunkt unserer jetzt so blühenden Sinfoniemusik gebildet hat. Die alten „Canzonen", „Intraden" und „Sonaten" für Bläser-Orchester fanden sich früher in den Musikschränken aller Instrumentalkapellen, heute weiss man von ihnen nichts mehr. Hermann Kretzschmar rät, bei Musikdarbietungen im Freien der Gabrielischen Sonate und der alten Blas-Suite nicht zu vergessen. Natürlich soll und darf die neuere Gebrauchsmusik nicht ausgeschaltet werden. Auch das Programm der an Königs Geburtstage stattfindenden Ratsturm-Musik wird mehrere jener alten Stücke enthalten, darunter eine festliche Doppelchor-Komposition des Venezianers Giovanni Gabrieli (zu dem bekanntlich der Dresdner Heinrich Schütz in die Lehre ging). Das ist, wie Kretzschmar sagt, Musik, die ein Goethe bewundert haben würde. Unmittelbareren Interesses aber dürfte ein Stück Richard Wagners wert sein, eine Gelegenheitsmusik aus dem Jahre 1843, die bisher nur als Männerchor a cappella bekannt war, die aber, wie sich soeben erst herausgestellt, von Wagner mit einem selbständigen Instrumentalpart versehen worden ist. Aus einer vor kurzem aufgefundenen, im Besitze des Herrn Musikdirektors Reinhold Baade hierselbst befindlichen Wagner-Handschrift geht letzteres deutlich hervor. Über die Entstehungsgeschichte dieses eigenartigen Werkchens sei folgendes mitgeteilt: Wagner komponierte als Dresdner Hofkapellmeister im Jahre 1843 auf Bestellung des Königs Friedrich August II. zur feierlichen Enthüllung des im hiesigen Zwinger aufgestellten Rietschelschen Denkmals des Königs Friedrich August I. von Sachsen („dem Gerechten") einen Männerchor. Die Feierlichkeit, die sich dabei abspielte, beschreibt C. F. Glasenapp im 2. Bande seines Werkes „Das Leben Richard Wagners" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) wie folgt: „Am 7. Juni 1815 war einst Friedrich August, nach zweijähriger Trennung von seinem Volke, in Dresden wieder eingezogen; derselbe Tag war nunmehr zur feierlichen Enthüllung des Denkmals auserwählt. Ihm gegenüber war die reichgeschmückte Tribüne für die Königliche Familie aufgeschlagen, ihr zur Seite rechts und links erhöhte Plätze für die höheren Beamten, Abgeordneten der Ständeversammlung und andere Deputationen; der übrige Teil des Zwingers stand dem Publikum offen. Zünfte und Innungen zogen in feierlicher Prozession mit ihren Fahnen und Abzeichen auf; an den Seiten des Monuments reihten sich, der Zahl der Regierungsjahre des verewigten Monarchen entsprechend achtundfünfzig (weissgekleidete Jungfrauen in Eichenlaubschmuck; aus sämtlichen Männergesangvereinen Dresdens hatte Wagner einen stattlichen Chor von 250 Sängern zusammengestellt und in zahlreichen Proben wohlvorbereitet. Kanonenschüsse, Fanfaren und begeisterte Hochs der versammelten Menge begrüssten die höchsten Herrschaften bei ihrem Eintritt in den Zwinger; dann erhoben sich die Klänge des von Wagner komponierten schwungvollen Festgesanges (ohne Instrumentalbegleitung) auf einen vom Advokaten Hohlfeldt gelieferten Text. Eine Festrede des Staatsministers von Nostiz und Jänkendorf ging dem feierlichen Enthüllungsakte voraus; den Beschluss der Festlichkeit machte ein Mendelssohnscher Chor. In einem bald darauf geschriebenen Briefe an die Schwester Cäcilie gedenkt Wagner selbst mit Genugtuung des Umstandes, es habe nur eine Stimme darüber geherrscht, dass seine einfache und erhebende Komposition die komplizierte und künstliche Mendelssohnsche völlig geschlagen habe; auch erwähnte er einer goldenen Dose, die er dafür vom König zum Andenken erhalten."

Dieses „a cappella-Stück" Wagners nun (auch in seiner Selbstbiographie spricht Wagner von ihm) wurde im Jahre 1906 von Dr. Wilhelm Kienzl in Graz mit Genehmigung der Witwe des Meisters, Frau Cosima Wagner, unter dem Titel „Weihegruss" erstmalig veröffentlicht (Berlin, Bote & Bock). Kienzl, der von der heute erwähnten Dresdner Handschrift natürlich keine Kenntnis hatte, und der den instrumentalen Teil des Stückes daher unveröffentlicht liess, bemerkt in seiner Vorrede: „Ist auch das neuentdeckte Chorlied nichts weniger als ein standard work des Meisters von Bayreuth, so ist ihm doch ein estarke Verbreitung zu wünschen". In der neu aufgefundenen Gestalt, wie sie uns das Wagner-Autograph vermittelt, kennt bisher das Stück noch niemand, wie es scheint, auch das Haus Wahnfried nicht, welches von unserer Aufführung übrigens Kenntnis hat. So viel wir wissen, ist das für Dresden komponierte Stück seit 1843 hier niemals wieder erklungen, in der von Wagner ihm nachträglich gegebenen Gestalt bedeutet seine bevorstehende Darbietung eine Uraufführung. Die Komposition ist melodisch und harmonisch ziemlich einfach. Man glaubt Webersche Weihetöne zu vernehmen; mehrmals freilich

treten Wendungen auf, die bereits den „Tannhäuser" vorahnen lassen (Pilgerchor). Erwähnt sei, dass Herr Baade die Handschrift im Nachlass seines Schwiegervaters, des bekannten Dresdner Kopisten Wagners (und auch des Kreuzchores), Kammermusikus Carl Mehner, gefunden hat.

Das Werk wurde inzwischen vom Rathausturme geblasen und fiel allgemein auf, da es ohne ein hervorragendes Werk zu sein, doch die ganze Eigenart Wagnerscher Komposition (Doppelschlag) trägt.

* Franz Schuberts romantische Lebensgeschichte bildet den Rahmen des letzten Romans von Rudolf Hans Bartsch, der unter dem Titel „Schwammerl", ein Spitzname des Komponisten, soeben in der Leipziger Illustrierten Zeitung zur Veröffentlichung gelangt. Der neue Roman des gefeierten österreichischen Erzählers zeigt Schubert während der letzten drei Lebensjahre und sucht den Zusammenhang seines äusseren Erlebens mit seinem künstlerischen Schaffen aufzudecken, schildert den Menschen Schubert in all seiner Bescheidenheit, die ihn hindert, sich eine seiner künstlerischen Begabung zukommende äussere Stellung zu erringen, ihm sogar die Geliebte kostet — ein Leben wehmütigen Verzichtens, dem ein früher Tod ein Ende macht und trotzdem voll von leuchtendem Humor. Wunderbare poetische Schilderungen verraten den begnadeten Dichter, der seinem Helden nichts schuldig geblieben ist.

Kreuz und Quer.

Berlin. Humperdincks „Königskinder" werden in der nächsten Saison ausser in New York auch in den anderen Großstädten der Vereinigten Staaten zur Aufführung gelangen, ferner in London (Covent Garden), Brüssel (Monnaie), Riga (Stadttheater) und Mailand (Scala).

— Prof. Friedr. E. Kochs weltliches Oratorium „Von den Tageszeiten", das bereits in 17 Städten zur erfolgreichen Aufführung gelangt ist, wurde von Prof. Georg Schumann zur Aufführung mit der Singakademie am 17. Februar 1912 angenommen.

— Die Singakademie hat durch ihren Direktor Prof. Georg Schumann der Neuen Bachgesellschaft als Ertrag der Matthäus-Passions-Aufführung in der Berliner Garnisonkirche 4536 M. zu Gunsten von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach überwiesen.

— Prof. Dr. Engelbert Hummperdinck wurde an Stelle von Prof. Max Bruch zum Vorsteher der Abteilung für Komposition und Theorie an der akademischen Hochschule für Musik ernannt. Der Komponist von „Hänsel und Gretel" ist seit 1900 bereits Vorsteher einer anderen akademischen Unterrichtsanstalt, einer der drei Meisterschulen für musikalische Komposition.

— Infolge seiner Ernennung zum ständigen Sekretär der Kgl. Akademie der Künste ist der bekannte Musikschriftsteller und Musikreferent Professor Dr. Karl Krebs für die Dauer seines Amtes auch Mitglied des Senates geworden.

— Generalmusikdirektor Dr. Karl Muck erhielt vom Kaiser den Roten Adlerorden 3. Klasse mit der Schleife.

Braunschweig. Hofkapellmeister Riedel behält nach seinem Abgang vom Hoftheater weiter die Leitung der Liedertafel.

Brüssel. Seit drei Jahren macht sich der belgische Musiker Albert Zimmer um die Popularisierung der Werke Johann Sebastian Bachs sehr verdient. Er hat eine Bach-Gesellschaft gegründet, die jeden Winter mit deutschen Solisten drei Konzerte veranstaltet, welche sich eines guten Zuspruches zu erfreuen haben. Er durfte deshalb den Versuch unternehmen, einmal an weitere Kreise des Publikums zu appellieren. Ein zweitägiges Bachfest, in dem grössten Brüsseler Theaterraum veranstaltet, das am Sonntag und Montag stattfand, hat der Brüsseler Bachgesellschaft den unzweideutigen Beweis gegeben, dass man von nun ab sich ohne Bedenken daran begeben kann, die Konzerte in grösserem Rahmen zu veranstalten. An beiden Nachmittagen füllten etwa 2000 Personen das Alhambra-Theater. Man darf diesen Erfolg in einem Lande, das vollständig von der französischen Kultur beherrscht wird, ganz besonders hoch anschlagen, denn auch die Mitwirkenden sind Belgier, die sich erst des Studiums der deutschen Sprache befleissigen müssen, ehe sie daran gehen können, in den Geist eines Oratoriums einzudringen. Man gab am ersten Tage die „Johannespassion" und am zweiten die „Hohe Messe" in h moll. Der Chor bestand aus etwa 120 Personen, das Orchester aus Lehrern und Schülern des Konservatoriums und aus Dilettanten. Als Solisten zeichneten sich bei den beiden Aufführungen aus: Die Sopranistin Elisabeth Ohlhoff-Berlin, die Altistin Martha Stapelfeldt-Berlin, der Tenor George A. Walter-Berlin und der Bassist Gérard Zalsman-Rotterdam. Als Dirigent darf der Leiter der beiden Aufführungen Albert Zimmer noch besonders gelobt werden; er hat mit sicherer Hand den grossen Tonkörper zusammengehalten.

Buenos-Aires. Die Uraufführung von Pietro Mascagnis dreiaktiger Oper „Isabeau" fand unter Leitung des Komponisten statt. Das Werk erlangte einen ziemlichen Erfolg.

Coblenz. Der Geh. Kommerzienrat Wegeler hat zugunsten des Musikinstituts 100000 M. gestiftet. Die Hälfte der Zinsen soll für die Ausführung grosser Chor- und Orchesterwerke und zur Veranstaltung von Musikfesten verwandt werden. Über die Verwendung der anderen Hälfte wird der Stifter später entscheiden.

Dresden. Die Hofopernsängerin Anna Schabbel-Zoder wurde vom Fürsten von Lippe zur Kammersängerin gelegentlich eines Isoldegastspiels ernannt.

— Hofkapellmeister Hermann Kutzschbach erhielt vom Grossherzog von Mecklenburg das Ritterkreuz des Greifenordens.

— Nachdem bereits am 10. und 11. Juni Diplomprüfungen der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Hellerau stattgefunden haben, finden noch solche am 17. und 18. Juni statt. Die Prüfungen erstrecken sich auf rhythmische Gymnastik, Solfège und Improvisation. Der Prüfungskommission gehören an: Adolphe Appia-Rivaz, Paul Boepple-Basel, Geheimrat Friedländer-Berlin, Prof. Klose-München, Geheimrat Kretzschmar-Berlin, Prof. Schillings-Stuttgart, Geheimrat von Schuch-Dresden, Fritz Steinbach-Cöln, Jean d'Udine-Paris.

Eisenach. Auch hier will man nun nicht mehr hinter anderen Städten zurückbleiben und veranstaltet vom 11.—18. Juni ein Beethovenfest, bei dem sämtliche Streichquartette durch das Rebner-Quartett aus Frankfurt a M. zum Vortrag gelangen sollen.

Essen. Von 1912 ab wird das hiesige Theater in eigene Regie der Stadt mit einem Intendanten übernommen.

Hamburg. Alfred Zsendrey vom Brünner Stadttheater wurde von Dr. Hans Löwenfeld als 2. Kapellmeister engagiert.

Kattowitz. Am 7. und 8. März 1912 finden in Kattowitz und Beuthen Max Reger-Feste statt. Ausser Reger sind hierfür noch gewonnen Frl. Vally Pfeiffer-Breslau, Alexander Schmuller-Berlin und Otto Wynen-Kattowitz.

Leipzig. An Stelle des bisherigen aus Gesundheitsrücksichten aus seinem Amte geschiedenen, verdienten Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft, Geheimrat Professor D. Georg Rietschel, wurde in der Direktorial- und Ausschusssitzung vom 18. Mai Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar in Berlin gewählt.

— Im September feiert der Zöllnerbund das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens.

— Frl. Aline Sanden vom Neuen Theater hat nach einer Puschkinschen Novelle ein Textbuch verfasst, das den Titel „Die wilde Komtesse" führt, drei Akte hat und von Emil Robert-Hansen, dem Solocellisten des Stadttheater-Orchesters, vertont wurde.

— Das Gewandhaus erhielt von den Hinterbliebenen des verstorbenen Verlegers Emil Meiner 10000 Mark als Stiftung überwiesen.

Lübeck. Hier starb am 10. Juni an einem Herzleiden Intendanzrat Georg Kurtscholz, Direktor des Stadttheaters.

M.-Gladbach. Unter Leitung des Königl. und städt. Musikdirektors Hans Gelbke fanden in der verflossenen Saison u. a. fünf Cäciliakonzerte, sechs Sinfoniekonzerte, drei musikwissenschaftl. Vorträge (Dr. O. Neitzel, Dr. Tischer, Freiherr von der Pfordten), drei Orgelkonzerte, zwei Kammermusikabende usw. statt. An grösseren Werken gelangten Bachs h moll-Messe, Bruchs „Schön Ellen", Mozarts „Ave verum", Schumanns „Paradies und Peri", Wolfs „Feuerreiter", Sinfonien von Beethoven, Brahms, Dvořák, Haydn, Schubert usw. zur Aufführung. Von Solisten wirkten u. a. Ernst von Dohnányi, Carl Friedberg, F. Franke, Miss Harrison, Gürzenich-Quartett, Frau Bellwidt, Cahnbley-Hinken, Anton

Kohmann, Frau Adrienne von Kraus-Osborne, Maria Philippi mit.

New York. Kammersänger Karl Burrian wurde von Direktor Gatti-Casazza bis 1915 an das Metropolitan-Opernhaus engagiert.

Reichenberg i. B. Hier hat sich ein geschäftsführender Ausschuss mit der Aufgabe der Vorbereitung und Durchführung eines im Frühling 1912 zu veranstaltenden Ersten deutschböhmischen Musikfestes gebildet. Dieses ist in grossem Stile unter Heranziehung erster solistischer Kräfte und eines großstädtischen, unter hervorragender künstlerischer Leitung stehenden Orchesters geplant; den Vokalkörper werden die Gesangvereinigungen der Städte Reichenberg, Böhmisch-Leipa, Friedland, Gablonz a. N. und Warnsdorf stellen. Das Fest, das neben den künstlerischen auch nationalen Zwecken dienen soll, wird zwei oder drei Tage dauern und wird ausser auserlesenen Chor- und Orchesterwerken auch Einzelvorträge bringen. Die in Bildung begriffenen Unterausschüsse werden in kurzem in Tätigkeit treten.

Salzburg. Der Ausschuss des Mozarteums hielt am 1. Juni eine Sitzung ab, in der Prof. Paul Gräner vom Wiener Konservatorium zum Mozarteums-Direktor ernannt wurde.

Schwerin. Der Übersicht des Grossherzogl. Hoftheaters über die Spielzeit 1910/11 entnehmen wir, dass unter 170 Vorstellungen 38 Opern aufgeführt wurden. Ausserdem fanden noch sechs Orchesterkonzerte, vier Kammermusikabende, je eine Aufführung von Kochs „Von den Tageszeiten“ und Händels „Messias“ statt. Opernneuheiten waren Massenets „Manon“ und Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis“.

Warnsdorf i. B. Der k. k. Zolloffizial Kotronich ist Besitzer einer Geige, in der er die Aufschrift: „Antonius Stradivarius Cremonensis faciebat anno 1700“ entdeckte. Die Geige trägt auch das Zeichen des Stradivarius.

Warschau. Felix Nowowiejski, der Komponist des unlängst in Leipzig aufgeführten Oratoriums „Quo vadis?“ ist für die Sommersaison zum ersten Kapellmeister des philharmonischen Orchesters berufen worden. Nowowiejski dirigierte im letzten Sinfoniekonzert der Musikalischen Gesellschaft in Krakau Mahlers III. Sinfonie mit Frauen-, Knabenchor und Altsolo und Rachmaninoffs sinfonische Dichtung „Die Toteninsel“. Brahms' „Schicksalslied“ und die Sinfonien No. 1 und 4 kamen durch ihn in diesem Winter in Krakau zur ersten Aufführung.

Wien. Direktor Gregor beabsichtigt in der nächsten Saison zweimal Mahlers 8. Sinfonie aufzuführen.

— Am Pfingstsonntag starb der bekannte Gesangspädagoge Professor Josef Gänsbacher, dessen Ruf weit über Wien und Österreich hinausging.

Rezensionen.

Reinecke Carl, „und manche liebe Schatten steigen auf.“ Gedenkblätter an berühmte Musiker. Mit 12 Porträts. 2. verm. Auflage. Leipzig 1910, Gebr. Reinecke. Preis M. 3.—.

Vor nun 11 Jahren war die erste Auflage dieses liebenswürdigen Buches erschienen, in dem Altmeister Reinecke seine Beziehungen zu bedeutenden Tonkünstlern der Welt in anregendem Plauderton geschildert hatte, mit denen er auf seiner Lebensbahn als hervorragender ausübender Künstler in nähere Berührung gekommen oder in allerfreundschaftlichsten Verkehr getreten war. Reinecke versteht es in kurzen prägnanten Zügen, die scheinbar nur Nebensächliches behandeln, aber doch so recht geeignet sind, den Menschen und Künstler kennen zu lernen, ein Charakterbild aufzubauen, das in kurzen Strichen die ganze Persönlichkeit schildert. Es ist dies eine Kleinkunst für sich, die nicht nur eine grosse Gewandheit, sondern auch ein warmes Herz erfordert. Man merkt es diesen Skizzen an, wie liebevoll sich der Verfasser in die ihm teuren Erinnerungen versenkt hat, und lässt gern mit ihm vor seinem inneren Auge diese Gestalten einer grossen Zeit vorüberziehen. Im vergangenen Jahre ist nun Reinecke diesen „lieben Schatten“ nach einem segensreichen Leben gefolgt. Es war ihm nicht mehr vergönnt, die 2. Auflage, die einen Zuwachs an Schilderungen von Anton Rubinstein, Joachim und Clara Schumann enthalten sollte, selbst herauszugeben. Seine Söhne haben diesen letzten Wunsch pietätvoll ausgeführt. L. Frankenstein.

Pembaur, Josef, d. J. Von der Poesie des Klavierspiels. München 1911, Wunderhorn-Verlag. Pr. M. 3.—.

Wenn irgend jemand berufen war, ein Buch unter obigem Titel herauszugeben, so ist es der ausgezeichnete Virtuose und echte Künstler, dessen technisch vollendeten und zugleich hochpoetischen Klaviervorträgen wir in Wien mit Entzücken gelauscht. Was Pembaur daselbst auch öffentlich spielte, Bach oder Beethoven, Schumann oder Chopin, Brahms oder Liszt: immer war das Melos der Sache aufs feinste und überzeugendste erfasst und durch den hiermit erzielten sprechenden Ausdruck ein die Phantasie wundersam anregendes poetisches Bild gegeben. Recht im Sinne des Künstlers, welcher jede — versteht sich bessere! — Instrumentalmusik vor allem als Programmmusik aufgefasst wissen will, wenn auch das Programm nicht aufgeschrieben ist. Wobei freilich — wie Pembaur auf S. 5 seiner ästhetisch, wie pädagogisch gleich bedeutsamen Schrift bemerkt — die vollkommene Wirksamkeit davon abhängen wird, ob der Zuhörer ein entsprechend allseitig durchgebildeter Mensch ist, dessen Fühlen, Denken und Handeln harmonisch ineinanderfliesst, dessen Grundcharakter poetisch genannt werden kann.

Ein solches seelenverwandtes, wahrhaft poetisch angelegtes Lese-Publikum vorausgesetzt, kann nun Pembaurs Monographie — die Erweiterung eines Vortrages, welchen er vor drei Jahren im Rahmen der Internationalen Musikgesellschaft zu Leipzig hielt — nur höchst segensreich wirken. Auf ernst strebende und gemütvolle Klavier-Studierende geradezu erziehlich. Besonders da die Fülle origineller treffender Bemerkungen, äusserst wertvoller Fingerzeige — wie bis in die kleinsten technischen Einzelheiten hierin überall der poetische Ausdruck am Klavier zu erzielen sei — durch sehr glücklich gewählte, zahlreiche Notenbeispiele auf das anschaulichste illustriert wird. Übrigens belehrt schon die, der eigentlichen Abhandlung vorausgeschickte, minutiös detaillierte „Inhaltsübersicht“, wie gründlich und allumfassend der Autor bei Lösung des von ihm aufgestellten Problems zu Werk gegangen, sie sollte als beste Einführung in das Buch selbst auf keinen Fall überschlagen werden. Bei dem uns karg zugemessenen Raum können wir leider, so verlockend es auch wäre, auf Pembaurs unausgesetzt fesselnde, geist- und gemütvolle Ausführungen nicht näher eingehen. Nur ein uns gerade jetzt besonders aktuell erscheinendes einzelnes Moment möchten wir zum Schluss hervorheben: des Verfassers energisches Eintreten für wahrhaft poetischen Ausdruck auch bei Bach, dem häufig nur ganz äusserlich, in mechanischer Glätte „herabgespielten“ Meister (S. 29—30 des Buches). „Man weiss, dass Bach den kontrapunktischen Stil in der Klaviermusik zur höchsten Vollendung gebracht hat, aber von der Kontrapunktik des Gefühls, welche einzig eine stilgerechte Verlebendigung seiner Werke möglich macht, war kaum die Rede“. Diese wahrhaft goldenen Worte werden wohl jedem sinnig nachempfindenden Besucher des jüngst in Leipzig abgehaltenen Bachfestes aus der Seele gesprochen sein. Prof. Dr. Th. Helm.

Holländer, Gustav. Violinkonzert No. III, d moll. Leipzig, J. H. Zimmermann. Pr. M. 7.50.

Trotz aller Preisausschreiben haben wir seit Jahr und Tag kein neues, über den Durchschnitt ragendes Violinkonzert zu hören und zu sehen bekommen. Da muss es erfreuen, in Holländers III. Violinkonzert, das er „ehrfurchtsvoll“ dem Kronprinzen gewidmet hat, ein Werk zu erkennen, das inneren Wert mit echt geigerischen Bedingungen verbindet, ausgezeichnet in der Faktur ist und besonders im ersten Satz ein gefülltes Mass von Kraft und Anmut der Tonsprache spendet. Der erste Satz (Allegro moderato) ist weitaus der gewandteste und bedeutendste. Hier hat Holländer wirklich etwas, wirklich viel zu sagen; und der Satz ist nicht nur rein formell nach grossen Meistern gebaut, sondern erinnert auch im stilvollen Ausbau der Kontraste von Thema und Gegenthema an gute und beste Vorbilder. Der Anklang an ein Schumannsches Quartett sei grossmütig verziehen. In Adagios von Violinkonzerten sind wir sehr anspruchsvoll und allzu verwöhnt, als dass wir Holländers Melodieführung hier so bewundern könnten, wie die feste Hand, die das Allegro schuf. Andererseits ist aber auch der etwas dickflüssigen Ader dieses langsamen Satzes Lebenskraft nicht abzusprechen. Sehr reizvoll in seiner aparten Rhythmisierung wirkt wieder der resolute dritte Satz, der für temperamentvolle Geiger eine Labsal bedeutet. Und — dass ichs zum Schluss nicht vergesse — dieses Konzert hat ein Geiger geschrieben, der wusste, was des Geigers ist. Die Virtuosen unserer Tage werden nach diesem Werk greifen müssen und es vollwertig in ihr Repertoire aufnehmen. Dr. Kurt Singer.

Suter, Hermann. Op. 3. Vier Lieder älterer Dichter für gemischten Chor. Leipzig, Gebr. Hug & Co. Part. Pr. No. 1 M. —.80, No. 2 u. 3 à M. —.60, No. 4 M. 1.—.

Als op. 3 ein Achtung gebietendes Werk, von dem No. 1 allen Kirchenchören bestens zu empfehlen ist. Besonders möchte ich No. 3 (Schall der Nacht) hervorheben, eine schwungvoll bewegte Komposition, die gemischte Chöre gern singen werden.

Trunk, Richard. Op. 2. Drei geistliche Lieder für gemischten Chor. Ebenda. Part. Pr. No. 1 M. —.60, No. 2 u. 3 à M. —.80

Vorliegende Kompositionen scheinen während der Studienzeit des Autors entstanden zu sein. Sie sind im figurierten Choralrhythmus gehalten und warm empfunden. Wenn auch No. 3 (Christnacht) teilweise recht bekannte Pfade läuft, so lässt besonders No. 2 (O du mein Trost) wegen geschickten Satzes, interessanter Harmonik und lieblicher Stimmung einen hoffnungsfreudigen Schluss auf weitere erfolgreiche Werke des Komponisten gerechtfertigt erscheinen.

Berr, José. Op. 49. Regenwetterlied, für gemischten Chor und Klavierbegleitung. Ebenda. Part. Pr. M. 2.—.

Der recht vertrauensselige, humorvolle Text hat eine flotte musikalische Bearbeitung gefunden, die zu Unterhaltungszwecken wirkungsvolle Verwendung finden kann. Gemischten Chorvereinen, denen ein gewandter Pianist zur Seite steht, ist mit dem Studium des Stückes eine dankbare Aufgabe gestellt.

Gulbins, Max. Op. 62. Vier Gesänge zum Busstag und Totenfest für gemischten Chor. Ebenda. Part. Pr. No. 1 u. 2 à M. 1.—, No. 3 u. 4 à M. —.80.

Mir will scheinen, als wenn Gulbins' eigenartige Melodieführung sowie dessen gewählte Harmonik auf dem Gebiete des Orgelsatzes erwachsen wären und auch nur dort zu voller Wirkung kämen. Im Chorsatze klingt manches fremdartig, was auf der Orgel durch die Klangmischung des Registerkolorits eigenartige Schönheit besitzt. Aufwärtsschreitende Nonenparallelen, exponiert stehende reine Quartenfortschreitungen, der Schritt von der reinen in die verminderte Quint aufwärts in den Aussenstimmen, solche Dinge wollen allerdings mit dem Gulbinschen Geschick behandelt sein, um nicht fehlerhaft zu wirken. Die Gesänge sind durchgehends interessant, wie alles, was der geschätzte Komponist schreibt. Sie wenden sich an musikalisch gut disziplinierte Chöre und sind wohl auch aus diesem Grunde dem Kantor der Thomaskirche in Leipzig, Herrn Musikdir. Prof. Dr. G. Schreck, zugeeignet. Die unverkennbar hohen Stimmungswerte der Stücke wollen wie verborgene Schätze gesucht und durch liebevolle Arbeit gehoben sein.

Bartmuss, Richard. Op. 48. Frühlingsreigen, für dreistimmigen Frauenchor mit Pianoforte. Ebenda. Part. M. 1.20.

Das anmutige Werk des zu früh verstorbenen Dessauer Meisters ist ein Tanzreigen mit flotten Rhythmen und gewählter Harmonik. Mit verhältnismässig einfachen Mitteln wird hier eine reizende Wirkung erzielt. Der Chor sei besonders den Gesanglehrern der höheren Töchterschulen zur Aufführung empfohlen.

Gretscher, Philipp. Op. 59. Drei leichte Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. Ebenda. Part. Pr. No. 1 u. 2 à M. 1.—, No. 3 M. 1.20.

Die drei Gesänge geben Zeugnis von dem ausserordentlichen Geschick des Komponisten, dem es scheinbar ein leichtes ist, mit drei Frauenstimmen und Klavier die herrlichsten Klangwirkungen hervorzuzaubern. Ganz besonders ist ihm No. 3 gelungen, in dem die drastische Dichtung ein vortreffliches musikalisches Gewand erhielt. E. Rödger.

Wille-Helbing, Georges, op. 22—24, Klavierstücke (je drei Nummern enthaltend.) Heilbronn a. N., C. F. Schmidt. Preis jedes Heftes M. 2 50.

Bei einem Teil dieser Stücke ist man versucht, sie als Orchesterskizzen zu bezeichnen, denn sie scheinen nicht aus dem Geiste des Instruments geschaffen zu sein, für das sie gesetzt sind. Die beigegebenen Motti zeigen, dass es dem Komponisten nicht um inhaltslose Spielereien zu tun ist, bei jedem war die poetische Idee von Einfluss auf die Gestaltung. Wo Wille-Helbing sich einer schlichten und ungezwungenen Sprache bedient, wie etwa in der Ballade (Heft I) oder im Impromptu aus op. 24 gelingt ihm manch guter Wurf, eine gewisse Sprödigkeit ist aber fast allen diesen Neuheiten eigen, etwas Geklügeltes, was ihrer Frische notwendig Eintrag tun muss. Dasselbe, wenn auch in geringerem Masse, gilt von den Liedern desselben Komponisten:

— op. 25. „Christus klagt". Preis M. 1.80 und op. 26. Fünf Lieder, zus. M. 3.—, einzeln M. 1.—.

Eine richtig aus dem Vollen schöpfende Natur ist Wille-Helbing nicht, aber edle Haltung wird man ihm nicht absprechen, auch nicht Sorgfalt in der Ausarbeitung. Das ist Alles mit strenger Vermeidung des Billigen oder Gewöhnlichen sorgfältigst ausgedacht, ein Tröpflein leichteren Blutes hätte aber gewiss nicht schaden können. Alexander Eisenmann.

Liederbuch in methodischer Stufenfolge, herausgegeben von Bernh. Runge unter Mitarbeit von K. Gast und A. Gusinde. Berlin, Trowitzsch & Sohn.

Das treffliche Unterrichtswerk wurde in einer Besprechung (Heft 31 vom 41. Jahrg. des „Musik. Wochenblattes") eingehend gewürdigt. Seitdem ist ein „Lehrerheft" in demselben Verlag, Pr. 80 Pfg., kart. 1 M., für solche Schulen erschienen, die das Liederbuch den Schülern in der Ausgabe B, ohne Treff- und Stimmbildungsübungen, in die Hand geben. Es enthält den methodischen Lehrgang, den Stoffverteilungsplan, den Übungsstoff der Singfibel, die Treff- und Stimmbildungsübungen der Ausgabe A des Liederbuchs und eine Anleitung zum Gebrauch des Werkes. Auch der Ergänzungsband zeichnet sich durch sachkundige Anordnung aus. Er wird vielen Gesanglehrern willkommen sein. E. Rödger.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 10. Juni 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

Heinrich Lang: op. 31. Sonate (d moll) für Orgel. Moderato von Cento — Molto adagio — Finale: Introduction u. Fuge. (Das Orgelvorspiel beginnt ¼2 Uhr). E. F. Richter: „Credo" aus der Es dur-Messe. G. Schreck: „Sehet, sehet, welche Liebe."

Sonnabend, den 17. Juni 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

J. S. Bach: „Erste Sonate (Es dur) für Orgel. Allegro moderato — Adagio — Allegro. Ludwig Senfl: a) Ewiger Gott, aus des Gebot. b) Da Jacob nun das Kleid ansah. Heinrich Lang: „Gott ist die Liebe."

Wir weisen auf das Inserat Zachariae in heutiger Nummer besonders hin. Der physische Ausbildungs-Kursus ist für alle Instrumentalisten von Nutzen, beschäftigt sich nicht mit der Technik am Instrument, sondern will nur die notwendigen Vorbedingungen schaffen, während der Kursus für moderne Klaviertechnik sich hauptsächlich mit den Mitteln eine gute Technik zu entwickeln befasst. Die verschiedenen Zeiten wurden gewählt, da die Anfragen aus den verschiedensten Gegenden kamen; so dass es nicht möglich war, da die Ferien verschieden fallen, eine einheitliche Zeit festzusetzen.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** (Erweiterte Harmonielehre, System Walde) des Verlags P. Walde in Dresden-N. 12 bei, auf den wir unsre geehrten Leser hierdurch aufmerksam machen.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Karl Tutein, Mannheim.
Kapellmeister Alfred Praeger, Pirmasens-Freudenstadt.
Kapellmeister A. Büttner-Tartier, Zwickau i. S.

Die Statistik über Gehalts- und Anstellungsverhältnisse der in behördlicher Verwaltung stehenden deutschen Orchester, herausgegeben vom deutschen Orchesterbund, sind durch den Vorsitzenden zum Preise von M. 1,— zu beziehen.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 22. Juni. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 19. Juni eintreffen.

Wichtig
für Sänger u. Sängerinnen!

Frederick Delius

Drei Lieder, Texte von Bj. Björnson.

Abendstimmung . . . . Umfang d'—fis''
Klein Venevil . . . . „ c'—g''
Verborgene Liebe . . . . „ c'—a''

Preis je M. **1.50.** Komplett M. **3.50.**

Drei Lieder, Texte von H. Ibsen.

Spielmann . . . . M. 1.50 . . . . Umfang c'—fis''
Vogelweise . . . . „ 2.— . . . . „ d'—gis''
Wiegenlied . . . . „ 1.50 . . . . „ c'—f''

Komplett M. **4.—.**

Drei Lieder, Texte von P. B. Shelley.

Indisches Liebeslied . . . . Umfang es'—b''
Liebesphilosophie . . . . „ dis'—a''
An meines Herzens Königin . . . . „ dis'—ais''

Preis je M. **1.50.** Komplett M. **3.50.**

Drei Lieder, Texte von P. Verlaine.

Regenlied . . . . Umfang cis'—fis''
Der Himmel . . . . „ es'—ges''
Mondlicht . . . . „ c'—f''

Preis je M. **1.50.** Komplett M. **3.50.**

Heimkehr, Text von Vinje, Umfang es'—f'', Preis M. 1.—.

Im gleichen Verlage erschienen Lieder von
Anton, Ramrath, R. Bergh u. Straesser.
Ansichtssendungen bereitwilligst.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen sowie direkt vom Verlage

Tischer & Jagenberg G. m. b. H. Cöln-Bayenthal

Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis
der Werke von

Chr. W. von Gluck

von **Alfred Wotquenne**
Herausgegeben von **Josef Liebeskind**
Französische Übersetzung von Ludwig Frankenstein

Preis: 1.50 M. **Preis: 1.50 M.**

Verlag von GEBRÜDER REINECKE in Leipzig.

Arthur Seybold

Opus 124

„Herr Olaf"

Ballade für Männerchor.

Partitur und Stimmen M. 2,—.
Jul. Wengert schreibt in der Süddeutschen Sängerzeitung:
„Dirigenten, die einen Chor leiten, dessen Glieder ‚warm' zu singen verstehen, finden in dem vorliegenden Opus eine **sehr dankbare** Programmnummer" etc. . . .

Verlag:
Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Vor kurzem erschien in neuer, vermehrter Auflage:

„. . . und manche liebe Schatten steigen auf"

Gedenkblätter an berühmte Musiker

von

CARL REINECKE

Mit 12 Bildnissen
und 12 faksimilierten Namenszügen

Inhalt:

Franz Liszt — H. Ernst — Robert Schumann — Jenny Lind — Joh Brahms — Wilhelmine Schroeder-Devrient — Ferdinand Hiller — Felix Mendelssohn-Bartholdy — Anton Rubinstein — Jos. :: Joachim — Clara Schumann ::

Geheftet M. 3.—,
Eleg. geb. M. 4.—

Beim erstmaligen Erscheinen erfuhr das Werk durch die Presse und namhafte Musikgelehrte die glänzendste Beurteilung. Eine treffende Charakteristik lautet:

„Bilder musikalischer Meister, von eines Meisters Hand liebevoll gezeichnet. Als Künstler und als Mensch nimmt der Verfasser an jedem von ihnen den lebhaftesten Anteil. Hat er sie doch alle persönlich gekannt, und hat ihn doch mit manchem wahre Freundschaft verbunden. So sind diese Blätter keine zünftigen Biographien sondern lebendige Porträtskizzen." Dr. D.

Gebrüder Reinecke, Leipzig
Hof-Verlagshandlung

Kurse für moderne Klaviertechnik sowie physische Ausbildungskurse für Musiker

Ferienkurse: Juli in Wernigerode i. Harz. 1.—15. August im Künstlerheim Waldfrieden in Schlesien. 17.—31. August in Hannover.

Näheres durch Prospekt. **A. Zachariae, Hannover,** Misburgerdamm 3.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 25. 22. Juni 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Musikalisches aus der Grossen Berliner Kunstausstellung 1911.

Von **A. N. Harzen-Müller.**

Auch heuer wurde die Grosse Berliner Kunstausstellung, die fünfundzwanzigste, im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof am Sonnabend den 29. April in feierlichster Weise eröffnet, wobei der preussische Kultusminister von Trott zu Solz zum ersten Male persönlich zugegen war, und die Frau Musika wiederum Pate stand, nicht, wie es früher üblich war, die Militärmusik, sondern der Gesang der Singakademie unter ihrem Dirigenten Prof. Georg Schumann und das Spiel des Philharmonischen Orchesters unter seinem Dirigenten Dr. E. Kunwald. Unter den in 56 Sälen ausgestellten Kunstwerken der Malerei, Bildhauerei und Architektur sind gar viele, welche der Schwesterkunst Musik ihre Anregung und ihr Dasein verdanken und sie zur sichtbaren und greifbaren Darstellung bringen; sie erwecken naturgemäss dem Musiker und dem Musikfreunde ein ganz besonderes Interesse. Man könnte als Überschrift aller hier zu betrachtenden und hierher gehörenden Kunstwerke jene Devise wählen, welche eine vergoldete Gussmedaille von Maximilian Dasio-München trägt; sie lautet: „Musica decus et gaudium hominum" und zeigt den lorbeerbekränzten, die Leier spielenden Apollo, den Gott des Gesanges und des Leierspiels und den Führer der Musen, dessen delphisches Heiligtum einst zum Mittelpunkt des hellenischen Volkstums wurde.

Dem Gotte der Musik fehlen nicht der Sohn der Muse Kalliope, Orpheus, der griechische Sänger der mythischen Zeit, der durch seinen Gesang und sein Leierspiel die leblose Natur, die wilden Tiere, die Menschen und die Bewohner der Unterwelt bezauberte und bannte, und Arion, der Töne Meister, dem ein musikliebender Delphin das Leben rettete; jener ist auf einer Gussmedaille zu sehen, welche auf den 100. Todestag Vater Haydns geschaffen worden ist, dieser auf einer solchen, welche das Bildnis Richard Strauss' zeigt mit der stolzen Umschrift „Musica omnium artium suprema". Die Pendants Orpheus-Haydn und Arion-Strauss, welche Parallelen und welche Verschiedenheiten würden sich hier ergeben und sich konstruieren lassen!

Den Allbegriff „Musik" will ein grosses Relief von Hermann Prell-Dresden uns vor Augen führen: ein schönes nacktes Weib, vergleichbar der schaumgeborenen Aphrodite und an das Mädchen aus der Fremde erinnernd, naht sich, die vierseitige Kithara spielend, einem am Ufer unter einem Lorbeerbaum in sich versunken dasitzenden nackten Jüngling, zu dessen Füssen Amor lächelnd hockt, bereit, Trauer in Freude zu verwandeln und vermittelnd Musik in Liebe zu übersetzen.

Naturgemäss ist es das Bestreben der meisten Maler und Bildhauer, welche Darstellungen aus dem Musikleben schaffen, da die Musik selber sich nicht verkörpern lässt, den Einfluss der Musik auf die Menschen bildlich und plastisch darzustellen, wofür sich ihnen stets unzählige und immer wieder neue Sujets aus der Mythe, der Geschichte, der Religion, der Natur und dem Leben der Völker und Menschen bieten; so schuf Hans Latt eine Gipsplastik „Macht der Töne": ein kleiner nackter Knabe spielt kniend die Lyra, — man könnte an Gott Amor denken, wenn er Flügel hätte — während auf einem am Boden liegenden Köcher ein liebegirrendes Taubenpaar sich schnäbelt; Herbert Arnold zeigt eine romantische Lithographie „Waldandacht": im dämmrigen, tiefen Walde sitzt auf der Erde ein armer, barfüssiger Geiger, neben ihm hockt ein kleines Mädchen, während andachtsvoll und stumm Eulen und Käuze wie gespenstische und phantastische Wald- und Erdgeister seinem Spiele lauschen; René Reinicke bringt ein stimmungsvolles Bild „Weihnachtsfeier", auf dem acht Menschen unter dem brennenden Tannenbaum ein Weihnachtslied singen, der eine mit kindlicher Andacht und frommer Inbrunst, ein anderer gleichgültig und herzlos, ein dritter mehr an Bacchus und sein Geschenk denkend als an das Kind in der Krippe. Im Gegensatze hierzu zeigt die Nadelzeichnung Alexander Rothaugs, „Sirene", dass die Musik auch ins Verderben und zum Tode verlocken kann: am Strande seiner Insel sitzt das verführerische schöne Weib, die Loreley des griechischen Mythus, und lockt die vorüberfahrenden Schiffer durch bezaubernden Gesang und süsses Saitenspiel zu sich heran und in den Tod, wie die im Sande grinsenden Totenschädel und bleichendes Menschengebein anzeigen.

Eine ganze Reihe von Musikkunstwerken könnte man unter die Rubrik „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" stellen; dahin gehört das unnötig grosse Gemälde von Alois Metz, „Heiteres Dasein", auf dem ein bocksbeiniger, die Flöte blasender Faun auf einer bunten Blumenwiese sitzt, umgeben und umlauscht von sieben nackten, wohlgenährten Frauen, welche Nymphen zu betiteln einem schwer fällt, da sie gar zu sehr nach Akt-

studium und Modellen aussehen. Ganz ähnlich in Erfindung und Ausführung stellt desselben Künstlers Gemälde „Romanze“ einen in einer Waldlandschaft Gitarre spielenden und dazu singenden nackten Mann dar, welchem ein nacktes Weib zuhört; auch hier unverkennbar moderne Modelle, bei deren Anblick ich unwillkürlich an das Sängerpaar Heinrich und Therese Vogl denken musste; was aber an diesem Bilde „romantisch“ ist, und welche Gemeinsamkeiten dasselbe mit dem bekannten langsamen, zart gehaltenen singbaren Satz der Instrumentalmusik hat, den wir Romanze nennen, ich weiss es nicht, der Maler vielleicht! Da passt die Etikette „Frohe Stunden“ auf dem Aquarell von Ernst Hildebrand schon besser zu seinem Inhalte: eine weisse Dame in einem roten Lehnstuhl, die mit vergnügter Miene ein lustiges Lied zur Laute singt. Überhaupt diese Unterschriften, wie selten treffen sie den Inhalt des Dargestellten. Wer errät aus dem Gemälde von Richard Albitz-München, der einen herbstlichen Garten malt, in dem vor einem Landhause eine Frau auf einer Bank sitzt, den Titel „Herbstlied?“ Den Herbst erkennt der Beschauer wohl an dem fallenden roten Laub, allein ihm fehlt das Lied dazu auf diesem reinen Stimmungsbilde! Und wer kann wissen, dass Eleonore Doelter ihren Holzschnitt, auf dem man eine keineswegs hervorragende Architektur eines Gebäudes mit Turm sieht, „Glockenspiel in Salzburg“ nennt; man kann ja wohl wissen, dass und wo Glocken in diesem Turme der Mozartstadt hängen, aber man sieht sie nicht, weder in Ruhe noch in Tätigkeit, und bekommt daher auch keinen Eindruck von ihrem Spiel; es bleibt ein Glockenspiel der Phantasie der Malerin!

Auch bei dem koloristisch vorzüglichen grossen Gemälde Alfred Mohrbutters-Charlottenburg, der ganz speziell Musikbilder malt, steht der Beschauer vor einem Rätsel; es heisst „Vorspiel“, aber von einem Vorspiel im musikalischen oder im übertragenen Sinne ist nichts zu sehen: vor einem blaugrünen Wandschirm steht im Rechtsprofil ein mürrisch dreinschauender Cellist, sein Instrument in den Händen, und neben ihm am schwarzen Flügel eine schlanke Dame im blaugrünen Kleide, die aber dem Beschauer leider die ganze Rückseite ihres musikalischen Daseins zukehrt, eine Rücksicht, die hier geradezu rücksichtslos wirkt. Dem Künstler kam es bei dieser „Kunstpause“ nicht auf Inhalt und Darstellung an, ihm war das Koloristische die Hauptsache, das Mittel zum Zweck, und dies ist ihm glänzend gelungen. Der Bilderbeseher aber fragt zunächst nicht nach dem Wie, sondern nach dem Was und will sich bei dem Gesehenen auch etwas denken können! Ebenso unverständlich ist mir, weshalb Christian Emil Rosenstaud-Berlin sein elegant gemaltes, bereits verkauftes Gemälde eines jungen und schönen Weibes in weisser, ausgeschnittener Gesellschaftstoilette und mit einem roten Bande im schwarzen Haar, das den Kopf zurückgeworfen und beide Hände an die Brust erhoben hat, „Das Lied“ nennt; diese zeichnerisch und malerisch meisterhafte Stellung einer gezierten und gemachten Pose hat doch mit einem Liede wenig zu tun, und wehe der Sängerin, die auf dem Konzertpodium in solch verzückter Haltung ein Lied singen würde; auf der Bühne oder im Kabarett ginge das schon eher, aber die und das dargestellte decken sich nimmermehr mit dem Begriffe des Liedes.

Von den Instrumenten hat die Gitarre, die ja in unseren Konzertsälen jetzt wieder oft zu hören ist, die häufigste Darstellung erfahren, und auf Atelier- und Kabarettbildern darf sie nicht fehlen. Ein anziehendes musikalisches Genrebild ist das Gemälde „Aus der Jugendzeit“ von Hans Gabriel Jentzsch, auf dem eine muntere braunhaarige Kellnerin drei im kühlen Schatten einer alten Stadtmauerkneipe Gose zechenden Couleur-Studenten zur Gitarre ein lustiges Lied vorsingt; Altmeister Radecke wird sich herzlich freuen, wenn er diese lebensfrische Darstellung seiner längst zum deutschen Volksliede gewordenen Komposition zu Gesicht bekommt. Das Bild hat bereits einen Käufer gefunden. Von anderen Instrumenten ist vertreten die Violine durch ein Knabenporträt von Simon Glücklich-München, „Der Violinspieler“, das Klavier durch das Gemälde von Paul Wilhelm Harnisch, „Der weisse Flügel“, auf dem alles wie in Sonnenlicht getaucht ist, der weiss und goldene Flügel selber, die an ihm spielende weisse Dame, die weissen Flügeltüren und die weisse Wand des Empire-Zimmers, in das die helle Sonne hereinflutet, ferner die „Mundharmonika“, ein durch Einfachheit und Wirklichkeit in Komposition und Ausführung wirkendes Bildchen von Max Arenz-Caputh bei Berlin, auf dem drei Jungen und ein kleines Mädchen einem Spielkameraden andächtig zuhören, der ernst und wichtig seine Mundharmonika meistert, auf einer Holzkiste thronend.

F. Wittig malt einen jener von Ort zu Ort ziehenden „Tausendkünstler“, die man am Rhein „Glöcklemann“ nennt; staunend umgibt ihn die Strassenjugend, während er unermüdlich mit Kopf und Mund, Händen, Armen und Füssen musikalisch tätig ist, die grosse Trommel mit Triangel und Becken auf dem Rücken, den Glockenhut wie eine Tiara oder einen chinesischen Glockenturm auf dem pagodischwackelnden Kopfe, die Flöte vor dem Munde. Dietrich Wilhelm Alberts gibt wieder eine Reihe seiner ergötzlichen, feinen, farbigen Musikzeichnungen: einen behäbigen Geistlichen auf der Orgelbank mit einem die Theorbe haltenden Nönnchen, Dudelsackspieler nebst Pfeifer und ein mit altertümlichen Instrumenten ausgerüstetes Quartett.

Das traurige Los der wandernden Strassenmusikanten schildert uns Hans Hubert Dietzsch in seiner kleinen plastischen Gruppe „Im Schneetreiben“: drei arme Musikanten auf der Landstrasse im Gänsemarsch durch den tiefen Schnee frierend dahinstapfend, Tücher um den Hals und die Hände in den Taschen, gebückt und aneinander geschmiegt; der vorderste hat die grosse Trommel über der Schulter, der zweite, ein langer, dünner Kerl, trägt eine Trompete unterm Arm, der letzte, das Bombardon auf dem Buckel, tröstet sich mit einer Zigarre. Die beiden Kunstwerke „Ein neues Lied“, ein kleines Gemälde von Julius Ehrentraut, und „Verklungenes Lied“, eine zierliche Bronzestatuette von Fritz Heinemann, könnte man als Pendants bezeichnen; dort sitzt ein junger Rittersmann oder Offizier, spielt die Laute und studiert eifrig ein neues Lied ein, dessen Noten vor ihm auf einem Stuhle stehen, während sein Degen über der Stuhllehne hängt, und sein Federhut auf dem Fussboden liegt; hier lehnt eine junge Frauengestalt im Sessel, einen Blumenkranz im Haar, auf dem Schosse die Laute, auf deren Saiten die rechte Hand ruht, die soeben den leise ausklingenden Schlussakkord des Liedes angeschlagen hat. Zwei Künstler erscheinen mit derselben Musikdarstellung auf dem Plan; Herbert Arnolds Gemälde und Franz Müllers-Münster Zeichnung heissen beide „Legende“; jener malt als linkes Seitenbild seines Triptychons einen singenden und Gitarre spielenden Mönch, dem lustige Englein Licht und Notenblatt halten, der an einer Leine den Vogel der Athene hält, und neben dem ein grosses Glas mit Rotwein steht; dieser fasst die Sache ernster auf: auf einer von Felsen umsäumten Landstrasse gehen in der Abenddämmerung ein rotgekleideter Landsknecht mit Schwert

und langem Speer und neben ihm und von ihm beschützt ein schlichter Bürgersmann, der eine gloriola trägt; es ist ein schönes Gemälde voll Poesie und Stimmung, welches der musikalischen Legende mit ihrer epischen Form und ihrem mystisch-ernsten Charakter trefflich entspricht. Walter Kühne stellt eine Radierung „Andante“ aus, ein Grunewald-Motiv mit einem See und zwei auf einem Hügel einsam stehenden Föhren, unter denen drei Frauen sitzen und über das Wasser und die Felder blicken; eine von ihnen spielt die Gitarre; aber in dem Bilde ist nichts von einer dem Andante entsprechenden mässigen Bewegung zu sehen; es könnte ebensogut oder noch besser „Adagio“ heissen.

Dass die edle Frau Musika auch Veranlassung und Stoff zu den lustigsten und humorvollsten Darstellungen in Stein und aut der Leinwand bieten kann, dafür folgende Beweise. Da ist zunächst die köstliche Bronzestatuette „Der Dilettant“ von Gotthold Sonnenfeld: ein sitzender Faun mit Hörnern und Bocksfüssen bläst die Syrinx, die vom Hirtengotte erfundene und nach ihm benannte Pansflöte; er hat die Tonleiter aufwärts geblasen und ist bis zum letzten Loch, dem höchsten Ton, gekommen, dessen schrilles Erzeugnis ihm grossen Spass zu machen scheint. Heinrich Kley bringt ein demselben Milieu entsprungenes originelles „Quartett“: ein Waldhorn blasender Kentaur liegt, alle Viere von sich gestreckt, am Boden und umarmt eine ebenfalls hingesunkene nackte Zymbelschlägerin; auf ihm sitzt ein nacktes Nymphchen mit einer Flöte in der Rechten, daneben ein geigender Satyr, der allein die Ehre dieses sauberen, naturgöttlichen Quartetts aufrecht hält, eines recht gemischten Quartetts, dem Bacchus und Venus näher stehen als Apollo und alle neun Musen! Von humoristischer Darstellung zur Karikatur führt uns die Zeichnung „Das Wunderkind“ von Oskar Garvens: ein Wunderknabe mit grossem Kopf und hoher Stirn und einer Brille auf der Nase sitzt auf einem Babystuhl vor einem Flügel und phantasiert; um ihn herum stehen gleichsam als seine Erzeuger, Paten und Erzieher kritisierend Siegfried Wagner, eine Säuglingsmilchflasche in der Hand, Max Reger, Arthur Nikisch, Richard Strauss und Eugen d'Albert, alle in amüsantester und treffendster Weise karikiert.

Dass die drei grossen B der Musikgeschichte auf der Ausstellung im Bilde vertreten sind, ist wohl selbstverständlich; Bach und Brahms allerdings nicht bildlich, sondern nur häuslich, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist; im „Interieur aus dem Bach-Museum in Eisenach“ hat Carl Bennewitz von Loeffen jun. gemalt: ein Zimmer aus dem Wohnhause Vater Ambrosius' und dem Geburtshause Johann Sebastians am Frauenplan 21, dessen Wohnräume man in so pietätvoller Weise ganz im alten Stile wohnlich wieder hergerichtet und 1907 zu einem Bach-Museum erweitert hat; man sieht auf diesem Gemälde ein kleines Zimmer mit einem Tisch-Spinett und alten Geigen, Holz- und Blechinstrumenten, die aus der wertvollen Instrumentensammlung des kürzlich in Stuttgart verstorbenen Hofkapellmeisters Obrist herrühren und von dessen Bruder, dem Bildhauer Obrist, dem Bach-Museum geschenkt wurden. Als Pendant zum Innern des Bachhauses zu Eisenach kann das Gemälde des Schweizer Malers Fritz Widmann-Rüschlikon gelten, eine Aussenansicht des auf einem mit Obstbäumen bepflanzten Hügel gelegenen, langgestreckten „Brahmshauses in Rüschlikon“.



Johan Severin Svendsen.
Bildnis aus seiner Leipziger Zeit 1871—72.

Beethoven selber dagegen begegnet uns in zwei Radierungen des Berliner Malers Ernst Pickardt, einmal als Kopf, das andere Mal als Halbfigur neben Goethe auf einem Spaziergange begriffen; er trägt den Zylinder auf dem Hinterkopf, während Goethe blosskopfs ist; letztere Radierung ist bereits verkauft worden. Auch drei der bedeutendsten Werke Beethovens treten uns als sichtbare Darstellungen entgegen; der Wiesbadener Bildhauer Ernst Schlosser bringt eine lebensgrosse, in starker Revolutions-Bewegung heranschreitende, sandalenbekleidete nackte Frauengestalt, welche die Rechte geballt zurückhält und die Linke hoch erhoben hat, und von deren halbgeöffneten Lippen das Heldenwort „Sieg!“ zu ertönen scheint; sie soll die „Eroica“ verkörpern. Der Strassburger Plastiker Ringel d'Illzach schuf zwei allegorische Frauenköpfe in buntem Wachs und nennt den einen, der mit grossen Augen geradeaus schaut, langes schwarzes Haar und eine energische gerade Nase zeigt, die „Neunte Sinfonie“, den anderen, der üppiges blondes Haar und eine gebogene Nase hat und grosse, runde Ohrringe in den Ohren trägt, von denen reife Kornähren zu einem vor dem Busen steckenden Eichenblatte mit Eichel herabhängen, „Pastoralsinfonie“. Mir persönlich will es scheinen, als ob durch diese, an

sich gewiss herrlichen bildlichen Darstellungen Beethovens gewaltige Tonschöpfungen auch nicht annähernd zur sichtbaren und greifbaren Erscheinung gebracht werden können, und als ob hier die höchste Kunst des Bildners versagt, entsprechend dem obigen Satze „Musica omnium artium suprema!“ Beethovens „Neunte“ ein Weiberkopf und von buntem Wachs? Nimmermehr! Sie ist „ewiger denn Erz!“

Wo Bach, Beethoven, Brahms weilen, da darf auch Richard Wagner nicht fehlen, von dem Hugo L. Braune einen schönen Holzschnitt ausstellt, und dessen „Parsifal“ Hermann Prell gemalt hat; auch zu den drei Opern Siegfried Wagners, „Bärenhäuter“, „Bruder Lustig“ und „Banadietrich“ schuf Franz Stassen drei Illustrationen.

Zum Schlusse zu den wenigen Porträts lebender Musiker. Von dem Berliner Maler P. G. Vowe ist eine sehr gute Illustration Richard Strauss' da; der städtische Musikdirektor in Düsseldorf, Professor Karl Panzner, der soeben von der Stadtverordnetenversammlung bis zum Jahre 1921 bestätigt worden ist, ist auf einer Gipsplakette von Hermann Seekamp-Bremen verewigt worden, und Fritz Burger-Zehlendorf malte ein lebensgrosses, farbenfreudiges Sitzporträt des Baritonisten Dr. Klutmann.

Wer sich für alte Klaviere interessiert, findet solche in natura in den Zimmern, welche die höchst sehenswerte Berlinische Kunst aus den Jahren 1830—1850 umfassen; und wer es noch immer nicht weiss, wie weit Berlin mit seinen Konzert- und Musiksälen hinter anderen deutschen Großstädten zurück ist, der möge in der Architekturabteilung das für die Stadt Hannover geplante Konzerthaus und die Pläne für den für Oberhausen bestimmten Saalbau aufmerksam betrachten und bewundern und die massgebenden Berliner Persönlichkeiten immer und immer wieder hören und wissen lassen: Gehet hin und bauet desgleichen, denn „Musica omnium artium suprema!“



Johan Svendsen †.

Von **L. Frankenstein.**

Der Tod hält in letzter Zeit reiche Ernte unter denen, die wir Jüngeren als Grössen anzusehen gewohnt waren: auch Johan Svendsen ist nun so vielen anderen gefolgt, der liebenswürdige nordische Meister, dessen ganzes Wesen doch in deutscher Kunst wurzelte und der nie späterhin in seinem Wirken und seinen Werken die Einflüsse und Eindrücke verleugnete, die er in Deutschland empfangen hatte. Besonders zu Leipzig hatte Svendsen von Anfang an die engsten Beziehungen gehabt.

Am 30. September 1840 zu Christiania geboren hatte der junge Svendsen den ersten Unterricht bei seinem Vater Guldbrand Svendsen, einem in seiner Heimat geschätzten Musiklehrer. In den Jahren 1863—67 besuchte er dann das Leipziger Konservatorium und war hier Schüler von David, Hauptmann, Reinecke und Richter. Nach Beendigung seiner Studien unternahm er ausgedehnte Konzertreisen in Nordeuropa, hielt sich in Paris und New York auf und kehrte 1871 zu einem zweiten Aufenthalt nach Leipzig zurück, wo er bis 1872 als Konzertmeister der Euterpekonzerte fungierte. In letzterem Jahre ging er wieder nach seiner nordischen Heimat und leitete von 1872—77 in Christiania die Konzerte des Musikvereins. In dieser Zeit erwarb er sich unvergängliche Verdienste um das nordische Musikleben, das er zu hoher Blüte brachte. Nach erneuten Reisen, die ihn zu längerem Aufenthalt 1877 nach Rom, 1878 nach London und 1880 wieder nach Christiania brachten, übernahm er 1883 die Leitung der Hofkapelle in Kopenhagen.

Svendsen hat ein arbeitsreiches Leben hinter sich, das ihm zuletzt wenig Zeit mehr zum Komponieren liess. Er war in seinen Kompositionen ein ausserordentliches Formtalent, das viel Geschick und Freude am Wohlklang verriet. Am bekanntesten von seinen Werken ist wohl jedenfalls die Violinromanze G dur op. 26 geworden. Er hat sich jedoch wie sein Lehrer Carl Reinecke auf fast allen Gebieten versucht, so schrieb er auch 2 Sinfonien, (op. 4 und 15) ein Violin- und ein Violoncellokonzert, ein früher gleichfalls oft gespieltes Streichoktett, 4 nordische Rhapsodien, den „Karneval in Paris“ und eine Orchesterlegende „Zorahayde“ usw. Besonders zu erwähnen sind aber noch seine sehr beliebten Bearbeitungen nordischer Volkslieder und die Orchesterinstrumentationen klassischer Klavierwerke.

Noch wenige Tage vor seinem Tode wurde Svendsen durch die Aufführung seiner B dur-Sinfonie seitens des Kopenhagener Tivoli-Orchesters erfreut. Die Veranstaltung, an sich schon weihevoll, erweckte durch die glanzvolle Wiedergabe grosse Begeisterung — der letzte Gruss der Töne an den nach jahrelanger Krankheit Scheidenden.



Der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen.

Von Martha Baldauf.

Zum 8. Male versammelten sich die Mitglieder des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen im Anschluss an die 12. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins in Nürnberg zu gemeinschaftlicher Beratung über ihre Standesinteressen. Die beiden verflossenen Jahre haben die Musiksektion der Erfüllung ihres Zweckes „Zusammenschluss der Musiklehrerinnen zu einem allgemeinen Verbande zur Hebung des Standes und Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen“ wiederum näher gebracht. Einen grossen Schritt vorwärts nach dem angestrebten Ziele der gründlichen Ausbildung für alle Zweige des musikalischen Lehrberufs bedeutet die Schaffung einer Prüfungsordnung für die zukünftigen Klavierlehrerinnen, der in 2 Jahren eine solche für Gesangslehrerinnen folgen soll. Man hofft dadurch die Grundlage geschaffen zu haben zu der schon seit länger angestrebten, staatlichen Prüfung für Musiklehrende. Die jetzigen Verhältnisse im Musiklehrer- und -lehrerinnenstand gestatten leider jedem, auch ohne Nachweis einer genügenden Vorbildung Unterricht zu erteilen. Wenn auch zuzugeben ist, dass sich unter dem privatim, nicht auf einer Musikschule, vorgebildeten Lehrerinnen eine Anzahl befinden, deren Vorbildung zur Erteilung eines guten Musikunterrichts völlig ausreicht, so überwiegen doch gerade hier die ungenügend vorgebildeten bei weitem. Dem Sachkundigen ist auch ohne weiteres klar, dass der 1—1½jährige Besuch eines Konservatoriums, das doch nach früheren Grundsätzen den überwiegenden Hauptteil seiner Ausbildung auf die technische Beherrschung des Instrumentes richtet, die pädagogische und allgemein-musikalische aber vernachlässigt, nicht zu einer für den Lehrberuf notwendigen Vorbildung ausreicht. Es bestehen im Verband der Deutschen Musiklehrerinnen schon verschiedene Seminare, die Gelegenheit geben, sich neben der technischen auch die für den Lehrberuf unentbehrliche pädagogische und musikwissenschaftliche Bildung zu erwerben.*) Es wäre wünschenswert, wenn das Publikum bis zur Erreichung der staatlichen Prüfung bei der Wahl der Musiklehrerin immer auf ein Mitglied des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen zukommen möchte. Die Mitgliedschaft bei diesem Verband, für die der Nachweis einer genügenden Vorbildung, einer erfolgreichen Lehrtätigkeit notwendig ist, gewährleistet den Grad von musikalischer Bildung, den sich jeder für den ernstgemeinten Unterricht der Seinen wünschen sollte.

Sehr gut eingerichtet hat sich die Stellenvermittlung des Verbandes**), die in den 2 letzten Jahren einen überraschenden

*) Näheres durch die „Auskunftsstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57. Pallasstrasse 12.“

**) Frau Helene Burghausen-Leubuscher, Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.

Aufschwung genommen hat — eine Anerkennung der Tatsache, dass der Verband nur gute Kräfte vermittelt. Eine weitere erfreuliche Folge davon ist wohl die Erhöhung des angebotenen Honorars von durchschnittlich 1200 auf 1600 Mark.

Wie fleissig in den einzelnen Gruppen gearbeitet wurde, zeigte der Bericht über die Tätigkeit der Gruppen in den letzten 2 Jahren. Zahlreiche Vorträge, verschiedene Fortbildungskurse und Diskussionsabende halfen zur Weiterbildung, Lesezirkel und Bibliotheken vermittelten die Kenntnis von Neuerscheinungen. Aber auch Hilfe bei Krankheit und Alter bieten mehrere Gruppen: 6 besitzen Unterstützungskassen, 4 sind dem Wohlfahrtsverband, 6 Altersheimen angeschlossen.

Wie sehr im allgemeinen bei den Musiklehrerinnen die Fürsorge für Krankheit und Alter noch im argen liegt, zeigte der Vortrag in der öffentlichen Versammlung, den Frl. Rathenau-Dresden über „Die soziale Lage der Musiklehrerinnen" hielt. An der Hand eines von ihr jedem Mitgliede zugesandten Fragebogens gab sie eine Zusammenstellung über die verschiedenen Verhältnisse, in denen Musiklehrerinnen leben resp. leben müssen. Nur der kleinere Teil der Musiklehrerinnen kann von dem Honorar, das er erhält, leben; dem grösseren Teil bietet der Beruf keine ausreichende, wirtschaftliche Existenz. Trotz der Einführung eines Mindesthonorars bei dem grösseren Teil der Gruppen, muss eine Anzahl Musiklehrerinnen unter Verhältnissen arbeiten, die man wohl als unwürdig bezeichnen kann. Die sehr lebhafte Diskussion über die Verbesserung solcher Zustände brachte mancherlei Vorschläge, und es ist zu erhoffen, dass durch ihre Befolgung auch wirklich Besserung erreicht werde. Hauptsächlich gefordert wurde eine Aufklärung des Publikums durch Elternabende und Flugblätter über das, was eine Musiklehrerin zu fordern berechtigt sei; dass es nicht ginge, eine Stunde abzusagen, weil gerade der neue Sommerhut aufprobiert werden müsse usw. Dem Ausspruch, dass gute Leistungen auch gut bezahlt werden, wurde entgegengehalten, dass auch Glück dazu gehöre, um „hineinzukommen", und dass auch die Musiklehrerin der Mode unterworfen sei. Als besonders wichtig wurde betont, ungeeignete Elemente zurückzuweisen; nicht jede, die ganz hübsch Klavier spielt, eignet sich zur Lehrerin. Notwendig sei eine gründliche Vorbildung der in den Beruf Eintretenden, als deren Abschluss die staatliche Prüfung anzustreben sei. Da die Altersversorgung noch ganz im argen liegt, so ist die Einrichtung einer Auskunftsstelle über die Versicherung von Leibrenten und Kapitalversicherung*) beschlossen worden.

Dem tatsächlich schon vorhandenen Überfluss an Klavierlehrerinnen steht ein Mangel an Lehrerinnen für Geige gegenüber. Es wurde hingewiesen auf ein ganz neues Fach, das sich den musikstudierenden Frauen durch die in Preussen neuerdings geforderte Anstellung von Schulgesanglehrerinnen geöffnet hat. Ein Seminar**) zu ihrer Ausbildung besteht bereits.

Als festes Band zwischen den einzelnen Mitgliedern und Gruppen hat sich von neuem das nur den Mitgliedern zugängliche „Monatsblatt" des Verbandes erwiesen. Ein reger Meinungsaustausch über allgemein Interessierendes aus Theorie und Praxis fand statt, in Besprechungen wurden die Mitglieder auf brauchbare Neuerscheinungen aufmerksam gemacht, verschiedene grössere Aufsätze brachten willkommene Anregung.

So ergibt ein Rückblick auf die verflossenen 2 Jahre, dass der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen auch zu seinem Teil beigetragen hat zur Vorwärtsbewegung der ganzen Lehrerinnenschaft, wie sie im Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein vereinigt ist. Möge er weiter wachsen, blühen und gedeihen!

*) Näheres durch Frl. M. Baldauf, Plauen-Vogtl., Forststr. 33.
**) Näheres durch Frl. Agnes Hundoegger, Hannover, Alte Döhrenerstr. 91.

Rundschau.

Musikfeste.

Dortmund.

Musikfest vom 20.—22. Mai 1911.

Den Beschluss der Saison machte die Musikalische Gesellschaft durch eine dreitägige musikalische Veranstaltung, bei der die Musikvereine von Arnsberg, Hagen, Hamm, Hörde, Kamen, Münster, der Reinoldi-Kirchenchor, ein Schülerchor der Oberrealschule und der Knabenchor der Probstei-Kirche mitwirkten. Einem Chore von etwa 900 Stimmen entsprach das auf 80 Musiker verstärkte Orchester unserer Philharmoniker. Im Mittelpunkte der Veranstaltung stand ein Festkonzert, in dem nur Bach und Händel zu Worte kamen und zwar ersterer mit seinem Kantatentorso „Nun ist das Heil und die Kraft" und dem Cdur-Konzert für drei Klaviere mit begleitendem Streichorchester, letzterer mit seinem „Judas Maccabäus" in der wirkungsvollen Bearbeitung von Dr. Stephani. In beiden Werken imponierte der gewaltige Chorkörper durch seine Leistungen; gesangstechnische Sicherheit, Wohllaut und Ausgeglichenheit des Klanges, plastische Herausarbeitung des Thematischen, sorgfältigste Berücksichtigung der Dynamik, namentlich der jeweiligen Kulminationspunkte, Prägnanz des Vortrags — alles das waren Vorzüge dieser hochstehenden Leistungen, wie sie hier durch einen Massenchor wohl noch nie geboten wurden. So konnten denn Chor und Dirigent, der hiesige um die Pflege und Hebung des Chorgesanges so überaus verdiente Musikdirektor C. Holtschneider für einen Beifall danken, wie er in seiner Wärme und Begeisterung bei uns zu den Seltenheiten gehört. Wesentlich zum harmonisch schönen Gelingen trugen auch die Solisten — Frau Cahnbley-Hinken, Frau Erler-Schnaudt und die Herren R. Kohmann und Raatz-Brockmann bei. Das wenig bekannte, äusserst interessante Cdur-Konzert von Bach fand in Dr. Niessen-Münster, Kgl. Musikdirektor R. Laugs und dem Pianisten Eickemeyer tüchtige Interpreten. Diesem Festkonzert ging tags vorher ein Volkskonzert und eine Kirchenmusik in St. Reinoldi voraus, eine Lieder-Matinee schloss sich am nächsten Tage an. Hof- und Domorganist Irrgang erwies sich als ausgezeichneter Bachspieler, auch Freiherr von Quadt, Violine liess durch sein Spiel erkennen, dass er tief in die Mysterien Bachscher Kunst eingedrungen ist. In der Lieder-Matinee kam u. a. auch der Quickborn-Zyklus von J. O. Grimm zur schönen Wiedergabe; Hier wirkte der Baritonist Fink-Garden erfolgreich mit.

B. Friedhof.

Insterburg.

Das 6. Litauische Musikfest vom 3.—6. Juni 1911.

Umrahmt von Orchesterstücken der 45er Infanteriekapelle (Obermusikmeister Hessler) kam zunächst der Tilsiter Oratorienverein an die Reihe. Seine drei Lieder — Hauptmanns „Im Sommer", Rubinsteins „Die erwachte Rose" und Hegars „Liederfrühling" — waren trefflich gewählt. Der Dirigent, Königlicher Musikdirektor Wilh. Wolff holte mit grossem Verständnis alle Feinheiten des harmonischen Gewebes dynamisch hervor, so dass man nächst dem gesättigten Wohlklang der Gleichzeitigkeit den kunstvoll verschlungenen Pfaden und Fäden der Tonsetzer bewundernd folgen konnte. Der reiche Beifall war vollauf berechtigt. Die Begrüssungsansprache hielt Oberbürgermeister Dr. Kirchhoff. Als Vertreter der auswärtigen Vereine antwortete Amtsgerichtsrat Weskalnys-Tilsit. Darauf sang unter Königl. Musikdirektor Franz Notz' Leitung der Insterburger Oratorienverein, unterstützt von den Gesangsklassen des Königl. Gymnasiums und Realgymnasiums und der Präparandenanstalt den „Festgesang" aus Glucks „Iphigenie" feierlich, markig, imposant. Es folgten dann noch eine Anzahl Orchesterstücke der Militärkapelle.

Der erste Doppelfesttag brachte Verdis „Requiem". Franz Notz, der Festdirigent, erkannte die ungezählten Feinheiten des Werkes und übertrug seine Auffassung auf den imposanten Tonkörper von etwa 500 Mitwirkenden. Wer die grossen Schwierigkeiten dieses Opus kennt, wird mit achtungsvollem, herzlichem „Bravo", in erster Linie für Notz, gestern von dannen gegangen sein. Man denke z. B an den umfangreichsten zweiten Satz, das chaotische „Dies irae", das selbst in späteren Sätzen mark- und beinerschütternd immer wiederkehrt Dann im vierten Satz, das „sanctus", der imposante Doppelchor mit Doppelfuge und im Schlußsatz die Fuge. Der wie angedeutet, numerisch starke gemischte Chor folgte in den Tempi willig seinem Leiter, brachte die schwachen und starken Stellen, das Einsetzen mit neuem Atemzug und was dergleichen Einzelheiten noch mehr sind, nicht nur mit kopfmässigen Erfolgen des Gelernten mechanisch, sondern, wie die prächtigen crescendi verrieten mit subjektivem Verklären zum seelischen Selbsterleben. So kam denn das musikalisch Technische z. B. der Stimmführung usw. klar und wahr zur Geltung. Das ebenfalls stark besetzte Orchester, das fast ausschliesslich aus Fachmusikern bestand, löste seine schwierige Aufgabe recht anerkennenswert. Die Solisten: Frau Noordewier-Reddingius

(Amsterdam), mit einem sehr tonhaltigen, angenehmen Sopran von gut zwei Oktaven, der in den hohen und höchsten Regionen stahlartig, kernig-metallisch klingt. Ihre Vortragsweise ist verständnis- und gemütvoll ohne Übertreibung. Frau de Haan-Manifarges erfreut sich eines echten Alts mit dem üblichen Timbre des Romantischen, dem sozusagen kubischen Gehalt jedes Einzeltones. In der Höhe verdichten sich natürlich die Töne, und die Dame darf gleichzeitig dem Umfange gemäss auf einen Mezzosopran Anspruch erheben. In einem gewissen Gegensatz zu ihrem Stimmorgan neigt sich ihre Vortragsweise, die Veranlagung ihres ganzen Wesens mehr zu dem Kindlich-Schlichten, das selbst im Leidenschaftlichen nicht zu verkennen ist. Der Tenorist Richard Fischer hat einen inhaltreichen, den Hörer ansprechenden, hohen, lyrischen Tenor. Er singt mit lebendiggestaltender Empfindung. Aber er forciert vielleicht absichtlich, unnötigerweise, und so gewinnt man den Eindruck, als falle es ihm schwer, als müsse er sich anstrengen, und das klingt dann sehr gepresst. Und nun der Berliner Kammersänger Paul Knüpfer von der Königlichen Hofoper — ein bis in die Baritonregion hineinragender Bass mit grosser Tiefe, auch des Gemütes. Dass ein dramatischer Sänger, wie Knüpfer, seine Partie in dem dramatisch-gestalteten Verdischen Requiem vortrefflich durchführt, ist selbstverständlich. Aber das beste, das man — um hier etwas vorzugreifen — von ihm sagen darf, ist, dass er, der als Bassbuffo bekannte, „auch" ernsten Partien kirchlicher Musik vollauf gewachsen ist. Dadurch beweist er zum mindestens eine auffallende Mehrseitigkeit. Die Ensemblenummern der Solisten gelangen in duftigem Wohlklang wohlabgewogener Tonmischung.

Für den zweiten Festabend hatte man zwei Werke gewählt: Liszts Faust-Sinfonie. Eine symphonische Dichtung ist es, die die mit dem üblichen Stil ihrer Namensgattung kaum noch etwas gemein hat. Programmusik veredelter, verinnerlichter Gattung, Tonmalerei im besten Wortsinne. Liszt zeichnet hier in drei Sätzen die drei Hauptcharakter des Goetheschen „Faust" — Faust, Gretchen und den Mephistopheles. Dabei bringt er eine Instrumentierungskunst zur Geltung, vor der man mit Staunen und Bewunderung steht. Wer könnte diese bis in das Unendliche gehenden Klangeffekte, Mischungsverhältnisse, Kombinationen, diese verschlungenen Fäden kaleidoskopisch schnell wechselnder, ineinander zerfliessender, mit den winzigsten Tipfeln zu scheinbar absoluter Vollkommenheit geführter Harmonien in ihrem sich bald zart und eventuell bald gigantisch wie Wogen dahin wälzenden Rhythmus schildern in ihrer glitzernden Farbenpracht, Süssigkeit, in ihrem Ringen und Aufleuchten — — — — dazu dann zum Schluss, wie in Beethovens Neunter, die Zuhilfenahme des Chores — — — hier aber nicht zum Ausdruck und Ausbruch eines Hymnus auf die Freude, sondern ein chorus mysticus. Die vom Solotenor mit dem Chor nach- und teils miteinander gesungenen Worte lassen mit ihrer bedeutungsvollen, feierlichen Einfachheit der Melodik, d. h. der wenigen Intervallenschritte den denkenden und empfindenden Hörer mit heiligem Erschauern die Geheimnisse einer jenseitigen Welt in einem durch materielle Erstarrung symbolisch abgeschatteten Diesseits. Welch ein verklärtes Diesseits —! Welch ein Ausblick auf eine Weihe, wenn einst der Schleier sich lüften wird und alle Disharmonien ihre ewige Auflösung finden werden —! Dieses alles vermittelte uns das Orchester unter Notz's trefflicher Leitung. Ferner: „Der Barbier von Bagdad", komische Oper in 2 Akten von dem Dichterkomponisten Peter Cornelius in konzertmässiger Darstellung. Bei ihrer Erstaufführung am 15. Dezember 1858 unter Liszts Leitung in Weimar durch eine von neidischem Intriganten gedungene Claque ausgepfiffen, von einigen Wohlmeinenden „verbessert" d. h. verkürzt und uminstrumentiert, von Max Hasse zum Original wieder hergestellt (Ausgabe Breitkopf & Härtel) und nach dem Urtext hier aufgeführt. Die beiden holländischen Damen führten ihre Partien sehr gut durch. Hier gefiel uns Fischer recht gut. Sein Temperament gab sich, gesangtechnisch, natürlich. Und Knüpfer —?! Ein echter, unverfälschter Bassbuffo mit überwältigender Komik, besonders in pathetischer Koloratur usw. Da fehlten nur noch Schminke und Maske, nach denen er sich wohl sehnte. Welche Selbstverleugnung für ihn —! Doch er bedurfte der Bühnenmittel nicht für den Hörer. Der Chor, nur die einheimischen Herrschaften, stand im Kampf mit dem ihm zahlenmässig überlegenen Orchester. Das war nicht leicht, doch — es gelang gerade noch. Aber gesungen haben sie, abgesehen vom stellenweisen Übergewicht der Instrumentalisten, echt dramatisch wirkungsvoll. Kurz, es „klappte" alles. Notz erntete grossen Beifall für seine Riesenleistung und — einen goldenen Lorbeerkranz. Der Beifall galt aber auch den Solisten.

Am dritten Festtage, fand nachmittags ein Konzert der Solisten statt. Die Damen Frau Noordewier-Reddingius und Frau de Haan-Manifarges sangen Duette: zwei aus Händels „Judas Maccabäus" und vier Marienlieder von Max Reger und zwei Duette von Brahms. Einzeln — erstere, Lieder von Schubert und Rich. Strauss, letztere solche von Schubert, Brahms und Reger. Hierbei kam das Edelmetall ihrer Stimmen und ihre vornehme und innige Vortragsweise recht zur Geltung, besonders bei grösseren Notenwerten und im allerleisesten Pianissimo. Knüpfer zog in Liedern von Schubert, Löwe und Strauss die verschiedensten Register des Empfindens und gestaltete zum Teil altbekanntes durch feine Zeichnung neu. Rich. Fischer holte durch Lieder von Schubert, Schumann, nach, was er an den vorigen zwei Tagen schuldig geblieben war. In der Höhe und im Forte ist sein Tenor tonhaltiger, doch hat er auch im süssen Piano bei langsamem Tempo intensiven Ton. In schnelleren Tempi markiert er nur. Strauss' „Storchenbotschaft", die er zuletzt als Trumpf ausspielte, zündete mehr durch ihren Text und den gut pointierten Vortrag als durch ihre Vertonung. Die Begleitung am Klavier führte Musikdirektor Fricke verständnisvoll, wie immer, aus. Das Auditorium stellte den Solisten als Fazit eine Generalquittung aus durch mehrmaligen Hervorruf.

Dr. J. H. Wallfisch.

Oper.

Braunschweig.

Am 15. Juni wurde die an Aufregungen, Überraschungen und Zwischenfällen aller Art überreiche Spielzeit geschlossen: um die Theatermüdigkeit des Publikums zu überwinden, machte die Intendantur während der letzten Wochen verzweifelte Anstrengungen, ohne jedoch den Zweck zu erreichen; selbst „Der Bärenhäuter" von Siegfried Wagner, der am ersten Pfingstfeiertage erschien und eine vortreffliche Wiedergabe erfuhr, übte keine grössere Anziehungskraft aus. Der Einladung, die Wiederholung selbst zu leiten, konnte der mit den Vorbereitungen der Festspiele in Bayreuth beschäftigte Komponist nicht folgen, hoffentlich ist auch in diesem Falle aufgeschoben nicht aufgehoben. Der dritte Festtag vermittelte uns die Bekanntschaft von Aline Sanden-Leipzig, die hier einen durchschlagenden künstlerischen Erfolg errang und bei ihrer Wiederkehr statt des leeren jedenfalls ein ausverkauftes Haus findet. Mit dieser Künstlerin eröffnete der neue Hofkapellmeister Rich. Hagel, der das Gastspiel veranlasst hatte, indirekt seine hiesige Wirksamkeit in vielversprechender Weise. Frl. Sanden machte ihre Carmen-Studien nach Mérimée, der die fremdartige, wilde Schönheit der herausfordernden, kecken, männerverderbenden, bezaubernden Zigeunerin und namentlich den wollüstigen, wilden Ausdruck ihrer Augen als eigenartig, unvergesslich schildert; die Auffassung war realistisch, jede Bewegung wahrheitsgetreu, stimmlich stand die Leistung unter derjenigen unserer bisherigen Vertreterin Frl. Eva Knoch, darstellerisch und im dramatisch-musikalischen Ausdruck übertraf sie dieselbe bedeutend. Die genannte Altistin, die am 1. Juni unter dem Namen Frl. Clairmont das Erbe von Fr. Preuse-Matzenauer in München antrat, verabschiedete sich in „Samson und Dalila", sie hinterlässt eine klaffende Lücke, die nur schwer auszufüllen sein wird. Wie ich schon meldete (No. 24), wurde Frl. Linde-Aachen, die aber erst 1912 frei wird, verpflichtet, als Aushilfe inzwischen Frl. Ries-Hamburg gewonnen, die sich nach den Ferien als Fricka vorstellt, da Hagel die neue Spielzeit Ende August mit dem „Nibelungenring" eröffnen will. Der Abschied von Frl. C. Roeder veranlasste einen regelrechten Skandal, ihr Erscheinen begrüsste eine Dame in der ersten Reihe vom Sperrsitz mit den schrillen Tönen einer Hundepfeife, sofort liess der Intendant E. von Frankenberg den Vorhang fallen, sagte, dass er von seinem Hausrecht Gebrauch machen müsse, und forderte die Übeltäterin auf, das Haus sofort zu verlassen; der Vertreter der heiligen Hermandad wartete schon an der Tür, um das corpus delicti einzuziehen und die Personalien der Besitzerin festzustellen. Darauf begann „Traviata" von neuem, und nun wurde die Heldin mit stürmischem Beifall empfangen, der sich am Schluss so steigerte, dass sie mit bewegten Worten für die aussergewöhnlichen Ehrungen dankte. Hofkapellmeister Riedel dirigierte nach 33jähriger Wirksamkeit „Fidelio" als letzte Oper, das Haus war überfüllt und in hochgradiger Erregung, bei seinem Eintritt erhob sich das Publikum, begrüsste ihn mit begeisterten Zurufen und donnerndem Beifall, ebenso nach der einleitenden grossen Ouvertüre (Cdur), alle Mitwirkenden, besonders Frl. Englerth, May, die Herren Hagen,

Spiess, Jellouschegg, Nöldechen und Grahl, der Chor und die Hofkapelle bemühten sich erfolgreich, den Scheidenden durch eine möglichst glänzende Vorstellung zu ehren. Am Schluss zeigte die Bühne einen Aufbau von Lorbeerkränzen und einen Tisch, bedeckt mit wertvollen Gaben als Zeichen aufrichtiger Liebe und Verehrung, nach unzähligen Hervorrufen betonte der Künstler in seinen bewegten Dankesworten, dass er nach den herrlichen Leistungen besonders von der Hofkapelle ungern scheide, dass er mit den eben gehörten Worten Florestans schliessen wolle: „Süsser Trost in meinem Herzen, meine Pflicht hab' ich getan!"

Der Jubel kannte keine Grenzen und setzte sich auch wie beim Abschied von Frl. Roeder auf der Strasse fort. Als Lehrer, Pianist und Dirigent der „Liedertafel" bleibt uns der Künstler erhalten. So endigte die Angelegenheit „Riedel-Roeder", eine Nachahmung des mittelalterlichen Kampf- und Parteirufes: „Hie Welf! Hie Waiblingen!" die sogar ausserhalb Deutschlands Staub aufwirbelte und so traurige Folgen zeitigte.

Herr Greis führte als alleiniger Spielleiter die anstrengenden Aufgaben glänzend durch und wurde zum Regisseur ernannt, so dass er sich von jetzt ab mit Dr. Hans Waag in die Arbeiten teilen wird. Als Uraufführungen bekommen wir zunächst „Till Eulenspiegel" von dem Wandsbecker Musikkritiker Hugo Rüter, „Der Waldschratt" von unserm Professor Dr. Hans Sommer und „Das Buch Hiob", das der Wiesbadener Willy Schäfer nach dem gleichnamigen Drama des hiesigen Schauspieldirektors Leopold Adler vertonte. Am 1. Okt. 1861 wurde das inzwischen umgebaute Hoftheater eröffnet, für das 50 jährige Jubiläum sind zwei Tage vorgesehen, für den ersten „Die Weihe des Hauses" von Beethoven und „Iphigenie auf Tauris" von Goethe, für den zweiten „Fidelio" in Neuinszenierung; in demselben Monat, also noch vor Heidelberg, feiern wir an drei Abenden Liszts 100jährigen Geburtstag, am ersten durch ein Konzert (Faust-Sinfonie, Klavierkonzert Es dur Frl. El. Bokemeyer, Tasso-Sinfonie), am zweiten durch „Die Legende der heiligen Elisabeth" mit Inszenierung nach dem Entwurf des Intendanten E. von Frankenberg, am dritten durch die Graner Festmesse, „Lohengrin" soll am vierten auf die mutige Tat der ersten Aufführung in Weimar durch den Meister hinweisen. Das Konzertwesen wird völlig umgestaltet, statt der bisherigen vier Konzerte im Saalbau gibt jetzt die Hofkapelle acht im Hoftheater, dazu werden die acht ersten auf zwölf Geigen und dementsprechend die übrigen Instrumente durch Mitglieder der „Philharmonie" des Kapellmeisters Bohnhardt erhöht, das Orchester wird überbaut, die Bühne also vergrössert und die Akustik verbessert, weil sich der Ton nicht mehr wie bisher in den Soffitten verliert. Die Programme sind genau festgestellt, von fremden Solisten E. Ysaye, Frl. Fr. Hempel, C. Ansorge, Casals u. a. gewonnen. Wenn sich die Pläne nur annähernd verwirklichen, hat das überstandene reinigende Gewitter auch seine guten Seiten gehabt. Ernst Stier.

Dortmund.

Unser Stadttheater hat im Laufe der zweiten Saisonhälfte den Nibelungen-Zyklus dreimal bei starker Anteilnahme des Publikums gegeben, jedesmal freilich unter Zuhilfenahme auswärtiger Bühnenkräfte. E. Forchhammer fand als Siegfried ebenso grossen Beifall, wie O. Biselly als Brünnhilde. In der gleichen Rolle hinterliess auch Ottilie Callwey-Aachen günstige, wenn auch weniger künstlerisch nachhaltige Eindrücke. Früher konnten wir, wenn der „Ring" im Spielplane erschien, „aus dem Eigenen schöpfen". Augenblicklich krankt unser Stadttheater an einer nicht ausreichenden Besetzung des Heldentenor- und Primadonnenfaches, und es scheint fraglich, ob für die nächste Saison in dieser Hinsicht ein Wechsel zum Bessern zu erwarten ist. Die lokale Kritik hat immer wieder auf diesen Mangel hingewiesen, daneben aber das Streben der Leitung und der überwiegenden Mehrheit unseres Opernensembles nach wahrhaft künstlerischen Zielen anerkannt. — Die für Ende der Saison angekündigte Rich. Strauss-Woche, für welche bereits „Feuersnot", Salome", „Electra", der Bardengesang u. a. in Aussicht genommen war, ist, angeblich wegen Verhinderung des Komponisten, ausgeblieben. Als Entschädigung dafür haben wir den „Rosenkavalier" in lobenswerter Ausführung erhalten. Sechsmal im Laufe der letzten zwei Saisonwochen ist er über unsere Bühne gegangen und das Sensationelle, das dem Werke von Anfang an anhaftete, hat auch hier seine Wirkung auf den Besuch nicht verfehlt. An sonstiger Neuigkeit brachte uns der Saisonschluss noch „Sylvana" von Weber.

B. Friedhof.

Kopenhagen.

Eine für die Oper allzu leere und bedeutungslose Saison geht jetzt zu Ende. Selbst wenn diese Kunstart, wie in kleineren deutschen Residenzstädten und für eine Hauptstadt eigentlich unpassend, die Bühne wie bei uns mit zwei anderen teilen muss, ist eine Neuheitszahl von — 1 (eins), — reichlich wenig, umso mehr wenn diese eine Neuheit ein Einakter (Blechs „Versiegelt") ist! Ich denke, das Publikum einer Residenzstadt in Deutschland würde sich damit nicht begnügen. Auch die Wiederaufnahmen waren wenig und teilweise ohne Bedeutung; eine Ausnahme bildete die von „Tannhäuser" mit Peter Cornelius in der Titelrolle. Und so musste das Publikum bis zum letzten Monat der Saison auf eine mehr „zündende" Begebenheit warten: sie kam in Gestalt des Gastspiels von Herrn John Forsell von der Stockholmer Oper, einem sowohl gesanglich als darstellerisch glänzend ausgestatteten Sänger, der schon früher hier bekannt, wieder die Kopenhagener entzückte. Leider hatte unsere Opernleitung nicht dazu Veranlassung gefühlt, mit Rücksicht auf das Repertoire von Herrn Forsell neues einzustudieren. Er sang bloss in den laufenden Opern („Don Juan", „Tannhäuser", „Tosca", „Barbier").

Wurde insoweit der Kgl. Kapelle keine eigentlich neue, wertvolle Opernaufgabe gestellt, konnte sich dieselbe umso mehr an einer ganz anders gearteten Aufgabe: die Pantomine Schnitzlers und Dohnányis „Pierrettes Schleier" erfreuen. Auf der Bühne wusste man nicht recht, mit dieser bizarren Sache zurecht zu kommen; sie wurde teils von Schauspielern teils von Ballettänzern ausgeführt, und zu einem einheitlichen Stil kam es so nicht. Dies wirkte vielleicht etwas auf das Orchester (unter Carl Nielsen) zurück, der eigenartige, alt-wienerische Ton der Musik wurde so nicht ganz getroffen, wogegen all das Charakterische sehr eindringlich zur Aufführung kam.

Und so bereicherte diese Saison doch mit dem schönen Eindruck einer reichen lebendigen Musik, worin ganz meisterhaft, jugendlich und doch reif, natürlich und doch packend, der Ton des Lannerschen Wiener-Walzers sich mit Hoffmannscher Fantastik verschmelzt. Dr. Will. Behrend.

Prag.

„Malíř Rainer" (Maler Rainer). Oper in 4 Akten. Text von Karl Mašek. Musik von Franz Picka. Uraufführung im kön. böhm. Nationaltheater am 28. April 1911.

Der Schauspieler und dramatische Schriftsteller Josef J. Kolar 1811—1896 bearbeitete in einer Novelle sowie in dem Lustspiel „Mravenci" (Die Ameisen) eine Episode aus dem Leben des altböhmischen Malers V. V. Rainer (1689—1743) aus der Zeit, als er seine Fresken in der Prager Kreuzherrenkirche beendet und um die Hand seiner späteren Gattin Veronika Herzog wirbt. Rainer, ein fortschrittlicher Künstler, kämpft mit seinen Genossen gegen das Philistertum und für seine Kunst, die nicht nach Verdienst gewürdigt wird. Das sich seiner Zeit einer grossen Popularität erfreuende Lustspiel bearbeitete der Dichter Karl Mašek zu einem Opernlibretto, liess verschiedene auf der heutigen Bühne unmögliche Stellen aus und schuf ein zur Vertonung gutgeeignetes Buch, dem dramatische Wirkung als auch Humor nicht fehlen. Der Kapellmeister des Nationaltheaters Herr Fr. Picka, der sich als Komponist auf dem Gebiete der Kirchenmusik und des Liedes bereits einen Namen machte, betrat nun mit den Erfahrungen seines Berufes bewaffnet auch die Bühne als Opernkomponist. Seine Musik ist allerdings nicht allzu persönlich, seine Vorbilder: Wagner, Charpentier, hie und da auch Richard Strauss sind nicht schwer zu erkennen, besitzt aber dramatische Kraft; ihrer guten Qualitäten zufolge kann das Werk eine Repertoireoper werden. Die Ouvertüre, die uns die Hauptthemen der Oper vorführt, ist ein geschickt gearbeitetes selbständiges Orchesterstück, ist aber zu seinem Nachteile etwas lang entworfen. Die Behandlung des Orchesters, sowie der Singstimmen verraten einen die Kompositionstechnik leicht beherrschenden Bühnenpraktiker, der sowohl vor den modernsten Ausdrucksmitteln nicht zurückschreckt, als auch die Melodie besonders in lyrischen Stellen verwerten kann. Gegen komponierende Kapellmeister herrscht gewöhnlich ein gewisses Vorurteil, das aber in diesem Falle gar nicht begründet erscheinen würde, denn in seiner Erstlingsoper bot Picka ein gesundes, lebensfrohes Werk, das auch mit vollem Erfolg seine Premiere absolvierte. Der Komponist hat seine Oper selbst einstudiert und dirigiert. Gespielt wurde grösstenteils sehr gut; die Damen Ungrova (Veronika Herzog), Valoušková (Frau Herzog), die Herren Lebeda (Titelrolle), Pollert (Van Huissen), Štork (Rainers Schüler),

Emil Burian (Fechtmeister Hektor), die übrigen Darsteller kleinerer Rollen sowie Chor und Orchester taten für das Werk ihres Kapellmeisters ihr bestes. Ursprünglich sollte der Kammersänger Karl Burian die Titelrolle kreieren, was leider ausblieb. Dass der Sänger durch seine grosse Kunst zu dem Erfolge der neuen Oper viel beigetragen hätte, ist selbstverständlich, und es ist nur bedauernswert, dass sein Gastspiel nicht zustande kam. Die szenische Ausstattung des Regisseurs Herrn Polák bot vier reizende Alt-Prager Bilder, die sehr gefallen haben.

L. Boháček.

Weimar.

Mozarts „Don Juan“ wurde mit der bekannten, unsinnigen Übersetzung und den törichten, üblichen Strichen und szenischen Änderungen aufgeführt, denen das Werk nicht mehr zu entgehen scheint. Von den Darstellern genügten Herr Gmür (Leporello), Fräulein Ucko (Donna Anna) und Fräulein Runge (Zerline). Herrn Bergmann, der die Titelpartie sang, fehlte die Vornehmheit, und Herr Haberl bewies, dass eine schöne Naturstimme nicht allein genügt, um Mozart zu interpretieren. Reichlich spät kam Puccinis „Bohème“ zu uns. Der sentimentale Text rührte alle weichen Gemüter, die sonst jede Mimi mit Verachtung ihres gesitteten Gemüts strafen würden. Die etwas kurzatmige Musik ist wirksam, gut instrumentiert, nicht bedeutend und ebenfalls sentimental; jedenfalls ist diese Oper bei uns die erste moderne seit langer Zeit, die wirklich Beachtung verdient. Die Aufführung war vortrefflich, fast alle Sänger erfüllten ihre Aufgabe aufs beste. Auch die szenische Anordnung entzückte dank dem Fleiss unsres Theatermeisters Dauer. Herr Grümmer dirigierte wie immer solid, wenn auch etwas handwerksmässig. — Auch mit der „Elektra“ von Strauss wurden wir noch bekannt gemacht, nachdem Hofkapellmeister Raabe durch einen Vortrag vorher Verständnis zu erwecken versucht hatte. Über das Werk ist soviel schon gesagt worden, dass ein weiteres Eingehen sich hier erübrigt. Raabe dirigierte trefflich, nur vergisst er oft, dass er kein Konzertorchester vor sich hat und stets den innigsten Kontakt mit der Bühne wahren muss. Fräulein Sanden aus Leipzig sang die Titelrolle ausgezeichnet, auch ihr Spiel war wohldurchdacht und höchst wirksam. Die übrigen Darsteller die Damen Tolli, Runge, Kuny, die Herren Strahtmann, Zeller, Mang und Schultz) fanden sich mit ihren schwierigen Rollen nach Kräften ab; dass auch Choristinnen Solopartien vertreten mussten, war für die Ohren nicht erfreulich. Fräulein Gjertsen, der man schon grosse Wagnerrollen anvertraut hat, musste die Chrysothenis singen, trotzdem sie in Gesang und Spiel noch ganz unfertig ist, eine bedauerliche Tatsache (auch im Interesse der gewiss strebsamen Dame) die ich schon oft gerügt habe. Freilich gilt eben ein Kritiker, mag er noch so ehrlich sein, stets als Dummkopf, wenn er tadeln muss! In der zweiten Aufführung sang Annie Krull aus Dresden die Elektra und erwies sich als ausgezeichnete Künstlerin. — Am Schluss der Spielzeit erfreute man uns noch mit einem Lortzing-Zyklus. Die meisten Opern wurden hier schon erwähnt, neu waren „Die beiden Schützen“ und „Die Opernprobe“, die trotz mancher Schwächen noch immer dankbar aufgenommen wurden. Die Aufführungen waren trefflich, wie denn Spielopern überhaupt bei uns am besten zu gelingen pflegen. Von den Mitwirkenden sind zu nennen die Damen Runge und Musil, die Herren Gmür, Haberl, Bergmann, Stauffert und Mang. Herr Grümmer dirigierte mit viel Erfolg.

E. L. Schellenberg.

Konzerte.

Bremen.

Im 9. Philharmonischen Konzert dirigierte Arthur Nikisch die „Euryanthe“-Ouvertüre, Tschaikowskys Symphonie pathétique, das Tannhäuser-Vorspiel und Beethovens Violinkonzert, und zwar in einer Weise, die über alles Lob erhaben ist. In Karl Flesch war ein Solospieler gefunden, der neben diesem Meister des Taktstockes mit Ehren bestehen konnte. Er spielte das Beethovensche Violin-Konzert so ideal-schön, dass der Beifall kein Ende nehmen wollte und den Künstler zwang, einen Satz aus den Bachschen Solosonaten als Zugabe zu spenden. Unter Ernst Wendels feinsinniger Leitung spielte das Orchester im 10. Philharmonischen Konzert zum ersten Male Bergers Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, op. 97, ein Werk, das geeignet ist, von der vielseitigen Gestaltungskraft des Komponisten und seiner Beherrschung der klassischen Formen wie des modernen Kolorits einen recht guten Begriff zu geben. Die übrigen Orchesternummern, nämlich aus Fausts Verdammung von Berlioz: Irrlichtertanz, Sylphentanz und Rakoczy-Marsch und F. Liszts sinfonische Dichtung „Mazeppa“ begegneten nur geringem Interesse. Dagegen vermochte Margarete Matzenauer die Zuhörer ganz in ihren Bann zu ziehen. Zwei Gesänge mit Orchester von Berlioz: „Der Geist der Rose“ und „Die Gefangene“, weit mehr aber noch fünf Gesänge mit Orchester von R. Wagner gaben ihr Gelegenheit, ihre hochentwickelte Gesangskunst zu zeigen. Das 11. Philharmonische Konzert brachte Bizets L'Arlésienne-Suite, sowie von Claude Debussy die Farbenskizze „Prélude à l'après-midi d'un Faune“ auf den Plan. Von Saint-Saëns kam das Klavierkonzert Nr. 3 zum Vortrag durch Joseph Lhévinne. Aber so sehr man seine vollendete Technik, die Feinheit und Eleganz seines Spieles bewunderte, vermochte er doch nicht den Eindruck der Öde und Langeweile zu verscheuchen, der durch den akademisch trockenen Ton dieses Werkes hervorgerufen wurde. — Ausserdem erschien noch die 4. Sinfonie von Brahms. — In den fünf in dieser Saison veranstalteten Kammermusikabenden der Philharmonischen Gesellschaft gelangten zum Vortrag: Beethovens B dur-Klavier-Trio op. 97, als Novität das Streichquartett in D op. 41 von H. Kaun, ein schwülstiges, reichlich überladenes, in der Erfindung ziemlich dürftige Werk. César Francks f moll-Klavierquintett, Brahms' B dur Streichsextett, Regers Klavierquartett op 113 in d moll, ein reichlich langes, schwerverdauliches Werk, das infolge des überaus verwickelten Aufbaues und der Überladenheit des Ausdruckes an die Aufnahmefähigkeit des Hörers die grössten Anforderungen stellt; Beethovens Streichquartett Es dur op. 74, das D dur Streichquartett op. Nr. 64 Nr. 5 von Haydn, das C dur Streichquartett Nr. 17 von Mozart, das gigantische g moll-Quartett, op. 25 von Brahms, das Beethovensche Rasumowsky-Quartett op. 59 (F dur), das e moll-Klavierquintett von Chr. Sinding. Der Klavierpart lag bei allen Konzerten in den Händen des Prof. D. Bromberger, der in bezug auf Technik und lebensvolle Gestaltung allen Anforderungen gerecht wurde. Die 1. Violine spielte Konzertmeister Hans Kolkmeyer. Nur im letzten Konzert musste für den schwer Erkrankten Heinrich Bandler aus Hamburg eintreten, der die besten Eigenschaften dafür mitbrachte. Die 2. Violine spielte Wilhelm Plate, die Bratsche W. D. van der Bruyn und das Cello O. Ettelt. Wie diese als Solisten bereits wiederholt Proben glänzenden Könnens abgelegt haben, so ist auch ihrem Zusammenspiel nur Rühmliches nachzusagen, wenngleich kleine Ungleichheiten wohl hier und da einmal vorgekommen sind.

Die Reihe der Lehrergesangvereins-Konzerte dieses Winters wurde am 27. September durch ein Konzert des Frankfurter Lehrergesangvereins unter Prof. Maximilian Fleisch eröffnet. Da das Programm eine ganze Reihe von Chören enthielt, die der hiesige Lehrergesangverein bereits gebracht hat, so war es leicht, hinsichtlich der Ausführung zwischen beiden Vereinen Vergleiche zu ziehen, und diese ergaben, dass die „Bremer“, wenn auch die „Frankfurter“ an Mächtigkeit des Stimmklanges nicht ganz erreichend, in der Feinheit der Ausführung und der lebendigen Ausgestaltung diesen zum mindesten gleichkommen. Solistisch betätigten sich bei diesem Konzerte Frl. Johanna Dietz, welche die Sopransoli in zwei Chören von A. von Othegraven und eine Arie aus „La Traviata“ mit gutem Gelingen sang, das Mitglied des Vereins Adolf Müller mit einigen Baritonsoli und der 1. Konzertmeister am Frankfurter Opernhaus, Hans Lange, mit einer Reihe von Violinvorträgen.

Der Bremer Lehrer-Gesangverein führte das Programm, mit welchem er auf seiner im Anfang des Oktober veranstalteten Konzertreise in Berlin und Dresden grosse Erfolge errungen hatte, nach seiner Rückkehr auch dem Bremer Publikum mit bestem Gelingen vor. Als Solist wirkte dabei Konzertmeister Kolkmeyer mit. Das Konzert am 3. Dezember brachte eine Reihe von neu einstudierten Chören, wie Hegars „Zwei Särge“, K. Göpfarts „Der Schmied“, W. Bergers „Sommernacht“, H. Kauns „Vale carissima“!“ L. Thuilles „Jagdlied“, F. Hartmanns „Abends“ und das humoristische „Zu Sankt Martins Fest“ von Arnold Mendelssohn. Unter der feinsinnigen Leitung von E. Wendel fanden sie ebenso wie die Wiederholungen älterer Programmnummern eine brillante Wiedergabe. Frl. E. K. Lissmann legte mit Liedern von Schubert, Schumann und Brahms Beweise bedeutenden musikalischen Könnens ab, ohne doch sonderlich zu erwärmen. Ein hervorragendes Ereignis war das Lehrergesangvereins-Konzert, das am 13. März unter Mitwirkung des verstärkten Philharmonischen Orchesters stattfand. Eine Fülle von neuen starken Eindrücken! Ausser der Oberon-Ouvertüre fünf Chöre:

Schuberts 23. Psalm, zu dem Ernst Wendel eine Orchesterbegleitung geschrieben hat, welche dem Grundton freudiger Zuversicht aufs beste angepasst ist, den „Nachtgesang im Walde“ von Schubert mit Hörnerbegleitung, S. von Hauseggers wuchtige, monumentale Komposition zum Bierbaumschen Liede von „Schmied Schmerz“ und das kraftvolle „Neuweinlied“, und endlich von Ernst Wendel eine Vertonung des deutschen Liedes von Felix Dahn, welche klar im Aufbau, schwungvoll und melodiös, einen hervorragenden Platz in der neueren Männerchorliteratur einzunehmen berechtigt ist. Ferner von R. Strauss drei Märsche und der gewaltige Bardengesang aus der „Hermannsschlacht“ von Klopstock. Das Werk trägt durchaus sinfonischen Charakter.

Der Künstlerverein bot seinen Mitgliedern in diesem Winter zwei Sinfonie-Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter Ernst Wendel und ein Konzert des Bremer Lehrergesangvereins unter Musikdirektor Hartmann-Bremerhaven mit Konzertmeister Kolkmeyer als Solist. Die Programme dieser Konzerte setzten sich ausschliesslich aus Sachen zusammen, die schon bei anderer Gelegenheit zu Gehör gebracht waren. An drei Kammermusikabenden brachten die Herren H. Kolkmeyer, W. Plate, W. van der Bruyn, O. Ettelt und J. Schlotke (Klavier) Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, F. Mendelssohn und E. Grieg in der oft an ihnen gerühmten vornehmen und fein empfundenen Weise zum Vortrag. An denselben Abenden bereicherten das Programm Frl. Else Neumark aus Berlin durch Lieder von Mozart, Brahms und M. Reger, Frl. Margarete Gerstäcker aus Hannover durch Lieder von Schubert und Brahms und J. van Gorkom aus Karlsruhe, früher beliebtes Mitglied unseres Stadttheaters und immer wieder gern hier gesehen, durch Lieder von Schillings, Hermann und Richard Strauss. In einem „Konzert bremischer Künstler“ spielte Prof. Ernst Skolitzky das Violinkonzert von F. Mendelssohn und einige kleinere Sachen technisch einwandfrei und mit vornehmer Auffassung, Frl. Lina Graue brachte eine Reihe von Chopins gewandt und fein zur Darstellung, und Hr. Max Traun sang Lieder von Schubert, Schumann und Rich. Strauss, sowie die Zigeunerlieder von Brahms mit nobler Tongebung und feinem Empfinden. In einem anderen Solistenkonzert wirkte neben Prof. D. Bromberger (Klavier) Frl. Dora von Möllendorf aus Berlin mit, in der wir eine Geigerin mit hochstehender und bedeutender künstlerischer Intelligenz kennen lernten. Das Russische Trio (Vera Maurina (Klavier), Prof. Michael Press (Geige) und Josef Press (Cello), das bereits im vorigen Jahre soviel Anklang gefunden hatte, erntete auch diesmal wieder mit seinen von einheitlichem künstlerischen Geiste getragenen, technisch vollendeten Darbietungen grossen Beifall. An einem Volks- und Kinderliederabend bereitete Frau Susanne Desoir aus Berlin den Zuhörern angenehme Stunden; Bruno Hinze-Reinhold führte nicht nur die Begleitung aus, sondern zeigte sich auch in dem Vortrage der Ballade von Grieg (op. 24) und der Kinderszenen von R. Schumann als beachtenswerter Klavierspieler.

Auch der Kaufmännische Verein „Union“ bot seinen Mitgliedern in diesem Winter wieder eine grosse Reihe von wertvollen Konzerten, von denen ich nur zwei der von Prof. D. Bromberger veranstalteten Solistenkonzerte angehört habe. Ausser dem Veranstalter selbst, der mit bekannter Meisterschaft Werke von Chopin, Moszkowski, Brahms und Schubert-Liszt zum Vortrag brachte, wirkten in dem ersten der Tenorist Anton Kohmann und der ausgezeichnete Geiger Hr. Prof. Riller mit, in dem zweiten die Geigerin Frl. Pálma von Pászthory und eine noch junge Sängerin, Frl. Margarete Küller aus Berlin, die Proben einer guten Schulung und gewissenhafter Arbeit ablegte, wenn auch die Tonbildung noch keine ganz feste ist.

Dr. R. Loose.

Gera.

Nur eine Sinfonie bekamen wir im letzten Vierteljahre noch zu hören: Beethovens siebente in einem Volkskonzerte der Hofkapelle; daneben gab es die sinfonische Dichtung Blanik von Smetana und an Ouvertüren: Freischütz, Coriolan und Holländer. Hofmusiker Kühling trat mit einem Konzert für Violoncello von de Swert und Solostücken von Seb. Bach, Fitzenhagen und Popper erfolgreich auf; der Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts durch Konzertmeister Blümle war technisch vollendet und geistig belebt. Von der Serenade für 13 Blasinstrumente op. 7 von R. Strauss wurde leider nur ein Teil gespielt. Dagegen bot uns der Musikalische Verein desselben Meisters „Don Juan“ in gediegener Ausführung, sowie Rhapsodie von Lalo und Ouvertüre zu Richard III. von Volkmann. Professer v. Dohnányi spielte in genialer Weise Beethovens Klavierkonzert in G dur und entzückte das Publikum weiter mit Werken von Schumann: Carneval op. 9 und Romanze in Fis dur. Der Ibachsche Flügel klang im p und pp sehr schön; ob aber die Clutsamklaviatur mit der bogenförmigen Tastatur eine besondere Verbesserung bedeutet, muss unentschieden bleiben. Das Kirchenkonzert des Vereins ist noch zu erwähnen, in dem das „Requiem“ von Sgambati zur Aufführung kam. Das überaus melodiöse Werk machte einen tiefen Eindruck. Opernsänger Breitenfeld aus Frankfurt a. M. sang das Baritonsolo mit schöner, wohlklingender Stimme, der Chor hielt sich sehr brav, das Orchester leistete unter Hofrat Kleemanns verständnisvoller Leitung gleich Bedeutendes, wie in den bereits genannten Konzerten. Eine Kammermusik brachte Mozarts Streichquartett B dur No. 9 (Konzertmeister Blümle, Hofmus. Görner, Zährl, Kühling), ferner das Klavierquartett op. 26 A dur von Brahms (Kleemann, Görner, Blümle, Kühling) sowie eine Violinsonate op. 8 F dur von Grieg.

Das Opernensemble des Stadttheaters zu Magdeburg unter Kapellmeister Göllerichs kundiger Leitung führte den „Evangelimann“ von Kienzl mit so grossem Erfolge auf, wie ihn die Chemnitzer Oper unter Kapellmeister Grimm mit dem „Freischütz“ leider nicht erreichen konnte. Das Russische Trio [Frau Vera Maurina-Press (Klavier), Professor Michael Press (Violine) und Joseph Press (Violoncello)] gab im Saale des Fürstl. Hoftheaters ein eigenes Konzert und brachte Beethovens Trio op. 97, sowie dessen Tripelkonzert op. 56 mit feurigem Temperament zu grosser Wirkung. Die beiden Streicher konnten sich in der Händelschen Passacaglia, für Violine und Violoncello bearbeitet von M. Press, auch nach der virtuosen Seite gehörig hervortun. Die Fürstl. Kapelle hatte die Begleitung zum Beethovenkonzert übernommen und trug noch die grosse Leonorenouvertüre vor. Genannte Kapelle hatte zum besten ihres Witwen- und Waisenfonds ein Konzert veranstaltet, an dem sich die Männergesangvereine Arion (Chormeister Lehrer Hartenstein), Lehrergesangverein (Chorm. Lehrer Martin) und Liedertafel (Chorm. Lehrer Delitscher) mit folgenden Chören a cappella beteiligten: Nicodé (Das ist das Meer), Thuille (Hinaus), Silcher (Mein eigen soll sie sein und Ännchen von Tharau) sowie Zöllner (Wanderschaft). Mit Orchester wurde gesungen „An den Mistral“ von Bleyle und Wagners Kaisermarsch. Die Kapelle spielte die Zauberflötenouvertüre von Mozart, Siegfrieds Rheinfahrt aus der „Götterdämmerung“ von Wagner und Andante und Allegro aus der Rosamundenmusik von Schubert. Dem Liederabend des Dr. Brause konnten wir nicht beiwohnen; nach den hiesigen Zeitungen ist er künstlerisch erfolgreich verlaufen.

Paul Müller.

Hamburg.

Das Hauptereignis im Februar war die erstmalige Vorführung der „Deutschen Messe“ von Otto Taubmann. Das Verdienst um die Bekanntschaft mit dem umfangreichen, exorbitante Mittel fordernden Werke hat sich in uneigennütziger Weise die „Gruppe“ der Hamburger Musiklehrerinnen erworben. Als Leiter der Aufführung gebührt dem routinierten, in der Führung grosser Massen erfahrenen John Julia Scheffler volles Lob, denn die Wiedergabe war eine entschieden bedeutende Leistung. Als Solisten waren erfolgreich die Damen Neugebauer-Ravoth, Stapelfeldt, die Herren R. Fischer und R. Hellmrich tätig. Der anwesende Komponist wurde verdientermassen hoch geehrt.

Das zweite Konzert unseres unter Prof. Dr. Barth stehenden Lehrergesangvereins am 13. und 14. Februar, gestaltete sich anregend und interessant in bekannten Schöpfungen von Nicodé Curti, Hegar, Röntgen, Franz Schubert, Schumann und am Schluss in der virtuos gehaltenen „Gotentreue“ von H. Wagner. Der künstlerische Schwerpunkt der beiden Aufführungen fiel auf Hegars „Die beiden Särge“, das wie Curtis „Hoch empor“ zu den schwierigsten Werken der neuesten Chorliteratur gehört. Von besonderem Interesse ist Nicodés schönklingendes in C dur beginnendes und eigentümlicherweise in D dur schliessendes „Das ist das Meer“, aus dem umfangreichen sinfonischen Werk „Das Meer“. Abgesehen von einigen nicht überall rein intonierten Einsätzen in den genannten Werken und in Schuberts Hymne „Herr unser Gott“ im ersten Konzert erwies sich auch diesmal die Wiedergabe tadellos. Eine Leistung ersten Ranges brachte die zweite Aufführung. Barths energische Tatkraft in der rhythmisch sicheren Darstellung und überall charakteristischen

Vortragsweise, die sich auch auf die herrlichen Gesänge Schumanns „Der träumende See", „Die Lotosblume", „Ritornell", „Die Minnesänger" wie auf H. Wagners „Gotentreue" erstreckten verdienen uneingeschränkte Beistimmung. Frl. May Harrison, hier bisher noch unbekannt, erfreute durch die stilvolle Wiedergabe einiger Kompositionen von Tartini, Händel, Mozart und Sarasate, denen sich noch einige Zugaben anschlossen.

Das zweite Konzert der unter Prof. Barth stehenden Singakademie brachte das hier seit längerer Zeit nicht zu Gehör gekommene J. S. Bachsche „Weihnachts-Oratorium" ungeteilt. Trotzdem Barth mit geschickter Hand Streichungen angeordnet, nahm die Vorführung doch eine zu grosse Zeitdauer in Anspruch. Der Chor sang vorzüglich und erzielte prächtige Wirkungen. Mancher Satz gewann durch das bewegte Zeitmass. Man kann den Vortrag, der vom Standpunkte der religiösen Musik aus leidenschaftslos gegeben wurde, als durchaus stilgerecht bezeichnen. In bester Vertretung erwies sich der Sologesang der Damen Clara Wirz-Wyss, Emmi Leisner und des Herrn G. A. Walter, wogegen Herr Thomas Denys manche Wünsche unerfüllt liess.

Eine choristisch prächtige, durch keinen Misslaut getrübte Aufführung des Verdischen „Requiems" veranstaltete unsere Cäcilia (Prof. J. Spengel) am 13. März. Das durch melodischen Zauber umstrickende Werk des genialen Maestro erschien in einer Vollendung, wie sie hier frühere Vorführungen kaum gebracht. In rhythmischer Abrundung und detailliert feiner Ausdrucksweise brachte der aufs beste gezogene Chor die strahlende Klangschönheit zur vollen Geltung. Aber nicht nur der Chor, auch zum grossen Teil das Frankfurter Vokalquartett der Damen Anna Kaempfert, Alice Aschaffenburg, der Herren A. Kohmann und H. Vaterhaus standen auf der Höhe ihrer ebenso schwierigen als dankbaren Aufgabe. Bedenken sind nur gegen die Tongebung des zuletzt genannten Künstlers zu erheben.

Tags daraufs fand das alljährliche Konzert der vereinigten Männergesangvereine Hamburg-Altona unter Leitung des Bundeschormeisters John Julia Scheffler vor ausverkauftem Hause mit durchschlagendem Erfolge statt. Der Dirigent hatte Liedkompositionen von Schmidt, Kayl, Schäffer, Dürrner, Silcher, Scheffler, Göpfart, Petschke, Baldamus und Kinkel angeordnet. Von besonderer Wirkung waren die Kompositionen von Dürrner („Sturmbeschwörung"), Silcher („Schottischer Bardenchor") und Scheffler („Vagantenlied"). Das Schefflersche Lied, eine Neuheit, ist einfach natürlich gehalten auf der Grundlage einer Innigkeit ausströmenden Melodik. Alle Vorträge gipfelten in der bis ins Detail sicheren Präzision. Begeisterung wurde auch den zwischen den Chorgesängen stehenden Solovorträgen der graziösen Geigenfee Elsie Playfair, die in Kompositionen von Raff, Händel, Rameau, Gossec, Schumann, R. Wagner, Wieniawski und Tor Aulin bestanden, zuteil.

In jüngster Zeit brachte das Altonaer Musikleben in der zweiten Aufführung der Singakademie (Prof. Woyrsch) und im zweiten Konzert des unter Prof. Spengel stehenden Lehrergesangvereins des Interessanten viel. Das zuerst genannte Konzert wandte sich in a cappella Vorträgen der heiteren und ernsten Musik des 16. und 18. Jahrhunderts in vortrefflich einstudierter Ausführung zu. Eine Reihe Madrigale und andere Gesangsstücke fesselten im hohen Grade sowohl durch Schlichtheit und keusche Reine, wie durch interessante Führung im Stimmengange. Als Solisten im Sologesange, Violine und Klavierspiel bewährten sich Eva Lissmann, Max Menge und Berthold Hirschburg. Die Aufführung des Lehrergesangvereins begann mit einer bemerkenswerten Neuheit „Die Schlacht bei Murten" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester und brachte ausserdem Bruchs „Frithjof-Szenen". Vermochte sich auch der Chor nicht überall siegreich dem Orchester gegenüber zu behaupten, verdient doch der Gesang Anerkennung. Frau Dr. A. von Lukáts-Pardo (Wien), die Herren R. Schmid (Hannover), H. Wormsbächer, H. Martens und K. Tralau erfreuten durch solistische, wie Ensemble-Vorträge. Prof. Emil Krause.

Mainz.

Die städtische Kapelle hat mit ihren Sinfoniekonzerten unter Leitung Gorters den grössten Teil Verdienst an den winterlichen Darbietungen. Am Karfreitag hörten wir in der Christuskirche Bachs „Johannes-Passion". Die Aufführung war durch den Grossherzogl. Musikdirektor Hackebeil eine wohlvorbereitete. Die Solisten Frau Valentine Goldschmidt-Mainz (Sopran), Fräulein Johanna Geissler-Wiesbaden (Alt), Wilh. Rabot-Mainz (Bass) und Josef Gerharts-Wiesbaden (Tenor) waren wirklich gut gewählt, Orchester und Chöre ebenfalls in guter Verfassung. Das Schlusskonzert der städtischen Kapelle enthielt fast nur Wagner: Ouvertüre zu „Rienzi", „Siegfried-Idyll", Parsivalvorspiel, „Karfreitagszauber", Hallenarie aus „Tannhäuser", ferner die Lieder „Schmerzen", „Im Treibhaus" und „Träume" füllten das Programm. Die drei letzten Lieder trug Frau Hafgren-Waag meisterhaft vor. Die Mainzer Liedertafel führte als gewaltige Tat Bachs h moll-Messe in fast mustergültiger Weise auf. Der Chor hat mit diesem Konzert wirklich Hervorragendes und Staunenswertes geleistet. Als Solisten taten sich hervor Fräulein Eva Lessmann, Frau Franziska Bergh, Herr Jean Trip, Wilh. Rabot und auf der Orgel Herr Professor F. Franke-Köln. Kapellmeister O. Naumann leitete das Ganze sieghaft und zielbewusst. Ausser diesem wäre noch zu erwähnen der Musikalische Volksabend, der sich stets eines ausserordentlichen Besuches zu erfreuen hat (ca. 1000 Zuhörer). In dem letzten wurden durch Mitglieder vom Mainzer Stadttheater Lieder verschiedener Komponisten (Grieg, Loewe), Schumanns Fis dur-Romanze und Mozarts d moll-Phantasie zu Gehör gebracht, ferner durch einen kurzen Vortrag Richard Wagners Kunst näher erläutert. Der Komponisten- und Liederabend Scheuren bedeutete für den Komponisten, der dieses Konzert mit seinen eigenen Werken bestritt, nur einen Achtungserfolg. Der Philharmonische Verein hatte sich mit der Aufführung von Halévys komischer Oper „Der Blitz" befasst und erntete Lorbeeren „im wahrsten Sinne des Wortes". Die Solisten, unter ihnen Herr Adolf Trimborn vom Mainzer Stadttheater und Hofopernsänger Wald. Henke-Wiesbaden brachten die Miniaturoper zu gutem Gelingen. Ludwig Weiss.

München.

Aloys Burgstaller und Julia Culp voran; ihnen gebührt der Ehrenplatz. Ihre Namen leuchten aus den Programmen der letzten Wochen hervor. Und beide Künstler sind sich gleich in der starken Wärme, die sie spenden, in der Übereinstimmung von Wollen und Können, in der völligen Harmonie ihrer Persönlichkeit; — und diese Persönlichkeit bei beiden doch eine so grundverschiedene! Burgstaller, gleichsam abgeschieden von jeglichem äusseren Sein, völlig eins mit dem Dichter, dessen Gedankengang er in geradezu visionärer Unmittelbarkeit durchlebt. Julia Culp ein loderndes und doch in ebenmässiger Schönheit beherrschtes Temperament, eine lichtfrohe und weltfreudige Sieghaftigkeit, die jeglichen poetischen Vorwurf in den Dienst ihrer bezwingenden Darstellungskunst zu stellen weiss. Wie sie Brahms, Schumann und die von J. Röntgen bearbeiteten Altniederländischen Volkslieder sang, war berückend. Wie Burgstaller Schubert und Liszt interpretierte: ergreifend, unvergesslich, und in seiner überwältigenden seelischen Grösse unerreichbar. Das hiess vom Edelsten spenden; und jeder, dem dies Geschenk nicht ward, ist zu bedauern. — Noch einer der ganz Grossen: Fritz Steinbach. Möge dieser ruhmbedeckte Name genügen. Und dazu sein Programm: Bach, Beethoven, Brahms mit dem das Tonkünstler-Orchester grosse Ehre einlegte. In einem Volkssinfoniekonzert brachte die gleiche Orchestervereinigung unter der subtilen Leitung ihres Dirigenten Lassalle Mozarts köstliche „Kleine Nachtmusik" zu ganz bezaubernder Wirkung. Einen weiteren Genuss im Verlauf dieses Abends bot uns die Violinvirtuosin Marie von Stubenrauch mit ihrem energie- und poesievollen Vortrag von Bachs d moll-Ciaconna. — Das Verdienst der Herren Schmid-Lindner (Cembalo und Direktion), Alfr. Naef (Bass), Rich. Tömlich (Tenor), sowie von Frau Stern-Lehmann (Sopran), mit einem Kammerorchester (Mitglieder des Konzertvereins-Orchesters) Bachs sogen. „Kaffeekantate" vorzuführen sei nicht minder gerühmt als die sorgsame Durcharbeitung verschiedener Sologesänge (Geistl. Lieder und Arien) seitens Frau Stern-Lehmann und Herrn Naef und die ganz vortreffliche Rezitativ-Behandlung des Tenoristen Tömlich in seiner Kantate „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt". Der Geiger J. Edelmann und der Flötist Kouloukis machten sich um das zwischen den genannten Nummern zur Wiedergabe gelangende prachtvolle a moll-Konzert von Bach für Klavier, Violine, Flöte und Orchesterbegleitung verdient, indes Schmid-Lindner mit grosser Umsicht seine Kräfte dem Gelingen des Abends lieh. Auf anderem Gebiete, dem der solopianistischen Interpretierung zeitgenössischer Literatur (Draeseke, Courvoisier, H. K. Schmid, Ravel, Debussy) pflückte Schmid-Lindner sich wiederum neue Lorbeeren; namentlich boten Courvoisiers Variationen op. 22 hohe künstlerische Werte. Mit des gleichen Komponisten Liedern aus op. 8, 14, 16 fand der Konzertgeber

J. Schweitzer viel Beifall, der auch dem anmutigen Vortrag seiner Partnerin Berta Manz gezollt wurde, welche u. a. mit Herrn Schweitzer die von H. Zilcher zu Duetten umgearbeiteten Volkslieder von Brahms sang. H. Zilcher beteiligte sich als Pianist-Komponist an dem Abend mit feinsinnigen und fein gespielten „Neuen kleinen Klavierskizzen“. Gleichfalls den eigenen Anwalt des Klavierpartes seiner Werke machte Botho Sigwart, dem starke poetische und klangliche Begabung, verbunden mit einer selbständigen, allerdings oft sehr herben musikalischen Aussprache nachzurühmen sind. Neben einer von Felix Berber in musikalisch-technischem wie geistigem Sinne ganz eminent vorgetragenen Violin-Klavier-Sonate (op. 6) bedeutete ein Zyklus „Marienlieder“ (op. 8) den Höhepunkt im Schaffen Sigwarts. In Sidney Biden, der einen ungemein schmiegsamen, schönen Bariton sein eigen nennt, hatte er einen eben so liebevollen wie erfolgreichen Interpreten. — Aus seiner reichen Schatzkammer holte der vielseitige Wallnöfer eine Reihe dankbarer wohlklingender Lieder und Balladen, sowie auch Klavier- und Violinwerke hervor, um einen Kompositionsabend zu veranstalten, den die gleich lieblich wie leidenschaftlich darstellende Sopranistin Munthe-Kaas und die durch elastische Technik und folglich klangvollen Anschlag auffallende Pianistin Pauline Friess im Verein mit dem trefflich singenden und auch sympathisch begleitenden Komponisten unterstützten. Dem geschätzten Geiger Sieben war die undankbarste Aufgabe zugefallen: eine höchst überflüssige „Rhapsodie lamentosa“. Leicht entbehrlich ist auch eine Violin-Klavier-Sonate von Max Ettinger, die durch keine Dualitäten ihren Platz auf dem Programm des 2. Sonatenabends von Anna Hirzel-Langenhan und Fritz Hirt rechtfertigte. Schade um die dem opus zugewandten, trefflichen pianistischen und violinistischen Kräfte. Von starkem Interesse waren drei sehr glücklich von J. Weismanns geschickter Hand vertonte Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“, deren reizvolle Besetzung (eine Singstimme, Laute und Viola da Gamba) und künstlerische Ausführung — Robert Kothe und die erstmalig auftretende Gambistin Fanny Kothe — grossen Beifall erweckten. Von J. Weismann hörten wir ausserdem, in einem Konzert von Dr. Karl Mennicke (mit dem Konzertvereins-Orchester) eine Sinfonie, die uns aber trotz vieler Vorzüge nicht so sehr ansprach wie Ew. Strässers romantisch empfundene, wohl von Liszt und Strauss stark beeinflusste aber dennoch persönlich belebte G dur-Sinfonie. Dr. Mennicke erwies sich als sattelfester, feinfühliger Dirigent. Unerfreulich an diesem Abend war die 2. Nummer des mitwirkenden russischen Tenors Belina, der, wie man hört, für mehrere Jahre unserer Hofbühne verpflichtet worden ist. Schon gelegentlich seines eigenen Liederabends standen einem musikalisch-gefälligen Vortrag und einer schönen Stimme bedenkliche Ausflüge ins Salongebiet gegenüber, und, wenn er sich bei seinem 2. Auftreten mit den genannten Qualitäten immerhin durch Scarlatti und Pergolesi starken Beifall zu ersingen wusste, so vermochte er aber dem Meistersinger-Preislied in keineswegs genügender Weise gerecht zu werden, und man kann vorderhand noch nicht glauben, dass der noch sehr junge Debütant, bevor mehrjähriges Ausreifen ihn auf höhere Stufe gebracht haben wird, den hiesigen Opernkräften angereiht werden soll. — Mit gutem Erfolg debütierte eine vielversprechende Sängerin Gabriele Roessle, von Rich. Roessler löblichst unterstützt. Ein graziöses Talent ist die ungarische Sängerin Gita Lénárt, nur manchmal viel zu sentimental, — eine Eigenschaft, die sie mit einer unendlichen Reihe von Sängern und Pianisten teilt und die oftmals die folterndste Geduldsprobe für den Hörer bedeutet. — An Gertrude Förstels Liederabend waren das beste einige sehr famose Kopftöne, Georg Göhlers „Indische Liedchen“ und Wolfgang Ruoffs hochmusikalische und glänzende Wiedergabe von Chopins f moll-Fantasie. — Ausserdem liessen sich manche wohlbekannte Pianisten hören: Backhaus, Pembaur, usw. usw. In Lonny Eppstein und Paul Schramm lernte man warmherzige Musiker mit der Anwartschaft auf erfolgreiche Pianistenzukunft kennen. Max Meytschik ist ein grosser Virtuose, der ganz besonders Rachmaninoff zu glänzender Wirkung brachte. Liszts „Funérailles“ sollte er aber lieber nicht spielen, da ihm deren Charakter gänzlich fern liegt. Eine wirkliche Freude hingegen ist es, Prof. Eduard Bach Liszt spielen zu hören; das zeigte sich von neuem, als er kürzlich die „Bénediction de Dieu dans la solitude“ in hervorragender Weise zum Vortrag brachte.

E. von Binzer.

Kreuz und Quer.

Augsburg. Der Oratorienverein unter Leitung von Professor Wilhelm Weber bringt im Oktober Edgar Istels Chorwerk „Hymnus an Zeus“ im Rahmen einer Lisztfeier zur Uraufführung.

Basel. Der Gesangverein unter Leitung von Hermann Suter veranstaltete vom 10.—12. Juni im Münster ein Lisztfest. U. a. gelangte das Oratorium „Christus“ zur Aufführung.

Berlin. Im November findet in der dann fertig gestellten neuen Kurfürstenoper die Uraufführung von Wolf-Ferraris neuer Oper „Schmuck der Madonna“ statt.

— Ferdinand Hummel, dessen „Mara“ seinerzeit im Königl. Opernhause einen starken Erfolg erzielte, hat soeben die Komposition einer einaktigen Oper vollendet, die den Titel „Jenseits des Stroms“ führt. Die Textdichtung des Werkes ist von Frl. Gustave Helene Witte verfasst.

— Für die Hofoper ist ein neuer Bassist in der Person des Sängers Ernst Svedelius von der Kgl. Oper in Stockholm unter sehr günstigen Bedingungen verpflichtet worden. Dem Vertrag zufolge erreicht die Gage im fünften Jahre 35000 Mk. einschliesslich des Spielhonorars für gewährleistetes 100maliges Auftreten in der Spielzeit.

— Eine Gedenktafel für Otto Nicolai, den Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor“, ist an dem Hause des Metropoltheaters, Behrenstrasse 55/57 angebracht worden. Die Inschrift lautet: „Hier wohnte in seinen letzten Lebensjahren Otto Nicolai, königlicher Hofkapellmeister. Seinem Andenken die Stadt Berlin.“

— Dem Gesanglehrer und Königl. Musikdirektor Julius Urban wurde der preussische Kronenorden 4. Klasse verliehen.

— Professor Albert Heintz, der frühere Organist der Petrikirche, starb am 15. Juni im Alter von 90 Jahren. Heintz hat sich durch seine Paraphrasen über Wagnersche Themen und durch sachkundige Untersuchungen der Musikdramen des Bayreuther Meisters vorteilhaft bekannt gemacht.

— Der Organist und Kirchenchordirigent an St. Marien Alexander Preuss erhielt vom König von Rumänien das Ritterkreuz des Ordens der rumänischen Krone.

Bayreuth. Bei den Festspielen (22. Juli bis 20. August) werden u. a. mitwirken: Als Orchesterleiter: Dr. Hans Richter, Dr. Karl Muck, Michael Balling, Siegfried Wagner; Regie und Inszenierung: Siegfried Wagner mit Assistenz von Ernst Braunschweig-Berlin; dramatische Assistenz: Kammersängerin Luise Reuss-Belce (Berlin); technische Direktion: Friedrich Kranich-Darmstadt; 13 Solorepetitoren. Im „Ring des Nibelungen“: Wotan und Wanderer: Walter Soomer-Dresden, Loge: Heinrich Hensel-Wiesbaden, Alberich: Eduard Habich-Wien, Mime: Hans Breuer-Wien, Fasolt: Carl Braun-Wiesbaden, Fafner: Eugen Gluth-Wien, Fricka: Luise Reuss-Belce, Freia: Lilly Hafgren-Waag-Mannheim, Erda: Ernestine Schumann-Heink-Newyork, Siegmund: Jacques Urlus-Leipzig, Hunding: Ernst Lehmann-Mülhausen i. E., Sieglinde: Minnie Saltzmann-Stevens-Paris, Brünnhilde: Ellen Gulbranson-Christiania, Siegfried: Alfred von Bary-Dresden, Stimme des Waldvogels: Gertrude Foerstel-Wien, Gunther: Hermann Weil-Stuttgart, Hagen: Carl Braun, Gutrune: Julie Koerner-Prag, Waltraute: Margarete Matzenauer-Berlin. Im „Parsifal“: Titelrolle: Ernest van Dyck-Antwerpen und Heinrich Hensel, Kundry: Anna Bahr-Mildenburg-Wien und Minnie Saltzmann-Stevens, Gurnemanz: Carl Braun und Richard Mayr-Wien, Amfortas; Werner Engel-Zürich und Hermann Weil, Klingsor: Schützendorf-Bellwidt-Wien, Titurel: Ernst Lehmann. In den „Meistersingern von Nürnberg“: Hans Sachs: Walter Soomer und Hermann Weil, Pogner: Carl Braun, Beckmesser: Heinrich Schultz-Weimar, Kothner; Nicola Geisse-Winkel-Wiesbaden, Walter Stolzing: Walter Kirchoff-Berlin, David: Karl Ziegler-Wien, Eva: Lilly Hafgren-Waag, Magdalene: Gisela Staudigl-Wien.

Bonn. Im Jahre 1912 will hier die Brahms-Gesellschaft ein fünftägiges Brahmsfest veranstalten.

Charlottenburg. Die Leitung des Deutschen Opernhauses wurde Georg Hartmann, dem Direktor des Essener Stadttheaters, übertragen.

Cöln. Im Alter von 48 Jahren starb Karl Meldel, der Bassbuffo der Oper.

Dresden. Prof. Hugo Jüngst erhielt vom König von Sachsen die Krone zum Ritterkreuz 1. Klasse des Albrechtsordens.

— Mit Professor Dr. von Bary, der bekanntlich an die Münchener Hofoper geht, wurde von der Generaldirektion der Königl. Hoftheater ein mehrjähriger Gastspielvertrag abgeschlossen.

— Der Inhaber der Konzertdirektion F. Ries und der Musikalienhandlung Ad. Brauer, Stadtrat Franz Plötner, erhielt vom König von Sachsen das Ritterkreuz 1. Klasse des Albrechtsordens.

Frankfurt (Main). Die Altistin Clara Funke wirkte in einem Konzert in Worms in dem Oratorium „Luther in Worms" von L. Meinardus erfolgreich mit. Die Kritik lobt ihre in allen Lagen ausgeglichene, wohllautreiche und gutgeschulte Altstimme.

Hamburg. Hedwig Francillo-Kaufmann-Wien wurde von Dr. Hans Löwenfeld von 1912 ab für das Stadttheater verpflichtet.

— Kammersänger Heinrich Hensel wurde von Dr. Hans Löwenfeld ab 1912 an das Stadttheater engagiert.

Heidelberg. Karl Götz ist vom November ab als assistierender Gesanglehrer an die Auguste von Weber-Spohrsche Gesangschule unter Wahrung seiner gesanglichen und dichterisch-rezitatorischen Verpflichtungen berufen worden.

Kiew. Kapellmeister José Lassalle, der erste Dirigent des Münchener Tonkünstler-Orchesters, wurde von der Kaiserlich-russischen Musikgesellschaft zur Leitung eines ihrer Abonnementskonzerte in der kommenden Saison verpflichtet. Lassalle wird dort die erste Sinfonie von Gustav Mahler zur ersten Aufführung in Russland bringen.

Leipzig. Aline Sanden vom Stadttheater erhielt vom Grossherzog von Sachsen-Weimar die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— An der Universität gründete sich eine „Musikwissenschaftliche Gesellschaft" mit dem Zweck, musikwissenschaftliche Bestrebungen im Anschluss an das Collegium musicum der Universität zu fördern und vor allem allwöchentliche Arbeitsstunden im Auditorium des musikwissenschaftlichen Seminars abzuhalten.

Mals bei Meran. Hier erhängte sich der zur Kur weilende Tonkünstler Josef Fiedler aus Wien. Seine Frau nahm Gift.

Mannheim. Gertrude Förstel-Wien wurde an das Hoftheater engagiert.

München. Für die diesjährigen Richard Wagner-Festspiele im Prinzregenten-Theater, die, wie schon bekannt gegeben, drei Aufführungen von „Dem Ring des Nibelungen", fünf von „Tristan und Isolde" und drei Vorstellungen von „Den Meistersingern von Nürnberg" umfassen, werden für die Hauptrollen ausser einheimischen Kräften auch wieder eine Anzahl berühmter Künstler herangezogen werden. Unter anderen sind in Aussicht genommen: In der ersten Ring-Aufführung: Brünnhilde: Fräulein Zdenka Fassbender (München), Wotan und Wanderer: Fritz Feinhals (München), Siegmund: Ernst Kraus (Berlin), Siegfried: Heinrich Knote (München). Zweite Aufführung: Brünnhilde: Lucie Weidt (Wien), Wotan und Wanderer: Feinhals, Siegmund: Knote, Siegfried: Kraus. Dritte Aufführung: Brünnhilde: Frl. Fassbender, Wotan und Wanderer: Anton van Rooy (Amsterdam), Siegmund: Kraus, Siegfried: Knote. In „Tristan und Isolde" wird die Isolde in der 1, 3. und 4. Aufführung von Zdenka Fassbender (31. Juli, 12. und 25. August), in der 2. und 5. Vorstellung von Lucie Weidt 9. und 30. August) gesungen werden, während als Vertreter des Tristan Alfred v. Bary (Dresden) für die 2., 4. und 5. Aufführung (9. 25. u. 30. August) und Ernst Kraus für die 1. und 3. Vorstellung (31. Juli und 12. August) gewonnen sind. Für die Rolle des Kurwenal ist bei der vierten Wiedergabe Anton van Rooy ausersehen worden. Heinrich Knote wird in den drei Festvorstellungen der „Meistersinger" den Stolzing singen. In die Wiedergabe des Hans Sachs werden sich Feinhals (14. August und 9. September) und van Rooy (28. August) teilen. Ferner werden Bertha Morena als Sieglinde, Frau Schumann-Heink als Erda, Waltraute, 1. Norne in der 2. und 3. Ringaufführung und Herr Liszewsky (Cöln) als Kurwenal in „Tristan und Isolde" mitwirken.

New York. Frau Margarete Matzenauer früher an der Münchener Hofoper wurde von Gatti-Casazza für mehrere Jahre verpflichtet.

New York. Ernestine Schumann-Heink, die berühmte deutsche Altistin, vollendete am 15. Juni ihr 50. Lebensjahr. Frau Schumann-Heink, die seit mehr als 10 Jahren uns nach Amerika entführt worden ist, ist wohl zurzeit die bedeutendste Vertreterin der Erda und der anderen Alt-Rollen Richard Wagners. In Bayreuth, bei den Festspielen im Münchener Prinzregententheater ist sie deren berufene Darstellerin. Die Sängerin, die aus Lieben bei Prag stammt, ist vom Dresdener Hoftheater nach Hamburg gekommen, war dann etwa Mitte der neunziger Jahre ständiges Mitglied der Sommeroper bei Kroll, wurde dann für die Berliner Hofoper verpflichtet, ging aber 1899 an die Metropolitan-Oper von New-York. Neben vielen anderen Auszeichnungen kann sie sich einer in der Theaterwelt wohl einzigartigen rühmen: sie ist Ehrenbürgerin von Lübeck.

Rom. Puccinis „Das Mädchen aus dem Westen" gelangte im Costanzitheater unter Leitung Toscaninis zu recht erfolgreicher Aufführung. Ausführlicher Bericht unseres Berichterstatters folgt noch.

Wien. Enrico Caruso wird seine diesjährige deutsche Gastspieltournee hier beginnen. Der Künstler gastiert daselbst im September im Hofoperntheater, singt alsdann im Münchener Hoftheater und im Frankfurter Opernhaus und beginnt nachher sein Gastspiel im Berliner Opernhause.

Wiesbaden. Joan Manén hat eine neue Sinfonie „Juventus" geschrieben, die ihre Uraufführung in einem Konzert unter Leitung von Otto Lohse im Kurhaus finden wird.

Verlagsnachrichten.

— „Die Stimme", Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene. Herausgegeben von San.-Rat Dr. Th. S. Flatau und Rektor K. Gast. Verlag von Trowitzsch & Sohn, Berlin SW. 48. Vierteljährlich M. 1.50. Aus dem Inhalte der Hefte März bis Mai: Dr. Kassel-Posen, „Die Stimmfrage in alter Zeit"; A. Schmitz-Köln, „Bewegungsempfindungen für Toneinsatz und Tonansatz"; Dr. R. Imhofer-Prag, „Die Erziehung schwerhöriger Kinder in den ersten Lebensjahren"; K. Schilling-Paunsdorf, „Zur plastischen Darstellung der Lautbildung"; G. Borchers-Leipzig, „Wie ich mit meinen Sextanern komponierte"; G. Vogel-Berlin, „Kunstelend-Konzert und Komödie"; Dr. C. Zimmermann-München, „Die Vibrationen des Schädels beim Singen"; Dr. O. Rutz-München, „Die Rutzschen Entdeckungen"; Prof. H. Mund-Oberwartha, „Ist die Atemgymnastik eine unselige Kunst"; Fritz Steineck-Charlottenburg, „Die erste staatliche Gesanglehrerprüfung in Preussen nach der neuen Prüfungsordnung"; W. Hastung-Berlin, „Der neue Lehrplan des Gesangunterrichts an den höheren Schulen für die männliche Jugend in Preussen"; Otto Marbitz-Charlottenburg, „Die gebräuchliche Note als Intervallzeichen"; Dr. Schilling-Freiburg, „Zur isochronen elektro-mechanischen Tonbehandlung nach Flatau; Joh. Conze-Charlottenburg, „Ein unbekanntes Volkslied aus dem 16. Jahrhundert"; daneben umfassende Berichte usw.

— Zur Erstaufführung von „Pelleas und Melisande" in der Wiener Hofoper hat „Der Merker" ein Spezialheft „Das junge Frankreich" (Musik) herausgegeben, in dessen Mittelpunkt Claude Debussy steht, und dem ein weiteres Spezialheft „Das Theater der Jungfranzosen" demnächst folgen wird. Das vorliegende Heft enthält einen Artikel von Dr. Egon Wellesz über die Strömungen in der jungfranzösischen Musik, die in Debussy, Chausson und Ravel ihre hervorragensten Repräsentanten besitzt — eine anschauliche Schilderung und geistreich theoretische Begründung. Eine historische Zusammenfassung des Schaffens der Jungfranzosen bietet Theodor Tagger in einer sorgfältig detaillierten, lebhaft dargestellten längeren Arbeit und über Debussy und sein gesamtes Werk, insbesondere aber über Pelleas und Melisande gibt ein glänzender Aufsatz des geistvollen französischen Kritikers Louis Laloy erschöpfenden Aufschluss. Richard Mandl, der bekannte Komponist der „Griselidis" erzählt in einer liebenswürdigen Plauderei seine Erinnerungen an César Franck und Emanuel Chabrier, mit denen er in den vielen Jahren seines Pariser Aufenthaltes in engen Beziehungen stand. Marcel Prevost spricht in einem Aufsatz „Die Lehrlinge der Kunst" über die Tragik des Schicksals der vielen ungekannt und ungenannt verdorbenen jungen Leute, die unter scheinbar glänzenden Auspizien das Conservatoire verlassen. Ein Aufsatz Richard Sprechts über die Wiener Ödipus-Aufführung Max Reinhard, sowie das Gast-

spiel Albert Bassermanns, eine scharfe Erwiderung Richard Batkas auf Angriffe, die gegen ihn im Falle Korngold erhoben wurden, und Theaterreferate von Otto König (Ein Engel von Capus, und Einsame Menschen von Hauptmann), ein Gedicht des Arbeiter-Dichters Alfons Petzold, Porträts von Debussy, Franck, Chausson, Ravel, d'Indy, eine Karrikatur Debussys von Rudolf Herrmann, sowie eine Musikbeilage (2 Seiten aus der Partitur von Pelleas und Melisande) vervollständigen das Heft, das den Besuchern der Vorstellungen von Pelleas und Melisande willkommenen Aufschluss über dieses interessante Werk und über die Musik des jungen Frankreich und seine hervorragendsten Repräsentanten geben wird.

— Die Festkantate von Egidi op. 12 „Königin Luise" wurde bisher in den Orten Altenburg, Brandenburg a. H., Berlin, Düsseldorf, Elberfeld, Eberswalde, Frankfurt (Main), Freiburg i. Br., Gellershagen, Genthin, Gross-Lichterfelde, Halle, Hildesheim, Kottbus, Landsberg a. W., Magdeburg, Mühlhausen, Posen, Offenbach, Saarbrücken, Sigmaringen, Stettin, Stolp und Ulm zur Aufführung angenommen.

— Der heilige Gral. Seit Wolfram von Eschenbachs epischer Dichtung und Richard Wagners Weihespiel „Parsifal" ist der symbolische Begriff „Gral" mit dem deutschen Wesen untrennbar verbunden. Soeben lässt Karl Söhle, bekannt durch seine „Musikantengeschichten" und „Schummerstunde" (Bilder aus der Lüneburger Heide) unter dem Titel „Der heilige Gral" (Verlag L. Staackmann) eine tiefinnerliche Geschichte in einer wohlfeilen 1 Mark-Ausgabe erscheinen.

Rezensionen.

Zureich, Franz. Theoretisch-praktische Chorgesangschule für Männerstimmen mit besonderer Berücksichtigung der Stimmbildung für Lehrer-Seminare und Oberklassen der Mittelschulen. Karlsruhe, J. Langs Buchhandlung. Pr. M. 4.60.

Der erste Teil des angezeigten Werkes enthält die Stimmbildung Hier sind die wichtigsten Lehr- und Grundsätze dargestellt, die den modernen Gesangpädagogen die Stimmbildung als notwendig erscheinen lassen. Der Verfasser unterscheidet deutlich Schulung der Sprechstimme und gesangliche Stimmbildung. Nach Art der Methode Prof. Engels betont er Gleichartigkeit der Tonlagen und der Vokalbildung und gibt nach eingehenden Unterweisungen über richtiges Atmen und die Atmungsorgane, über Ansatzrohr, Führung des Tonstroms, Bildung der Vokale und Konsonanten eine reiche Auswahl von Sprechübungen, dann erst gesangliche Übungen zur Ausbildung und Erweiterung des Stimmumfanges sowie zur rhythmischen und musikalischen Ausbildung des Schülers, mit den der als Vorbereitung für den eigentlichen Gesangunterricht gedachte Stimmbildungskursus abschliesst. Der zweite Teil, die Chorschule, bringt Intervallübungen, Chorsolfeggien, dynamische, Geläufigkeits- und Vortragsübungen mit eingestreuten Beispielen aus klassischen Werken und Vortragsstücken mit Begleitung. In einem Anhang, der den musikalischen Teil des Werkes vervollständigt, finden sich u. a. sehr beachtenswerte Ausführungen über Pflege der Stimme und Vortrag sowie eine kurze Geschichte des Männergesangs. — Einem so weit und umfassend angelegten Werke über das schwierige Problem einer rationellen Kunsterziehung auf dem Gebiete des Schulgesanges gegenüber werden die Methodiker über den einen oder anderen Punkt anderer Meinung sein, und das ist gut so. Nicht ein Unterricht nach festen, toten Formen hat in der Schule Raum, sondern Leben — neues, frisches Leben soll in unsere Gesangzimmer einziehen. Dieses Ziel hatte auch der Verfasser mit der Herausgabe seines verdienstvollen Buches im Auge. Möge es besonders den Zöglingen der Lehrerbildungsanstalten und den amtierenden Lehrern ein sicherer Führer zu guten Erfolgen sein. E. Rödger.

Pommer, W. H. Op. 20. Fünf Stücke für Violine und Klavier. Leipzig, D. Rahter. Pr. M. 3.—.

Fünf ansprechende, melodiös erfundene und leicht gearbeitete Charakterstücke für Geiger mit einigermassen ausgebildeter Technik (Mittelstufe). Besonders wer für getragene, nicht ganz von Weichlichkeit freie Formen schwärmt, wird hier auf seine Kosten kommen. Sehr viel Eigenart haben die Stückchen nicht, zur Bildung eines gesättigten, grossen Tons und zum Studium gewisser graziöser Streichformen aber laden sie angenehm ein. Es fällt auf, dass in den Geigenstimmen alle Fingersätze fehlen. Dr. Kurt Singer.

Hegar, Friedrich, op. 40. Heldenzeit. (Gedicht von Adolf Frey.) Für Männerchor und Orchester. Leipzig, Hug & Co. Kl.-Part. Pr. M. 3.60.

Vorliegendem Werke hat der Dichter Adolf Frey zwei verschiedene Textschlüsse beigegeben, den einen für die Schweiz, den andern für Deutschland. Für beide Länder gab es Heldenzeiten, die mit markigen Worten herrlich geschildert sind. Der Komponist beginnt sein Werk mit einem heroischen Tempo di Marcia, welches glücklich auf die Kampfesschilderung von No. 1 vorbereitet und bei den Worten „Wehgeschrei quoll in den Lüften" den Höhepunkt erreicht. Mit einfachen, friedlichen Naturmotiven wird in No. 2 das Herabsteigen des Hirten zu Tal geschildert, der die „wetterbraune Hand zum Schwur erhebt. Wuchtig und gemessen erklingt vom Chor unisono das charakteristische „Es komme was da mag! In markanten Rhythmen malt Hegar nun die Waffenbereitschaft des Volkes, welches die Freiheit ersehnt. Treffend ist hier (in H dur) das Sehnsuchtsmotiv erfunden. In der Vertonung der Worte „Der Freiheit blutig Frührot dämmert" ist wohl der grösste Ausdruck in dem Werke erreicht. Die nun folgende Schilderung der Waffenbereitschaft gab Hegar wieder Gelegenheit sein grosses Können in der Tonmalerei zu verwerten. Wir sehen durch diese charakteristische Vertonung das Volk in Waffen direkt vor uns stehen, dessen Wahlspruch für alle Zeiten ist: „Es komme was da mag!" Im strahlenden C dur schliesst die höchst wirkungsvolle Komposition in Marschrhythmen ab. Der Satz ist meisterhaft und auffallend einfach. Schwierige Intervalle scheint der Komponist absichtlich vermieden zu haben. Man sieht, dass auch mit Einfachheit grosse Wirkungen erreicht werden Es ist recht erfreulich, dass Hegar hier anderen unmotiviert schwer schreibenden Komponisten ein Vorbild gibt. Möge es Nachahmung finden! Besonders klangvoll und gut spielbar ist der Klavierpart. Unterzeichneter ist der Meinung, dass man das opus auch wirksam mit Klavier herausbringen kann. Namentlich kleinere Vereine und Seminarchöre, die beim Lesen des Namens Hegar wohl immer einen kleinen Schrecken bekommen, seien nachdrücklich aufmerksam gemacht.

Karl Klanert.

Neue Violinmusik.

Zu den instruktiven Stücken gehören die zahlreichen Schülerkonzerte, die selbst wieder nach verschiedenen Schwierigkeitsstufen eingeteilt sind. Wohl keines unter den vielen, die wir kennen, lässt nicht ahnen, dass der Komponist unter einem gewissen Zwange stand, als er es niederschrieb. Schon in der Bezeichnung „Schülerkonzert" liegt die Hindeutung auf das Zwitterhafte dieser Gattung. Die Fantasie muss sich die Fittiche gehörig stutzen lassen, denn das vor allem massgebende Utilitätsprinzip darf nicht umgangen werden und nun soll der arme Vogel Fantasie in die Höhe fliegen? Man wird schon zufrieden sein müssen, wenn er über kleine Strecken hinweg sich in der Luft halten kann, dazwischen hinein wird man ihm jedoch eine kurze Rast auf dem Erdboden nicht versagen. Zweckentsprechende, zugleich aber den jugendlichen Spielern eine anregende Kost bietende Schülerkonzerte haben wir in den Zwillingsstücken op. 34 und 35 von Oscar Rieding (Bosworth & Co., Preis je 3 M). Beide, sowohl das in G dur als das in h moll, überschreiten nicht den Umfang der ersten Lage, sie hören sich angenehm an, zeigen Fluss und treffen auch gut den richtigen Ton des Konzertinos. Von Hans Sitt liegen ebenfalls zwei Schülerkonzertini vor. Nummer 1. (C dur 1. Lage) op. 104, Nummer 2 (a moll 1.—3. Lage) op. 108, Verlag von O. Junne, Preis je 3 M. Der bekannte Leipziger Pädagoge führt eine fleissige und gewandte Feder. Bei der grossen Produktivität, die Sitt zeigt, ist es nicht anders möglich, als dass die Familienähnlichkeit seiner Werke oft deutlich hervortritt. Dass sie zum Gediegensten und Brauchbarsten für die Violinspieler gehören, bleibt trotzdem wahr. Vier gute, ebenfalls in der ersten Lage spielbare Vortragsstücke von Hans Sitt (Präludium, Menuett, Arioso und Saltarella) findet man unter der Opuszahl 105 vereinigt in der Bosworth-Edition (Preis 2 M). Ein Präludium von Carlo Viscardini (1,20 M) bei Otto Junne herausgegeben, stellt sich als preisgekröntes Werk vor. Preismedaillen sind oft wahre Warnungstafeln, wer sich durch solche Aushängeschilder schon getäuscht sah, musste notwendig misstrauisch werden. Man darf aber dem kleinen, etwas süssen, Chopinsche Art vereinfacht wiedergebenden Preludio lento volles Vertrauen schenken, es verdient solches ohne Zweifel. Die Six Morceaux für Violine und Pianoforte, welche in Heinrichshofens Verlag erschienen sind, tragen den Verfassernamen Edouard Gautier. Ihr kapri-

ziöser Charakter geht schon aus den Titeln hervor: Pierrette, Pierrot, Carnaval, Frasquita, ja selbst die Sarabande und das Sonnett zeigen salonmässigen Einschlag. Sie verlangen Sicherheit im Vortrag und setzen die Fähigkeit leichten Hinauswerfens beim Spielen voraus, sonst geht ihre Wirkung verloren. Rein technisch betrachtet, sind sie nicht schwer ausführbar (Preis der einzelnen Hefte 1 M, bezw. 1,20 M). Mit eigenen Kompositionen tritt nun auch Fritz Kreisler auf den Plan. Vorerst haben wir von dem berühmten Geiger eine Romanze, ein Caprice Viennois und ein Tambourin Chinois (op. 2—4), Preis 2—2,50 M, Verlag von Schotts Söhnen. Kreisleriana hätten sie überschrieben werden dürfen, denn sie lassen klar die Individualität dieses bedeutenden Virtuosen erkennen. Wenn sich die Romanze durch einen noblen Zug auszeichnet, wenn aus dem Wiener Stückchen der behagliche Geist des echten Walzers und zugleich kapriziöse Lustigkeit zu verspüren sind, so hebt sich davon das chinesische Tambourin durch bizarre Originalität ab. Dieser geistreiche Scherz, den ich vielleicht am treffendsten als feinstilisierte Katzenmusik bezeichne, verlangt aber einen virtuosen Spieler, denn sonst ist der Realismus zu weit getrieben. An weitere Kreise wenden sich die beiden anderen Stücke, sie sind auch Spielern, die kein Virtuosi, ohne allzugrosse Anstrengung erreichbar.

Die Konzertliteratur wird durch das cismoll-Konzert von Franz Berwald vermehrt. Dass dieses Stück schon 1820 geschrieben wurde, merkt man ihm kaum an, wenn man ihm auch ein paar Jahrzehnte gegeben hätte. Wüsste man nichts von dem Komponisten (nach Riemann gest. 1868 als Direktor des Stockholmer Konservatoriums), so könnte man etwa auf Ferd. David schliessen. Aber David war trockener, nüchterner als Berwald, der eine reiche poetische Ader besessen haben muss, Spohr und Mendelssohn zwar nicht gleichkommt, aber doch ehrenvoll neben diesen dasteht. Dass die letzten Sätze der Violinkonzerte früheren Stils am raschesten veralten, zeig sich aber an Berwald so gut, wie an Viotti, Vieuxtemps ode Molique, so verschieden diese alle sonst sein mögen. Bei den entschiedenen Mangel an Violinkonzerten ist die Herausgabe der „Neuheit" zu begrüssen. Die Durchsicht besorgte Henr Marteau, die Klavierausgabe kostet 3 M netto, (Partitur 6 M Stimme 9 M no.), Verleger ist Jul. H. Zimmermann. Zuletzt ist noch ein Kammermusikwerk zu erwähnen, die Violin-Sonate op. 30 von Anton Beer-Walbrunn (München, Wunderhorn-verlag, Pr. 7,50 M netto). Die übliche Form ist insofern verlassen, als wir eigentlich nur zwei Sätze vor uns haben, ein Allegro und ein variiertes Andante. Da die Variationen 5—7 an Stelle eines Scherzos mit Trio, die Schlussveränderungen an Stelle das Finale stehen, haben wir es doch mit der viersätzigen Sonate zu tun. Der erste Satz — selbst wenn er in schnellem Allabreve Tempo genommen wird, dehnt sich zu lange aus, es treffen sich so manche Abschnittchen darin, die nur eine Umschreibung des schon Gesagten bringen, speziell die kontrapunktischen Partien, die ohnehin leicht nach Gelehrsamkeit schmecken, sind etwas zu lang ausgefallen. Die Erfindung macht Beer-Walbrunn keine Mühe, er schreibt fliessend und was er schreibt, klingt. Sein Stil ist nicht original, aber ansprechend. Die Sonate in D wird kein Aufsehen erregen, aber sie wird zu dem Guten gezählt werden, sie wird deswegen auch ihre Spieler finden.

A. Eisenmann.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 24. Juni 1911, Nachmittag 1/22 Uhr.

Sethus Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahre." Gustav Kittan: „Ins stille Land". Niccolo Jomelli: „Lux aeterna".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Kapellmeister als Mittelsperson zwischen Direktion und Orchester.

Den Vermittler machen ist keine ganz leichte, am wenigsten aber eine dankbare Aufgabe. Sicher aber eine sehr ehrenvolle. Denn ihre richtige Lösung vermag manchen Unfrieden zu bannen, manche Gärung im Keim zu ersticken und damit Verhältnisse zu schaffen, die am Ende nur wieder der Kunst und ihrer gedeihlichen Pflege zu gute kommen — ein Preis, der es wert ist, dass wir uns um ihn bemühen. Verständnis für die soziale Lage des Musikers, genaue Kenntnis der wirtschaftlichen Verhältnisse des jeweiligen Instituts, Welterfahrenheit, gesellschaftliche Gewandtheit und nicht zuletzt taktvolles, aber festes und bestimmtes Auftreten vermögen zur Lösung dieser heiklen, humanitären Aufgabe viel, sehr viel beizutragen. „Warum für Andere die Kastanien aus dem Feuer holen?" höre ich da und dort einwenden. Nein — nicht für andere; Einvernehmen der beiden Faktoren zwischen die wir gestellt sind, kann nur geeignet sein, für unsere berufliche Arbeit selbst gute Früchte zu tragen.

Dass jemand, der ruhig und sachlich berechtigte Wünsche seines Orchesters der Direktion vorträgt und dabei auch die Wahl des richtigen Zeitpunktes nicht ausser acht lässt, einer Gefährdung in seiner Stellung ausgesetzt sein kann, dürfte doch im Ernste nicht behauptet werden. Aber bei allen solchen Massnahmen: strengste Objektivität, die allein durch Ruhe und Sachlichkeit zu erreichen ist. Im Vordergrunde des Interesses stehe für den Kapellmeister immer die Frage: „diene ich durch mein Vorgehen höheren künstlerischen Zielen oder nicht?" Kann er sich diese mit einem ehrlichen Ja beantworten, so mag er getrost ans Werk gehen, denn niemals kann eine Operation ganz fehlschlagen, wenn sie aus idealen Beweggründen heraus geschieht. Früher oder später kann nur Segen daraus entspringen. Zur Erreichung dieser Objektivität gehört, dass der Kapellmeister offene Augen nach beiden Seiten hat, dort nichts zu schwarz, hier nichts zu rosig sieht. Bald wird es ihm gelingen, genau abzuwägen, den richtigen Ausgleich zu finden, auf der einen Seite Unberechtigtes in seine Schranken zu weisen, auf der anderen Seite Verständnislosigkeit und Kurzsichtigkeit zu beheben. Genau und bis ins kleinste und unbedeutendste klar und eingehend werde zuvor alles mit dem Orchester oder dessen Vertretern besprochen. Dazu offen, ohne Schönfärberei und — ohne voreiliges, sich bindendes Zusagen und Inaussichtstellen!! Wenig, sehr wenig für erreichbar gelten lassen, und dieses mit allem Nachdruck verfolgen. Zu diesem Nachdruck gehört, dass der Direktion die Wichtigkeit und Bedeutung des Orchesters als unentbehrlicher Hauptfaktor im ganzen Betriebe nahegelegt und doppelt unterstrichen wird, dass die Berechtigung der Wünsche und die Unumgänglichkeit ihrer Gewährung begründet und formell gut dargelegt wird, dass die Direktion auf die moralische Bedeutung hingewiesen wird, indem man betont, dass hohe künstlerische Leistungen mit unzufriedenen und in schweren Sorgen lebenden Mitgliedern nicht zu erreichen sind, dass also letzten Endes der Ruf des Instituts selbst darunter zu leiden habe; man weise aber vor allem auch darauf hin, dass immerwährende Kündigungen und Neueinstellungen den künstlerischen Ruin eines bis dahin guten Orchesters bedeuten, weil ein orchestrales Ensemble solche Wechsel aus technischen Gründen nicht ertragen kann.

Damit aber eine solche Vorstellung des Kapellmeisters bei seiner Direktion schon von vorneherein den Eindruck des Ernsten und Notwendigen mache und die Operation damit ihres Gelingens sicher sei, vermeide es der Leiter des Orchesters bei sonstigen geringfügigen Anlässen — bei jeder Kleinigkeit, wie man zu sagen pflegt — die Direktion zu behelligen. Je seltener der Kapellmeister in anderen Dingen die Direktion in Anspruch nimmt, desto überzeugender und bedeutungsvoller wird ihr sein Kommen in solch wichtigen Angelegenheiten sein. Disziplin und Ordnung halte der Kapellmeister selbst und lasse in solchen Dingen der Direktion keinen Einblick in etwaige Vorkommnisse tun. Fort mit der leidigen Gewohnheit, über das oder jenes Orchestermitglied bei der Direktion zu klagen und zu stöhnen. Wenn der Kapellmeister schon seine Orchestermitglieder nicht hochhält, was soll dann die Direktion von ihnen halten? Im Gegenteil! Kapellmeister und Orchester seien eine Familie, die wohl weiss, dass dieses oder jenes Mitglied schwerer zu lenken ist, die aber nach aussen für jedes ihrer Mitglieder eintritt. Eine solch innere Geschlossenheit wird gerade auf die Direktionen ihren Eindruck nicht verfehlen, und sie wird sich bei wichtigen Angelegenheiten derselben erinnern müssen.

Je disziplinierter und vornehmer ein Orchester ist, desto mehr wird es bei seiner Direktion erreichen. Das mögen sich Kapellmeister und Musiker vor Augen halten!

F. M.-Fbgr.

Die nächste Nummer erscheint am 29. Juni. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 26. Juni eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin.
Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Ludwig Frankenstein.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 26. 29. Juni 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Anna Morsch zum siebzigsten Geburtstage.

(3. Juli 1911.)

Von Professor **Emil Krause.**

Ein warmes Wort aufrichtiger Verehrung und Anerkennung sei der Trägerin obigen Namens in Veranlassung ihres demnächst zurückgelegten 70. Lebensjahres gewidmet. Anna Morsch, geboren in Gransee, nimmt als gediegene Schriftstellerin und Pädagogin neben einer Lina Ramann und Marie Lipsius (La Mara) seit Dezennien eine höchste Achtung gebietende Stellung ein und darf mit freudiger Genugtuung auf eine nach beiden Richtungen hin erfolgreiche Wirksamkeit zurückblicken. Ausgerüstet mit universeller Begabung und fester Willenskraft durfte sie als einstige Schülerin Tausigs, Ehlerts und Hermann Krigars ihr hohes Ziel einer gediegenen Pianistin und Pädagogin unentwegt erreichen, so dass sie nach nutzbringender Lehrtätigkeit 1885 in der Reichshauptstadt ein eigenes Institut ins Leben rufen konnte, das bald erspriessliche Resultate aufzuweisen hatte. Insbesondere aber bewährte sie sich, einer inneren Neigung folgend, auf wissenschaftlichem Gebiete, wofür zunächst eine Reihe bis 1878 unter dem Pseudonym Moser in Fachzeitungen publizierter musikwissenschaftlicher Abhandlungen, sowie die grösseren unter eigenem Namen herausgegebenen Werke „Der italienische Kirchengesang bis Palestrina“ und „Deutschlands Tonkünstlerinnen“, ferner die Mitarbeiterschaft an der von Prof. Emil Breslaur besorgten Neuausgabe des Julius Schubertschen Tonkünstler-Lexikons vollgültige Beweise geben. Für die Arbeit über „Deutschlands Tonkünstlerinnen“, die sie im Auftrage des Zentralkomitees für die deutsche Frauenabteilung zur Weltausstellung in Chicago verfasste, wurde sie diplomiert und empfing die Ehrenmedaille. Als Breslaur 1878 die musikpädagogische Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer“ begründete, wurde Anna Morsch sofort seine Mitarbeiterin in musikwissenschaftlichen Abhandlungen und ernst kritischen Besprechungen. Bei dieser langjährigen Mitarbeiterschaft lernte sie die Misere im Musikunterrichtswesen nach allen Richtungen gründlich kennen. Sie nahm von Beginn an teil an den reformatorischen Arbeiten Breslaurs, war an der ersten Petition 1886 um Einführung einer staatlichen Prüfung beteiligt und behielt das Ganze, als die Petition resultatlos verlief und auch der durch Breslaur ins Leben gerufene „Verband der Musiklehrervereine“ sich wieder auflöste, fortgesetzt im Auge.



Anna Morsch.

Als Vorstandsmitglied der „Musiksektion“ des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins wurde Anna Morsch die Aufgabe einer erneuten Petition um Einführung einer staatlichen Prüfung übertragen; sie erzielte durch eine ausgedehnte Propaganda und durch fortlaufende Artikel in der genannten Fachschrift für diese Petition 2000 Unterschriften, mit denen diese 1901 an das preussische Kultusministerium gesandt wurde. Da leider auch diese Petition unbeantwortet blieb, war es ihr unerlässliches Streben, die Reformen durch Selbsthilfe zu erlangen und ihrer Initiative war es zu danken, dass dem 1903, anlässlich der Einweihung des Richard Wagner-Denkmals in Berlin, geplanten musikwissenschaftlichen Kongress eine „Musikpädagogische Sektion“ angegliedert wurde. Nach Einberufung der geeigneten Vertreter versandte sie den Aufruf durch die Zeitschrift und an hervorragende Persönlichkeiten, der das Interesse in hohem Grade weckte. Durch ihre Vorsicht bei den Vorarbeiten wurde es aber auch ermöglicht, dass, als der Musikwissenschaftliche Kongress im letzten Augenblick in die

Brüche ging, die „Musikpädagogische Sektion", aus der inzwischen schon die Gründung eines „Musikpädagogischen Verbandes" hervorgegangen war, selbständig den ersten Kongress abhalten konnte. Von diesem Zeitpunkt datiert ihre erfolgreiche Tätigkeit in dem „Musikpädagogischen Verbande", dem sie, in warmherzigem Idealismus seitdem als erste Schriftführerin ihre ganze Arbeitskraft in selbstlosester Weise widmet und die Bestrebungen des Verbandes, der seine Hauptaufgabe in der Hebung des gesamten Musiklehrerstandes erblickt, unablässig fördert. So ist die grosszügige Organisation der Prüfungen, welche einen dreijährigen Seminarkursus mit Verleihung von Zeugnissen und Diplomen abschliessen, in der Hauptsache ihr Werk. Wie sehr der Gedanke einer solchen planmässigen, umfassenden musikalischen und wissenschaftlichen Ausbildung zum Lehrberuf bereits Boden gewonnen hat, geht aus der Tatsache hervor, dass z. Zt. in 24 deutschen Städten die Studien für das Examen nach den Bestimmungen des Musikpädagogischen Verbandes betrieben werden. Bei diesen Examina ist der Verband durch von ihm entsendete Kommissare vertreten und Anna Morsch hat in jeder Jahreszeit die weitesten, unbequemsten Reisen nicht gescheut, um den Prüfungen beizuwohnen, ihren Gang zu leiten und ihr kritisches Urteil abzugeben.

Eine freudige Genugtuung war es für sie, dass die Reformbestrebungen, die sie ins Leben gerufen, auch über Deutschlands Grenzen hinaus ein Echo fanden. In Österreich wurde seit Jahr und Tag unter Zugrundelegung der Prinzipien und Satzungen des deutschen Verbandes und lebhafter Korrespondenz an der Gründung eines „Österreichischen Musikpädagogischen Verbandes" gearbeitet, der sich bei Gelegenheit ihres ersten Musikpädagogischen Kongresses in Wien (21.—23. April d. Js.) fest konstituierte. Mit anderen Berliner Vorstandsmitgliedern war Anna Morsch bei diesem Kongress anwesend und nahm den lebhaftesten Anteil an allen Verhandlungen. Kurz vorher hatte der V. Deutsche Musikpädagogische Kongress in Berlin stattgefunden, an dessen Zustandekommen sie wieder das grösste Verdienst hatte, auf dem eine grosse Reihe den gesamten Musiklehrstand betreffender wichtiger Fragen zur Erörterung kamen, und der mit der Gründung eines „Internationalen Musikpädagogischen Verbandes" ausklang. Hier war es auch, wo in spontaner Weise mehrere Male öffentlich der Bewunderung und Anerkennung für die rastlosen, uneigennützigen Bemühungen der verdienstvollen Mitarbeiterin Ausdruck gegeben wurden. Es zeigte sich dabei auch die grosse Verehrung und Liebe, die sie sich durch ihre edle Menschlichkeit erworben.

So sehr Anna Morsch die allgemeine Hochachtung für ihr umfassendes Wissen, ihren klaren Verstand, ihr energisches Handeln sich erworben hat, mehr noch eroberte sie sich durch ihre menschlichen Eigenschaften, ihre bescheidene Liebenswürdigkeit, ihre stete Hilfsbereitschaft, ihr warmes Interesse für ihre leidenden Kollegen alle Herzen und geniesst das schrankenlose Vertrauen aller derer, die sie näher kennen. Möchte sie der Kunst und ihrer Lehre, aber auch ihrem grossen Freundeskreise noch recht lange erhalten bleiben.



Moderne Tonlyriker.

Von **Walter Dahms.**

Von jeher ist die Liedkomposition ein bedeutender Faktor in der musikalischen Produktion gewesen. Und mit Recht. In der verhältnismässig kleinen Form lässt sich alles ausdrücken, was das Menschenherz bewegt und er zittern macht. Das Lied erfordert eine Konzentrierung des Gefühls; es ist, kann man sagen, ein Gefühls-Extrakt und zwar ein durchaus persönlicher, wenn auch ein anderer (der Dichter) die Anregung gegeben hat. Im Lied wird das, was der Dichter sagt, ergänzt, vertieft; die von ihm versuchte oder gesuchte Stimmung wird in der Komposition zum Erklingen und Ausklingen gebracht. Je komplizierter nun der Dichter sich gibt, desto verästelter wird auch seine musikalische Interpretation sich gestalten müssen. Kein Wunder, dass die Komponisten, fast alle wohl, sich der Lyrik — unwiderstehlich angezogen — zuwenden; denn es muss sie ja reizen, Seelenstimmungen auszumalen. Das zu sagen, was der Dichter unausgesprochen zwischen den Zeilen erfühlen lässt. Deshalb ist die musikalische Lyrik ein grosses, unendliches Gebiet und die Zahl der Liederkomponisten Legion. Doch nur wenige sind echte Lyriker; die meisten bringen es nur zu Talmi-Gefühlen, erborgten, nachempfundenen Stimmungen.

Die Entwicklung, die das Lied im Laufe eines Jahrhunderts — des neunzehnten — gemacht hat, ist ungeheuer. An seinem Anfang Franz Schuberts natürliche, ungesuchte, quellfrische Kunst; an seinem Ende die mimosenhaft zarte, nervös beim geringsten Stimmungshauch vibrierende Schöpferseele Hugo Wolfs. Was dazwischen liegt ist ein unübersehbarer Reichtum an Liebenswertem. Ein paar Gipfel: Schumann, Franz, Peter Cornelius (dessen geniale Lyrik sehr bedeutungsvoll ist; fusst doch auf ihr das stark feminine Talent Hugo Wolfs).

Nach Wolf, also in der neuesten Zeit, ist die Liedproduktion allem Anschein nach noch gestiegen; die Literatur ist ins Uferlose gewachsen. Aus diesem Heer von Schaffenden gilt es diesmal zwei prägnante Persönlichkeiten herauszugreifen und in ihrer Eigenart dem Leser vorzuführen. Dass tonangebende Musiker wie Strauss und Reger hier nicht besprochen werden, möge man verzeihen. Beide sind zurzeit hell genug von der Sonne des Ruhmes bestrahlt; man setzt ihnen Denkmäler (ob aus Furcht, dass sie zu schnell vergessen werden könnten?) und gibt ihnen zu Ehren Festwochen. Es ist recht und billig, auch einmal anderer Künstler zu gedenken. Und im übrigen kann man ja über die Bedeutung der beiden Genannten gerade als Lyriker sehr verschiedener Meinung sein. Jedenfalls scheint ihre Hauptstärke auf diesem Gebiete nicht zu liegen.

1. Georg Stolzenberg.

Stolzenberg ist modern; modern im besten Sinne des Wortes, nämlich: neu! Er ist wirklich originell. Wir treffen bei ihm in jedem Lied auf Harmonien, Akkordverbindungen, die wir vordem noch nicht gehört haben und die dabei trotzdem — das muss betont werden — völlig unanfechtbar sind. Der Könner spricht daraus; er verbirgt nicht ängstlich, dass er etwas „gelernt" hat, was Gesetz und Regel ist in unserer Kunst und zwar aus Notwendigkeit. Wie viele sind nur dadurch „modern", dass sie alle Regeln über den Haufen werfen (oft haben sie ja auch nicht einmal gelernt, den Wert der Regeln zu erkennen). Wir denken: „Wer Quintenparallelen, falsche Auflösungen und ähnliche Regelwidrigkeiten ohne innere Notwendigkeit — die in der Stimmungsmalerei oder in irgend etwas anderem begründet sein kann — schreibt, der zeigt dadurch entweder, dass er nichts gelernt hat, oder dass ihm der Sinn für gewisse innerlich begründete Gesetzmässigkeit in der Kunst (soll sie schön wirken, d. h. Kunst bleiben) fehlt. Und ein Meister kann er dann nie sein!"

Wir finden solche Regelwidrigkeiten bei Stolzenberg nicht; er ist modern ohne diesen Kardinalfehler der Moderne: die Regellosigkeit. Die gewagtesten Harmonieverbindungen stehen auf gesunder Grundlage.

Er ist ein Stimmungskünstler von seltener Tiefe und dabei ein Meister der in sich geschlossenen Form. Seine Deklamation ist wunderbar prägnant, und aus dieser Deklamation heraus entsteht (quillt) bei ihm die Gesangsmelodie. Singstimme und Klavier bilden ein untrennbares Ganzes, eine Einheit, die fest in sich geschlossen ist.

Zehn Lieder hat dieser leider so „zurückhaltende" Komponist im Verlag Dreililien herausgegeben; aber es lässt sich getrost behaupten, dass diese zehn Lieder zu dem bedeutendsten zählen, was die moderne Tonlyrik überhaupt hervorgebracht hat.

Das erste der Lieder, „Regenlied", von Verlaine-Schaukal, ist von bezwingender Stimmungsgewalt. „Regen über der Stadt". Ein dichter Schleier liegt über dem Lied, eine eintönige, immer sich wiederholende Figur im Klavier, umspielt von wundervollen Harmonien, durchzieht das Ganze. Sie bricht unseren Willen, unsere Kraft; hoffnungslos starren wir hinaus in das Grau des Regens.

Eine ähnliche Stimmung erleben wir in dem Liede „Draussen die Düne" nach freien Rhythmen von Arno Holz. Auch hier grenzenlose Hoffnungslosigkeit:

„Grau der Himmel,
grau die See
und grau
das Herz",

mit unwiderstehlicher Stimmungskraft ausgedrückt.

Ganz der Gegensatz dazu ist die Komposition eines anderen Gedichtes von Holz, „In himmelblauer Ferne". Hier vermählen sich Wort und Ton, zarte Melodie und feinziselierte Harmonie zu einem Ganzen von so hinreissender Süsse im Ausdruck, dem wir nur weniges in der gesamten Liedliteratur an die Seite stellen können. Dies Lied könnte bei einem empfänglichen Publikum ein „Reisser" in des Wortes bester Bedeutung sein. (Es hat sich auch schon als solcher erwiesen.)

Volkstümlich einfach ist Stolzenberg in einem Gedicht von Paul Victor, „Ich habe mein Leid in den Fluss versenkt"; hier wirkt er hauptsächlich durch die Innerlichkeit der Melodie. Auch ein anderer Text desselben Dichters, „Und der Weg war weit", ist mit einfachen Mitteln zu unmittelbarer Wirkung gebracht.

Ein Farbengemälde berückender Art hat er in Verlaine-Dehmels „Helle Nacht" geschaffen. Ineinander verschwimmende seltsame Harmonien, wundervolle Melodik der Gesangsstimme machen das Lied für unser Empfinden zur Krone der ganzen Sammlung.

Ein Lied, das einen jeden schon beim ersten Anhören gefangen nehmen muss, ist das prächtige, lustige „Maiwunder" von Dehmel. Aber erst beim eingehenden Hineinversenken zeigen sich die zahllosen Feinheiten und Schönheiten: Überraschungen für musikalische Feinschmecker.

„Über die Welt hin" (Holz) zeigt wieder mehr den verträumten, stillen Lyriker; auch hier: wahrer Melodiezauber! Ganz eigenartige Wirkungen hat Stolzenberg in dem kleinen „Heidekraut steck ich an meinen Hut" von Johannes Schlaf erzielt. Die Stelle:

„Der Ruf eines Vogels
glockenhell
aus einem tiefen
fernen Grund". . . .

ist durch neuartige Harmonieverbindungen ganz visionär dargestellt. Es ist innerstes Erleben in dem Liede.

Stolzenbergs Kreislernatur zeigt sich in dem letzten der zehn „Fern auf der Insel Napura" (Holz). Der Humor und die Innigkeit seiner Kunst haben hier ein Gemälde geschaffen, reich an Kontrasten und jähem Stimmungswechsel, aber von einer meisterhaften Einheit!

2. Allen van Höveln Carpé.

Die amerikanische Komponistin überragt bei weitem den Durchschnitt. Sie ist eine Persönlichkeit. Ihre Lyrik ist in höchstem Grade eigenartig und erlebt. Sowohl in der Melodie als auch in Harmonie und namentlich im Rhythmus finden wir bei ihr Werte, die neu sind und nur ihr allein gehören. Einem solchen Schaffen kann man höchstes Lob nicht versagen. Eine eigene Note haftet ihrer Lyrik auch insofern an, als sie bei vielen ihrer Lieder ausser dem Klavier noch ein anderes Instrument — Geige oder Cello — braucht, um die Stimmung des Gedichtes ganz auszudeuten. Sie verwendet diese Ausdrucksmittel mit weiser Beschränkung und erzielt oft durch die Mischung der Klangfarben wundervolle Effekte.

Die bei Raabe & Plothow erschienenen Lieder geben ein vortreffliches Bild vom Schaffen der Komponistin. Das erste „As the rose, as the lily" mit seiner melancholisch dahindämmernden Hauptmelodie hat etwas von der zauberhaften Unendlichkeits-Stimmung der amerikanischen Ebenen an sich; es ist eins der schönsten. Auch „Dawn" ist in der Stimmung ähnlich; hier ist dem Cello eine selbständigere Rolle, als in dem ersten, zuerteilt. Kontrastreicher ist „Morning, like a Prinzess", das in der Mitte zu einem machtvollen Aufschwung gelangt, um dann wieder in die stille Anfangsstimmung zurückzusinken. Angenehm fällt bei allen Liedern auf, wie Allen Carpé bemüht ist, in der Harmonie alles Alltägliche zu vermeiden.

Ein Prachtstück und von ausserordentlicher Wirkung ist die Komposition des Verlaineschen Gedichts „Danson la gigue"; der skurrille Humor der Poesie ist in der Musik, namentlich durch die ausgezeichnete Behandlung des Cellos, meisterhaft getroffen.

Noch zwei andere Gedichte von Verlaine hat Allen Carpé komponiert, diese beiden ohne Cello: „La lune blanche" und „Chanson d'automne". Beide sind von vollblütiger Melodik und hinreissender Kraft des Ausdrucks.

Etwas ganz Besonderes hat sie in zwei Indianerkompositionen geschaffen, zu denen sie Original-Irokesen-Motive und Texte von dem indianischen Schriftsteller Ojijateka Brant-Sero erhalten hat. Die erste ist ein Klavierstück „Indianertanz" von prachtvoller Realistik und die zweite ein „Indianertanzlied": „Das Leben ist ein frecher Tanz". Allen Carpé hat die Motive mit grosser Kunst harmonisiert, und erzielt durch die Ausnutzung der Klangfarben des Klaviers und die exotischen Rhythmen ganz seltsame, aparte Wirkungen. Diese beiden Kompositionen haben jedenfalls eine hervorragende Bedeutung, da man aus ihren mit historischer Treue überlieferten Motiven einen interessanten Einblick in die Klangwelt des sagenumwobenen Volksstammes erhält.

Es ist ein unmöglicher Versuch, mit Worten Musik beschreiben zu wollen. Es bleibt immer ein Rest, der nicht ausgedrückt werden kann und der wohl gerade das Notwendige ist. Der Ton muss selbst zum Herzen sprechen, das Wort vermag ihn nicht zu ersetzen. Aber hinweisen kann das Wort. Diese Zeilen möchten hinweisen auf zwei Lyriker, deren Schöpfungen es wirklich verdienen, gekannt und mit den besten genannt zu werden.



Zu Beethoven.

Studien und Skizzen von Dr. **Th. von Frimmel.**

II.*)

Die Beethovenhäuser in Mödling.

Der Artikel mit derselben Überschrift, der vor kurzem in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (1911, No. 24) erschienen ist, bringt mir einige Funde in Erinnerung, die ich zu dem genannten Thema vor Jahren gemacht habe, Funde, die auch in Giannonis „Geschichte der Stadt Mödling" benutzt sind, nicht in ihrer ganzen Ausdehnung, doch immerhin so weit, als es der Plan des genannten Buches gestattete. Vor Jahren also habe ich die ganze Angelegenheit der Wohnungen Beethovens in Mödling eingehend durchstudiert. Nach gedruckten und ungedruckten Quellen liess sich ermitteln, dass Beethoven zwei Sommer im „Hafnerhause" und einen dritten im Hause der alten Achsenaugasse (später Babenbergergasse) gewohnt hat, u. z. 1818 und 1819 im Hafnerhaus und 1820 im Hause der alten Achsenaugasse, das gegenwärtig Eigentum von Frau Julie Helf ist. Auf genauere Mitteilungen nach Überlieferungen, Urkunden und nach dem Augenschein ging ich ein in einem Feuilleton der Wiener Zeitung vom 16. Dezember 1886. Ich liess das Hafnerhaus in mehreren Ansichten photographieren, von denen einige benutzt wurden in der Wiener Illustrierten Zeitung vom 27. März 1887. Von den Überlieferungen wurde durch mich damals fast alles benutzt, und ich habe nur eine Tradition nachzutragen, die sich in der Familie Helf bis in die Zeit fortgepflanzt hatte, als ich den Spuren Beethovens in Mödling mit einer gewissen Ausdauer nachging. Frau Julie Helf erzählte mir damals, dass Beethoven gelegentlich beim Ausgehen sich über die unbequeme Benutzung des grossen Haustores hinweggesetzt hat, indem er durch den Garten über den Zaun und dann über die Felder das Weite suchte. Ech Beethovensch das und durchaus glaubwürdig.

Wie ich zu meinem Leidwesen bemerke, fängt die Kenntnis von Beethovens Aufenthalt in Mödling schon wieder an, sich zu verwirren. Die Angabe der Gedenktafel am Hafnerhaus, die angibt, Beethoven hätte in jenem Hause 1818, 1819 und überdies auch 1820 gewohnt, ist falsch, prangt aber nach wie vor an der Schauseite und gab jüngst wieder zu der Kompromissannahme Anlass, der Meister hätte 1820 anfangs im Hafnerhause und erst später im Hause der Achsenaugasse gewohnt. Nach dem zu urteilen, was ich in den 1880er Jahren ermittelt habe, kommt für 1820 nur das Haus in der Achsenaugasse, also auf keinen Fall das Hafnerhaus in Frage.

*) Der erste Artikel stand im Jahrgang 1908 No. 13 des mit der vorliegenden Zeitschrift vereinigten „Musikalischen Wochenblattes".



Robert Radecke †.

Von **L. Frankenstein.**

Schon wieder hat der Schnitter Tod den Lebensfaden eines Künstlers durchschnitten: Robert Radecke ist im Alter von fast 81 Jahren in Wernigerode im Harz, wo er erst vor kurzem Sommeraufenthalt genommen hatte, an den Folgen einer starken Erkältung gestorben. Radecke gehörte zwar nicht zu den Bahnbrechern unserer Kunst, aber er hatte es verstanden, sich im reichshauptstädtischen Musikleben s. Z. eine hervorragende Stellung zu verschaffen; er hat durch seine verschiedenartige Tätigkeit positive Arbeit geleistet und dadurch immerhin kulturelle Werte geschaffen. Er war noch einer der alten Schule, der tief in der Klassik und Romantik wurzelte und diese seine Ideale bis ins hohe Alter bewahrte. Zu Dittmannsdorf bei Waldenburg in Schlesien als Sohn eines Organisten geboren, besuchte der Verstorbene, nachdem er in Breslau das Gymnasium absolviert und auch dort gediegenen Musikunterricht genommen hatte, in den Jahren 1848—50 das Leipziger Konservatorium. Nach Beendigung dieser Studien trat er als Geiger in das Gewandhausorchester zu Leipzig ein. Gleichzeitig benutzte er auch seine auf dem Konservatorium erlangte Fertigkeit, um von da ab als Pianist und Orgelvirtuose mit grösstem Erfolge aufzutreten. 1852 war Radecke neben David zweiter Dirigent der Singakademie, 1853 auch kurze Zeit Musik- und Chordirektor am Leipziger Stadttheater. Noch in demselben Jahre sehen wir ihn in Berlin, das nun seine zweite Heimat werden sollte. In den Jahren 1853—63 veranstaltete er Quartettsoireen, in denen die damalige moderne Kunst propagiert wurde, ausserdem fanden grosse Orchester- und Chorkonzerte statt. Nachdem er Musikdirektor und 1871 Hofkapellmeister an der Königl. Hofoper geworden war, führte er 23 Jahre den Taktstock, den er 1886, einer neuen Zeit weichend, niederlegte, um die Leitung des Sternschen Konservatoriums zu übernehmen, diese 1888 an Max Bruch abgebend. Von 1892—1907 war Radecke Direktor des Königl. Instituts für Kirchenmusik.

Radecke ist als Komponist auf den verschiedensten Gebieten tätig gewesen, am erfolgreichsten wohl auf dem des Liedes. Er schuf eine grosse Anzahl ein- und mehrstimmige Lieder, die frisch und sangbar gehalten sind und sich zum Teil dem schlichten Volkston nähern, wie z. B. sein vielgesungenes „Aus der Jugendzeit". Ausserdem sind noch bemerkenswert zwei Klaviertrios, ein Liederspiel „Die Mönkguter", eine Sinfonie in F dur, zwei Scherzi und ein Nachtstück für Orchester usw.



Aus vergilbten Blättern.

Mitgeteilt von **Ludwig Frankenstein.**

I.

So manches Mal stösst man bei Nachforschungen und Studien auf wenig bekannte Bücher und Schriften, die aber doch auch für uns Jetztlebende noch von Interesse sind wegen der darin niedergelegten Ansichten und Urteile. So kam mir vor kurzem ein Büchlein in die Hand, betitelt „Denkwürdigkeiten aus dem Leben ausgezeichneter Teutschen des achtzehnten Jahrhunderts". Dieses war im Jahre 1802 in Schnepfenthal, im Verlage der bekannten, noch heute bestehenden Erziehungsanstalt erschienen und von dem Begründer der letzteren, C. G. Salzmann, herausgegeben. Das Buch enthält auch kurzgefasste Urteile über die Grossen in der Musik, leider aber ohne Nennung der Verfasser, denn Salzmann hatte es verstanden, einen Stab von Mitarbeitern um sich zu sammeln. Ich kann es mir nicht versagen, diese Urteile, da doch immerhin interessant, hier unseren Lesern mitzuteilen, wobei ich nur die allbekannten Lebensdaten auslasse.

Johann Sebastian Bach.

Dieser Stammvater einer der ausgezeichnetsten Künstlerfamilien, selbst einer der grössten Tonkünstler . . . . spielte das Klavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Kraft und auf der Orgel war er einzig in seiner Art. . . . Wie

er jedes Instrument, das er spielte, mit unbedingter Gewalt beherrschte und jeden Stil und jeden Teil der Tonkunst umfasste: so zeigte er sich doch in seiner höchsten Glorie auf der Orgel, und er ist Meister und Muster des grossen edlen Kirchenstils. Seine Kompositionen sind reich an Ideen, an Kraft, an kühnen Modulationen, an grosser Harmonie, an neuen melodischen Gängen und enthalten einen unerschöpflichen Schatz musikalischer Kunst, aber sie sind so schwer gesetzt und erfordern eine so grosse Kunst des Vortrags, dass, ungeachtet aus Bachs Schule grosse Tonkünstler hervorgegangen sind, itzt nur noch wenige seinem schweren kunstvollen Stile Geschmack abgewinnen, noch wenigere seine Stücke fehlerfrei vorzutragen imstande sind.



IV. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in London.

Von Dr. Albert Mayer-Reinach.*)

Wer den Lesern eines Blattes, die sich hauptsächlich aus praktischen Musikern zusammensetzen, über diesen Kongress berichten will, ist wohl genötigt, vor der Aufzählung und kritischen Wertung der mit demselben zusammenhängenden Ereignisse eine Aufklärung darüber zu geben, wer die Internationale Musikgesellschaft überhaupt ist und was sie will. Denn ihre Organisation und ihre Ziele sind heute, in Deutschland wenigstens, doch nur einer verhältnismässig kleinen Zahl von Musikern und Musikinteressenten bekannt. Als die Gesellschaft im Jahre 1899 von dem Berliner Universitäts-Professor Oskar Fleischer ins Leben gerufen wurde, und als bald darauf ihre ersten Publikationen erschienen, da waren nicht wenige Stimmen, die den Titel „Internationale Musikgesellschaft" für unberechtigt hielten, und an seine Stelle „Internationale Musikwissenschaftliche Gesellschaft" gesetzt haben wollten. Dem damaligen Stand der Dinge hätte das unbedingt auch mehr entsprochen: denn tatsächlich wollten der Gründer und die dem Gründer nahestehenden Kreise in erster Linie einen Zusammenschluss der Musikgelehrten aller Länder herbeiführen, die mitarbeiten sollten an der Herausgabe von periodisch erscheinenden Zeitschriften vorwiegend wissenschaftlichen Charakters, deren Nicht-Existenz sich für die Weiterentwicklung der musikalischen Wissenschaften längst als hemmend herausgestellt hatte. Im Verlauf der elf verflossenen Jahre, in denen die Gesellschaft zahlreiche Mitglieder auch im Auslande gewann, hat sich das Bild in Deutschland nicht geändert: während z. B. in England und Frankreich — gerade der diesjährige Kongress zeigte das bezüglich Englands deutlich — schaffende, nachschaffende und wissenschaftlich arbeitende Musiker friedlich nebeneinander in der Gesellschaft wirken, ist das in Deutschland nicht im geringsten der Fall. Fast kein einziger der bedeutenden praktischen deutschen Musiker war auf dem Kongress zu finden: den Kern der deutschen Besucher bildeten fast durchweg die mit den Universitäten in näherem Zusammenhang stehenden Musikhistoriker. Nach Lage der Dinge in Deutschland konnte das auch nicht anders sein, denn deutsche praktische Musiker sind leider immer noch wie durch eine Schranke von den wissenschaftlich arbeitenden getrennt, oder besser gesagt, sie halten sich gegenseitig fern. Auf welcher Seite hier der Fehler liegt, kann schwer entschieden werden; jedenfalls ist im Interesse der deutschen Musik diese Spaltung sehr bedauerlich.

Je nachdem der deutsche Beurteiler zu der einen oder anderen dieser Richtungen hinneigt, wird sein Urteil über diesen Kongress ausfallen. Es war der vierte bereits, den die Gesellschaft abhielt. Auf dem ersten, 1904 in Leipzig, war es nur eine Art Heerschau über die sämtlichen in Deutschland der Gesellschaft Angehörenden, ohne dass wissenschaftlich etwas besonderes geleistet wurde. Der zweite, 1906 in Basel, zeigte ein ganz anderes Bild; in verhältnismässig einfachem äusserlichen Rahmen, mit Hinzunahme von nur wenigen Konzerten historischen Inhalts, kam es hauptsächlich auf wissenschaftliche Arbeit und Diskussion an. Der dritte, 1909, wurde in Wien im Zusammenhang mit der Haydn-Zentenarfeier abgehalten. Das Bild war völlig verändert; die Wissenschaft schien unter dem gewaltigen Eindruck der vielen musikalischen Aufführungen und festlichen Veranstaltungen fast erdrückt. Gleichwohl war die Organisation doch immerhin so, dass die wissenschaftliche Seite zu ihrem Rechte kam. Das war in London anders. Aber das mag mit der eigenartigen Zusammensetzung der englischen Sektion der Gesellschaft zusammenhängen. Denn was in Deutschland unmöglich scheint, eine Vereinigung und ein geschlossenes Arbeiten der praktisch wie der wissenschaftlich arbeitenden Musiker, das ist dort längst zur Tatsache geworden, und die Führer des dortigen Teiles der Gesellschaft sind in erster Linie praktische Musiker, ein ausgezeichneter Mann wie Alexander C. Mackenzie an der Spitze. So war es ganz natürlich, dass die Engländer auf die Idee kamen, in Verbindung mit dem Kongress eine Übersicht über die Entwicklung und den jetzigen Stand der englischen Musik zu geben. Das hatte allerdings zur Folge, dass die Aufführungen sich sehr in den Vordergrund drängten und das allgemeine Interesse so in Anspruch nahmen, dass für die Wissenschaft selbst dann wenig übrig geblieben wäre, wenn die Sitzungen besser organisiert gewesen wären, als das leider der Fall war. Aber in diesem Punkte versagte der diesmalige Kongress so ziemlich. Schon die erste Sitzung, in der die Sektions-Chefs bestimmt wurden, zeigte, dass das englische Komitee in seinen Reihen keinen guten Organisator besass, der die ganzen Verhandlungen mit straffen Zügeln hätte führen können, was doch gerade den vielsprachigen Besuchern gegenüber notwendig war. Machte auch die am folgenden Tage stattgehabte Eröffnungsversammlung einen guten Eindruck — namentlich die Rede des Ehrenpräsidenten des Kongresses, des bekannten Parlamentariers und früheren Ministerpräsidenten Balfour interessierte —, so zeitigte dagegen der erste Tag der Sektionssitzungen eine geradezu heillose Verwirrung, so dass kein Mensch ein und aus wusste. Erst später wurde bekannt, dass ein Druckerstreik die rechtzeitige Fertigstellung der orientierenden Programme vereitelt habe. Wie dem aber auch immerhin sei: als schliesslich die Sitzungen einigermassen in Gang kamen, war nicht für genügende Räume gesorgt, aus dem Programm war nicht zu ersehen, wann der oder jener Redner sprach, und so kam es schliesslich, dass hervorragende Gelehrte, denen sonst ein grösseres Auditorium sicher gewesen wäre, sich mit einer Zuhörerschaft von vier bis fünf Personen begnügen mussten, was sicherlich nicht dazu beitrug, die Vortragenden zu besonderen oratorischen Leistungen anzuspornen. Die meisten Redner hatten schliesslich das Gefühl, man müsse nun einmal seine Schuldigkeit tun und seinen angemeldeten Vortrag zur Verlesung bringen; im stillen aber hoffte jedermann darauf, dass der später erscheinende Gesamtbericht oder eine an anderer Stelle erscheinende Veröffentlichung seines Vortrages mehr und kritischere Beurteiler finden werde, als das in den Wandelhallen der Londoner Universität der Fall war. Dieser mangelnden Organisation wegen war es auch so gut wie unmöglich, über die Art der Vorträge sich irgend ein Bild zu machen; man erhaschte höchstens durch Zufall den einen oder anderen Teil eines Vortrages und war selten in der Lage, den Zusammenhang zu erkennen.

Für diejenigen Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft, die eine besondere Bereicherung ihres Wissens gerade aus den Sektionssitzungen erwarteten, war der Kongress natürlich eine starke Enttäuschung. Keiner, der etwa in der Hoffnung auf vielseitige wissenschaftliche Anregung nach London gekommen war, konnte auf seine Rechnung kommen. Dagegen sah es anders aus für diejenigen, die mit einer so übersichtlichen Vorführung englischer Musik, wie sie hier geboten wurde, gern einverstanden waren, und den Kongress als ein Mittel betrachteten, sich ein klares Bild über die Entwicklung der englischen Musik und ihre heutige Pflege zu machen. Die Vorführungen zogen alles in ihr Gebiet, was auf englischem Boden an Musik überhaupt geleistet worden war, mit Ausnahme Händels, der diesmal wohl absichtlich nicht als Engländer betrachtet wurde. Gerade in bezug auf dessen musikgeschichtliche Stellung aber gaben namentlich die Vorführungen von Werken Henry Purcells eine Reihe von wichtigen Aufschlüssen. Man hat bisher kaum gewusst, wie sehr der deutsche, in England heimisch gewordene Meister von diesem genialen englischen Musiker aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts beeinflusst war, und was er der Bekanntschaft mit dessen Werken zu danken hat. Verschiedene Chorstücke, Anthems, wie z. B. das in der St. Pauls-Kathedrale beim Gottesdienst aufgeführte, sowie mehrere im zweiten Orchesterkonzert gesungene Opern-Szenen, bekundeten jedem Besucher, welch' grossen Musiker die Engländer im 17. Jahrhundert gehabt haben. Neben ihm standen auf den Programmen eine stolze Reihe von Meistern des 16., 17. und angehenden 18. Jahrhunderts, wie Byrd, Gibbons, Morley, Wilbye u. a., die für die gute Qualität der früheren

*) Infolge plötzlicher Erkrankung des geehrten Herrn Verfassers kann der Bericht erst jetzt erscheinen.

englischen Musik zeugten. Neben der Vorführung alter Musik liess der Kongress natürlich auch eine ganze Reihe der Lebenden zu Gehör kommen. Nicht mit dem gleichen Erfolge. Der deutsche Besucher konnte grossen Eindruck wohl davontragen von Elgars zweiter Sinfonie, wohl auch von Mackenzies schottischer Rhapsodie; im grossen und ganzen aber standen die dargebotenen Musikstücke, die noch zum grossen Teil von ihren Verfassern kapellmeisterlich recht schlecht interpretiert wurden, hinter dem zurück, was wir in deutschen Konzertsälen zu hören gewohnt sind. Die neuere englische Musik, darüber kann nach diesem Musikfest kaum ein Zweifel bestehen, zeigt keine besondere Originalität und schwingt sich selbst in dem besten, was sie zu bieten vermag, nicht zur Höhe der letzten grossen deutschen Meister empor. Dagegen verdient uneingeschränktes Lob die Art der Ausführung der dargebotenen Chormusik. Das ist ein Punkt, in dem zur Zeit wohl kein Land den Engländern gleichkommt. Einen Madrigalchor von der Güte der Magpie Madrigal Society unter Lionel Benson, die im ersten Nachmittagskonzert in der Aeolian Hall konzertierte, besitzen wir in Deutschland zur Zeit wohl nicht. Selbst unsere hervorragendsten Chorvereinigungen kommen an durchgängiger Schulung und Schlagfertigkeit den englischen Chören nicht gleich. Hierüber waren die Meinungen der deutschen Besucher, die sich von der Trefflichkeit der englischen Chöre ausser in dem genannten Konzert noch an den Leistungen der Huddersfield Choral Society und der Kapelle der St. Pauls-Kathedrale ein Urteil bilden konnten, vollständig einig. Es sei damit kein Tadel gegen unsere hervorragendsten Chöre ausgesprochen: aber was deutsche Chöre nur ausnahmsweise durch jahrelanges Studium und unzählige Proben erreichen, das arbeiten diese englischen Chöre in viel kürzerer Zeit. England steht in diesem Punkte tatsächlich in der Musik der Gegenwart unübertroffen da. Diese Chorvereinigungen bilden einen Kulturfaktor im öffentlichen Kunstleben des Inselreiches, auf den wir Deutschen neidisch sein können.

Neben den wissenschaftlichen Vormittagssitzungen und den Nachmittags- und Abendkonzerten liefen eine ganze Menge Einladungen für die Mitglieder der Gesellschaften her, die in ihrer Grossartigkeit alles hinter sich liessen, was wohl je auf Kongressen geboten wurde. Der Empfang, den am ersten Abend Englands grösster Musikverleger Novello gab, eröffnete die Veranstaltungen aufs glänzendste. Es folgten in den kommenden Tagen eine Einladung beim Lord Mayor, dann eine von keinem Teilnehmer je zu vergessende bei der Worshipful Company of Grocers in deren prächtigen Räumen, ein von dem englischen Komitee gegebenes Festbankett im Savoy-Hôtel und am letzten Tage des Kongresses für die männlichen Teilnehmer ein Lunch im berühmten englischen Abgeordnetenhause auf Einladung des Ministeriums und unter Vorsitz eines Ministers, was von allen anwesenden Musikern als eine dem Stande erwiesene, wohl noch in keinem Staate gebotene Ehrung aufgefasst wurde.

Den Ausgang bildete eine Aufführung im Coventgarden-Opernhaus, wo Verdis „Rigoletto“, in italienischer Sprache gesungen, den die historische Entwicklung der englischen Musik kennenden Besuchern Kunde davon geben konnte, wie sehr seit den Tagen Händels italienische Opernkunst in London gepflegt wird. Weniger die Darbietung, die im grossen und ganzen sehr hoch stand, als gerade die Tatsache des noch „immer heimischseins“ italienischer Kunst auf englischem Boden vermittelte den Besuchern ein abgerundetes Bild englischen Musiktreibens, wie man es in so wenig Tagen in Vollständigkeit zu erleben wohl selten Gelegenheit hat.

So mögen selbst diejenigen, die über den geringen wissenschaftlichen Wert des Kongresses verstimmt waren, doch immerhin durch die Konzerte und sonstigen Veranstaltungen einen vollen Begriff englischer Musikkultur mit nach Hause genommen haben. In diesem Sinne wird jeder gern an die verlebten Tage zurückdenken. Für die Weiterentwicklung der Internationalen Musikgesellschaft, als einer alle Musiker, schaffende, nachschaffende und wissenschaftlich arbeitende umfassende, hat er jedenfalls ein gut Stück Arbeit geleistet. Und es sollte kein Mitglied so einseitig sein, diesen Zusammenschluss nicht als die einzig richtige Fortentwicklung betrachten zu wollen.

Rundschau.

Musikfeste.

Görlitz.

17. Schlesisches Musikfest.

Vom 18.—20. Juni fand in der neuerbauten Stadthalle das 17. Schlesische Musikfest unter überaus zahlreicher Beteiligung von Mitwirkenden und Zuhörern statt und bekundete aufs neue, welch reges Interesse für diese der Initiative des Grafen Hochberg entsprungene Einrichtung im schönen Schlesierlande herrscht. Ein Chor von 670 Sängern und Sängerinnen, die Berliner königl. Kapelle in Stärke von 105 Mann, die Leitung des Ganzen wiederum in den Händen des Herrn Generalmusikdirektors Dr. Karl Muck: das stellte schon nach den Erfahrungen der verflossenen Feste von vorn herein auserlesene Kunstgenüsse in Aussicht. Mochte auch die Aufstellung des Progamms, das in geschichtlicher Reihenfolge die verschiedenartigsten Werke der deutschen Meister von Händel bis Wagner vorführte, manchem zu konservativ erscheinen, musste man auch das gänzliche Ausserachtlassen unserer lebenden Meister schmerzlich bedauern, so werden wohl ausnahmslos alle am Schluss des Festes der Ansicht gewesen sein, dass der Gesamteindruck dank der glanzvollen Wiedergabe des dargebotenen ein völlig befriedigender war.

Am 1. Festtage kamen die drei grossen Meister des 18. Jahrhunderts, Bach, Händel und Gluck zu Worte. Händel leitete mit seinem „Halleluja“ aus dem „Messias“ das Programm ein. Kann es einen würdigeren und erhebenderen Festesanfang geben? Der gewaltige Chor, die erstklassige Kapelle, die von einem trefflichen Meister bediente prachtvolle Konzertorgel brachten in ihrem Zusammenwirken in dem akustisch so begünstigten Saale eine unvergleichliche Wirkung hervor. Sodann folgte das Konzert Nr. VII (Bdur) op. 7 Nr. 1 für Orgel, Cembalo und Orchester von demselben Meister in der Bearbeitung von Herrn Professor Dr. Max Seiffert, der selbst die Cembalo-Partie übernommen hatte. Von den drei Sätzen gefiel besonders das letzte Allegro (Bdur), ein altfranzösischer Tanz (Bourrée), der in seinen scharf synkopierten Themen ein frischpulsierendes Leben zeigt. Der Kgl. Musikdirektor Herr B. Irrgang aus Berlin bekundete mit der Ausführung dieses Konzerts aufs neue seine schon des öfteren bewunderte und gewürdigte Meisterschaft. In der nun folgenden, den 1. Teil des Programms beschliessenden Bachschen Kantate Nr. 34 „O ewiges Feuer“ zeigte sich der Chor wiederum auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Die Soli, bestehend aus kurzen Rezitativen für Tenor und Bass, die eine Altarie einrahmen, wurden von Frl. Maria Philippi aus Basel, den Herren Senius und Gessner in ansprechender Weise gesungen. Den letzten Teil des ersten Festtages bildete der zweite Akt aus der Oper „Orpheus“ für Sopran- und Altsolo, Chor und Orchester von Chr. W. von Gluck, eine dramatische Szene, die auch im Konzertsaal ihrer Wirkung sicher ist. Hier konnte Frl. Philippi mit ihrer schönen, besonders in der Mittellage und Höhe (eingestr. g—2 gestrich. d) ausgiebigen Mezzosopranstimme glänzen. Ihrer Tiefe haftet trotz des Alttimbres eine etwas flache Tongebung an. Wird dieser Tonbildungsmangel beseitigt, so stehen wir nicht an, sie unseren ersten Altistinnen beizuzählen. Der dramatisch belebte erste Teil interessierte weit mehr, als der mehr episch gehaltene zweite, der sich, und das mit Recht, Kürzungen und Streichungen gefallen lassen musste. Mit der Arie der Euridice fand sich Frl. M. Löwe aus Breslau gut ab. An dem warmen Beifall konnte man wahrnehmen, dass die Glucksche Musik in ihrer gesunden Einfachheit und Natürlichkeit ihre Wirkung auf empfängliche Gemüter nicht verfehlt.

Der 2. Tag brachte die Glanzleistung des ganzen Festes, Beethovens gewaltige, die höchsten Anforderungen an die Ausführenden stellende „Missa solemnis“ in Ddur. Das Geschichtliche über Entstehung, über die Kämpfe und das heisse Mühen des Meisters, die Form dem Geiste untertan zu machen, über die erste Aufführung des Werkes usw. ist jedem Beethovenverehrer hinlänglich bekannt und braucht hier nicht erörtert zu werden. Auf einem Schlesischen Musikfest ist meines Wissens die Missa in diesem Jahre zum erstenmal zur Aufführung gelangt und zwar in einer so vorzüglichen, keinen Wunsch offen lassenden Weise, dass auch die Kritik sich mit dem begeisterten Publikum zu uneingeschränktem Lobe zusammenfinden musste. Dank gebührt vor allem dem Herrn Dr. Muck, der sich wieder als Chorleiter grössten Stils zeigte und in abgeklärter Ruhe und souveräner Beherrschung das Ganze meisterte. Dank gebührt der wackeren Sängerschar dem herrlichen Orchester

und nicht zuletzt den Solisten, die alle mit vollster Hingebung das erhabene Werk zu einem solchen Erfolge führen halfen. Gedenken wollen wir auch der Vereinsleiter, die in mühevoller Arbeit das Werk vorbereiteten und des Herrn Professors Rüdel aus Berlin, der die Vorproben leitete und sich die Liebe und Wertschätzung der singenden Herren und Damen im vollsten Masse errang. Nun zu dem Werke selbst. Das „Et ascendit in coelum“ im Credo, das gefürchtete „et vitam venturi saeculi“ ebendaselbst waren Chorleistungen ersten Ranges. Von grosser Wirkung war ferner das „Benedictus“. Professor B. Dessau spielte sein Violinsolo meisterhaft. Die Solisten boten teilweise hervorragendes. Kammersänger F. Senius stand in dem ganzen Werke völlig auf der Höhe seiner Aufgabe, dasselbe ist von Fräulein Philippi zu sagen, die in ihrem Altsolo im Agnus Dei „miserere nobis“ Töne voll intensivsten Glanz gab.

Frl. Tilia Hill, die gefeierte Solistin des Einweihungskonzerts im Oktober musste telegraphisch beordert werden, um die Sopranpartie für das nach Angabe der Festzeitung indisponierte Frl. Löwe zu übernehmen. Wohl infolge der anstrengenden Reise klang ihr sieghafter Sopran nicht bis zum Schluss in derselben Frische. Nicht volle Befriedigung gewährte der Gesang des Herrn Gessner. Sein Stimmumfang ist beschränkt, die Tiefe ist zu matt, besonders für den grossen Raum, die Höhe klingt forciert. Gewiss ist er ein geschmackvoller Sänger mit gutem Material und Intelligenz. Das genügt aber noch nicht, um Musikfestaufgaben zu lösen. Ausser Beethoven kamen noch die beiden anderen Klassiker, Haydn und Mozart am 2. Festtage zu Worte. Der erstere mit seiner sonnige Lebensfreude atmenden Sinfonie (Bdur) Nr. 12 und Mozart mit dem Konzert Nr. 10 in Esdur (Köch. Verz. 363) für 2 Klaviere und Orchester. Es braucht wohl nicht erst hervorgehoben zu werden, dass die Orchesterleistungen bei der Qualität der Kgl. Kapelle und unter Mucks Leitung hervorragende waren. Den Klavierpart hatten Herr Professor B. Roth und Frl. Thamm aus Dresden auszuführen und lösten ihre Aufgabe mit bestem Gelingen. Das sehr jugendliche Frl. Thamm besitzt grosse technische Fertigkeit, verfügt über einen weichen nuancenreichen Anschlag und bedeutende musikalische Sicherheit, so dass wir von ihr noch viel Gutes in Zukunft zu erwarten haben. Beiden wurde reicher Beifall zu teil.

Der 3. Tag gehörte zum grossen Teil den Romantikern C. M. v. Weber, Schubert, Mendelssohn und Schumann; von den Modernen kamen nur Brahms und Wagner zu Worte. Die ewig junge Euryanthe-Ouvertüre von einer guten Kapelle zu hören, ist immer eine Freude; die Kgl. Kapelle bereitete allen damit einen hohen Genuss. Nicht minder mit Franz Schuberts Cdur-Sinfonie No. 7, die vielen Musikfreunden trotz ihrer „himmlischen Länge“, wie R. Schumann sich ausdrückte, ans Herz gewachsen ist. Mendelssohns Violinkonzert in emoll op. 64 für Violine mit Begleitung des Orchesters bildete den Schluss des ersten Teils des dritten Festtages. Gespielt wurde das Konzert von Frl. Gertr. Schuster-Woldan, einer jungen sympathischen Künstlerin, die zu grossen Hoffnungen berechtigt; in den Begeisterungsjubel zwar, der die junge Geigerin umbrauste, konnten wir so ohne weiteres nicht einstimmen, wenn auch ihre Leistung ehrlichen Beifall verdiente. Sie verfügt über eine verblüffende Technik, doch wer von den heutigen Virtuosen besitzt die nicht? Sie hat Temperament. Ihr Ton ist warm, doch noch zu klein. Die Konturen der Hauptthemen werden noch nicht markig genug herausgehoben; ihrem Spiel fehlt noch die Selbstverständlichkeit und abgeklärte Ruhe, die unsere grossen Geiger auszeichnet.

Das Schicksalslied hat Brahms als 38jähriger komponiert und in ihm die beiden uralten Gegensätze, Erdennot und himmlisches Glück, in erschütternder, innerlich ergreifender Weise dargelegt und damit ein Kunstwerk von hoher Vollendung geschaffen. Der Chor wusste den Stimmungsgehalt des schönen Werkes voll zu erschöpfen und erntete reichen Beifall. Den grössten äusserlichen Beifall erzielten die vier Solisten mit der Wiedergabe von Schumanns „Spanischem Liederspiel“, begleitet von Generalmusikdirektor Dr. Muck. Den Sopranpart sang Frau Boehm-van Endert und entzückte durch ihre leichtbewegliche schöne Sopranstimme. Richard Wagners Schlusschor und Hans Sachsens Ansprache sind wie nichts anderes geeignet, ein Musikfest zu beschliessen; nur durfte am dritten Tage nicht des Guten zu viel geboten werden, die Aufnahmefähigkeit hat auch ihre Grenzen, so dass wohl auch aus diesem Grunde der herrliche Prophetenchor des Hans Sachs „Wacht auf, es nahet gen den Tag“ weggelassen wurde. Hoffentlich haben wir Gelegenheit, auf dem nächsten Musikfeste etwas mehr von unsern modernen grossen Meistern und besonders den Lebenden zu hören. P. Balzer.

Oper.

Rom.

„La Fanciulla del West“.

(„Das Mädchen aus dem Westen“).

Oper in drei Aufzügen nach dem Drama von D. Belasco von G. Civinini und C. Zangarini. Musik von Giacomo Puccini. (Erstaufführung am Teatro Costanzi zu Rom am 12. Juni 1911)

Vor mir liegt der bei Ricordi erschienene Klavierauszug des neuesten Puccinischen Werkes. Ungläubig lasse ich den Blick immer von neuem über die realistisch aufgefasste Kardinalszene des zweiten Aktes und der ganzen Oper schweifen, in der der Sheriff Rance mit der von ihm ebenso heiss als hoffnungslos begehrten schönen Minnie, dem „Mädchen aus dem Westen“ um das Leben ihres Geliebten, des unter dem Decknamen Johnson sich bergenden gefürchteten Räubers Romerrez Poker spielt. So glatt und selbstverständlich wie dieses Bild fein säuberlich von der Platte gezogen den vornehm ausgestatteten Klavierauszug schmückt, so gar nicht sensationell will mir jetzt aus der Erinnerung dieses ganze mit so unendlich viel Trara und mit einer so ungeheuren Reklame angekündigte Opus erscheinen! Es ist fast tragikomisch und doch auch direkt lächerlich zu beobachten, wie hier der Weltruhm eines „Maestro“ ganz überflüssiger Weise künstlich grossgezüchtet wird, ein Weltruhm, der dabei doch in diesem Falle längst feststeht! Aber wer weiss, ob nicht hier der Verleger die eigentliche Seele dieser übertriebenen Reklame war, wer weiss, ob nicht der Verleger dem Maestro mit sanfter Gewalt Interesse für das Goldgräberdrama des raffinierten Belasco eingeflösst hat, auf dass ein „grosser“ amerikanischer Schlager „herauskäme“, wie ihn die Opernwelt noch nicht erlebt hat! Ein Sensations-Clou ist es ja denn auch gewesen, diese Uraufführung der „Fanciulla del West“ in New York, mit Caruso als Johnson und mit der Farrar als Minnie, und doch war der Erfolg nicht so beispielllos, wie man nach den deutschen Berichten hätte glauben sollen. Ein amerikanischer Herr, der mit den Geschicken der Bühnenschöpfungen in Amerika engst liiert ist, teilte mir, als ich mich ihm als deutscher Musikkritiker zu erkennen gab, wenn auch mit Reserve, aber in nicht misszuverstehender Weise mit, dass es durchaus nicht so schlimm gewesen sei mit dem amerikanischen Bombenerfolg des neuesten Puccini. Wozu also der Lärm? Man wird selbst auch in Italien, und vielleicht gerade in Italien, mehr aber noch im Auslande schnell über dieses zweifellos missratene Drama hinweggleiten. Zum Beweise, dass man auch von seiten der römischen Kritik durchaus nicht völlig chauvinistisch-blind gegen die Schwächen der Oper ist, möchte ich erwähnen, dass etliche der grössten hiesigen Zeitungen, z. B. die „Tribuna“, wenn auch noch so diskret andeuten, dass in dieser Partitur der Theatraliker über den Poeten Puccini in allzu deutlicher Weise den Sieg davongetragen habe.

Was hätte auch ein noch so genialer Musiker besseres mit einem derartigen Machwerk von Libretto anfangen sollen, in dem es auch nicht einen Augenblick auf psychologische Vertiefung oder auf Charakterisierung in einschneidender Weise ankommen konnte, sondern wo alles lediglich auf Effekt und zwar nur auf gröbsten Effekt materiellster Art zugeschnitten ist? Gerade diese Oper zeigt einmal deutlich, dass auf der musikalischen Bühne die Menschen „aus dem Leben“, die Menschen von Fleisch und Blut oft gerade erst recht unnatürlich wirken. Nichts ist musikwidriger als diese rohen Goldgräber aus Kalifornien, mit ihren Urgelüsten, mit ihren abgestorbenen Herzen und mit ihren mörderischen Instinkten, und wenn auch drei dieser Gestalten mit einer gewissen Gewaltsamkeit auf das idealisierende Piedestal der Opernbühne gestellt werden, so glaubt man weder Minnie recht ihre Engelsreinheit, die sie sich unter diesem Gesindel bewahrt haben soll, (also, dass sie von den Goldgräbern nicht nur umschwärmt, sondern wie eine Heilige verehrt wird), nein, man glaubt auch dem niedrigen Sheriff Rance seine starre Gier nach Minnie nicht recht. Vor allem aber wirkt die Gestalt des Räubers Johnson durch eine solche verkünstelte librettistische Idealisierung total schief. Einer muss eben in einer Oper der Erwählte sein, einer muss sich doch für die Liebesduette eignen, einer muss im letzten Akte — in diesem Falle auch schon im zweiten Akte — greuliche Martern erdulden, auf dass die Schablone der „Tosca“ wieder frisch abgezogen werden kann. Besonders unwahr wirkt — ich möchte hier auf eine ausführliche Inhaltsangabe der an die schlimmsten Indianergeschichten erinnernden Handlung nicht eingehen! — der letzte Akt. Johnson, auf den der Scheriff, trotzdem er im Pokerspiel um des Räubers Leben verspielt hat, weiter eifrigst fahndet, wird von den Goldgräbern zu Pferde

verfolgt und eingeholt; mit zerfetzten Kleidern, von Blut und Wunden entstellt, auf einem Pferde angebunden, wird er vor das Lynchgericht der Goldgräber geschleppt. Schon wollen ihn die Entmenschten lebendig aufhängen, da stürmt die wildwestliche Walküre Minnie heran, und nun entspinnt sich die echte romanische pseudo-sentimentale Opernschluss-Szene! Minnie hält mit vorgehaltenem Revolver den rohen Burschen eine Moralpredigt, erinnert sie an das Gute, was sie ihnen getan, ein wenig christliche Traktätchen flicht sie auch ein, und die wilden Menschen, auch der Sheriff nicht ausgenommen, sinken — ach wie rührend! — in die Knie und lassen es ruhig geschehen, dass Minnie mit ihrem Johnson das Land verlassen. Es fehlt nur noch ein recht schmachtfetziger Dankeschor, und die verlogene Rührseligkeit dieses Schlussaktes, der wie die Faust aufs Auge zu den vorhergehenden passt, wäre besiegelt! Bleibt als Kardinalszene eben jene schon gestreifte Spielszene im zweiten Akt übrig, die ja einer gewissen Theaterspannung nicht entbehrt, die aber doch jedweder inneren Tragik ermangelt. Jedes echte Wildwestmädchen hätte in einem solchen Falle den Feind ihres Geliebten, wenn sie ihn so in ihrer Gewalt hat, wie hier Minnie den Sheriff, kurzweg erschossen und wäre entflohen. So war wenigstens die Ermordung des Skarpia durch Tosca in der gleichnamigen Oper noch dramatisch zu rechtfertigen. Hier aber wird plump und absichtlich mit echten und mit „Nerven"-Revolverschüssen gearbeitet, alle dramatische Echtheit und Lebendigkeit wird dieser rohen Effekthascherei einfach geopfert!...

Es ist menschlich nur allzu verständlich, dass sich Puccini durch den rauschenden Welterfolg seiner „Tosca" blenden und dazu verleiten liess, eine weitere „Tosca"-Oper zu schreiben. Wer einmal den Ruhm gewohnt ist, der verleugnet ja, dies lehrt uns die Kunstgeschichte nur allzu oft, sein eigentliches künstlerisches Ich und schmeichelt lieber den Instinkten seiner „Gemeinde". Gerade von Puccini hätten wir doch mehr Kultur, mehr Innerlichkeit, mehr Selbstkritik erwartet. War er ungehalten darüber, dass seine „Bohème" und immer nur seine „Bohème" ausserhalb Italiens aufgeführt oder wenigstens als sein Meisterwerk betrachtet wird? Wollte er der Mit- und Nachwelt beweisen, dass er nicht nur der weiche Träumer und Poet der Mimi, sondern auch der krasse Dramatiker der Minnie sein kann? Dass er über das ganze lodernde Temperament des Italieners verfügt, dem nur ein gewaltig dramatischer Stoff vorzuliegen braucht, um diese Flamme der Leidenschaft hell auflodern zu lassen?.. Ich weiss es nicht zu sagen, ich weiss nur, dass mir seine süss-melancholische Schwärmerei in „Bohème", dass mir selbst seine feinsinnige exotische Träumerei in „Madame Butterfly" bedeutend echter erschienen ist, als diese Effektdonnerei der „Fanciulla del West"-Partitur, in der ein an sich ruhig dahinfliessender Fluss durch Schneelawinen gewaltsam zum Schwellen und Übertreten gebracht zu sein scheint, ohne dass wir uns verschweigen, dass es im allgemeinen kein reissender Gebirgsstrom, sondern eben nur ein lieblich plätschernder Fluss ist! Ich komme auf diesen Vergleich durch die Künstlichkeit und Gewaltsamkeit, mit welcher in dieser Partitur die Puccini eigenen gebrochenen Harmonien nicht zum Ausdruck der Melancholie, sondern als dramatische Illustrationsmittel aufgebauscht werden. Gewiss fehlt es nicht an Erinnerungsbildern an den alten, den echten Puccini, besonders in dem, musikalisch zweifellos bedeutendsten ersten Akt, wo ein auch leise populärmelodisches Heimatssehnsuchtslied fast leitmotivisch verwendet wird. Aber die blutige Effektmänade des Librettos reisst dem Komponisten die weiche Palette fortwährend gewaltsam aus den Händen und zwingt ihm die schreiendsten Farben, die grellsten Dissonanzen als Selbstzweck auf. Man kann, wenn man durchaus will, in der gesteigerten Herrschaft über die harmonische und vor allem instrumentale Kombinationskunst, äusserlich einen Fortschritt gegen die früheren Werke nachweisen, der aber doch künstlerisch betrachtet nur einen Rückschritt bedeutet, weil es nicht die Aufgabe des Opernkomponisten sein kann, Kunstschützen-Begleitmusik, sondern idealistische Gefühlsmusik zu schreiben, d. h. im stärksten Affekt nicht einfach Dissonanzen im Fortissimo homophon in die Luft zu schleudern, sondern wenigstens nach Möglichkeit zu dämpfen, auszugleichen. So nur hätte die Gestalt der Minnie wenigstens einige versöhnliche Glanzlichter über dieses musikalische Blutmeer gebreitet, während sie jetzt als amerikanischer Variété-Star oder als Clou eines wilden „Sketch" anmutet. Auch die Gestalt des Sheriff, der als echter Zyniker stets mit der Zigarre im Munde umherläuft und sie nur ungern aus dem Munde nimmt, wenn er singen muss, wirkt entsetzlich unmusikalisch und roh.. Beinahe möchten wir den idiotischen Indianer Billy, eine Nebenfigur von Wurzelechtheit, als einzige romantische Opernfigur betrachten.. Ich halte es jedenfalls für ausgeschlossen, dass das „Mädchen aus dem Westen" in Deutschland, wenn die ersten Erfolge der Neugier vorübergerauscht sind, sich halten kann; es sei denn, es wird im Urtext so glanzvoll aufgeführt wie hier im Teatro Costanzi unter der grandiosen Leitung Arturo Toscaninis. Was dieser ganz hervorragende Musiker aus der Partitur alles herausholte, grenzte ans Wunderbare. Er brachte Kraft und Blut in die musikalische Darstellung des Musterorchesters. Unter den Hauptdarstellern ragte vor allem Amato als Sheriff, nächst ihm Bassi als Johnson und erst in letzter Linie Eugenia Burzio in der schwierigen Titelrolle hervor. Sie beherrschte wohl ihre immens anstrengende Rolle, namentlich musikalisch, völlig, aber sie liess doch das rechte innere Mitgehen mit den einzelnen Phasen ihres Leidens hie und da vermissen, sie stellte Effekte heraus, ohne die ganze Linie der Partie zu entwickeln. Fabelhaft realistisch wirkte das Ensemble der Goldgräber. Es waren fürwahr keine Opernstatisten, sondern echte kalifornische Abenteurer, die da in Minnies Schenke ihr Wesen trieben; dieses Schenkeninterieur wie auch die anderen Dekorationen waren aus Amerika entliehen und wirkten unheimlich echt, beinahe so echt wie die zahlreichen — — Revolverschüsse, die in dieser Oper ein wichtiges Instrumentationsmittel der Librettisten wie des Komponisten bedeuten! Ja, ja, wir haben's bereits herrlich weit gebracht auf der modernen Opernbühne! . . . .

Dr. Arthur Neisser.

Konzerte.

Aachen.

Regers 100. Psalm stellt hohe Anforderungen an Mitwirkende und Zuhörer, und ein gänzliches, restloses Verstehen einer solchen Komposition ist für beide Teile so ziemlich ausgeschlossen. Das Werk, unter Leitung von Prof. Schwickerath glänzend aufgeführt, hat auf mich — wenn ich mich auch mit diesem Urteil mit der Mehrzahl der hiesigen Stimmen in scharfen Gegensatz stelle — einen ganz gewaltigen Eindruck gemacht. Das Überwiegen des Verstandesgemässen über das Empfinden ist hier nicht vorhanden, trotz des komplizierten Apparates, ich hatte durchaus das Gefühl der Kongruenz zwischen Text und Musik, die sich durch alle Phasen der Empfindung am Texte selbst bis zu dem gewaltigen, alles überbrausenden Schlusschoral der Posaunen auftürmt. Die Orchestervariationen Regers über ein lustiges Thema von J. A. Hiller sind als Regers einwandfreiestes und in mancher Beziehung vielleicht schönstes Instrumentalwerk bekannt und wurden unter des Komponisten Leitung zu seiner eigenen Befriedigung ausgeführt. Einen Hochgenuss in des Wortes schönster und weitgehendster Bedeutung bereitete uns das Brahmssche B dur-Klavierkonzert unter den Händen des Herrn Professors Friedberg-Cöln. Einen solchen Reichtum von Anschlagsnuancen, eine so noble Auffassung findet man nicht häufig. Der „Matthäus-Passion" von Bach war das letzte Abonnementskonzert gewidmet. Welch ein Gegensatz zu Reger! und doch, wie viel geistige Verwandtschaft zwischen beiden! Der Chor, der durch einen Knabenchor verstärkt war, bewältigte seine Aufgabe vorzüglich und das Orchester stand auf der Höhe. Unter den Solisten war der Baritonist Thomas Denys-Rotterdam mir am sympathischesten, der Tenorist George Walter-Berlin war gut, doch war die Vokalisation manchmal merkwürdig flach. Fräulein Martha Stapelfeldt-Berlin ist bekannt als gute und geschmackvolle Sängerin und bewährte sich auch hier. Fräulein Helga Petri, der die Sopranpartie übertragen war, hat ein äusserst angenehmes Organ und singt recht musikalisch. Woran lag es nun, dass die Stimme trotz alledem nicht reichte: es ist recht schwer zu sagen, ob das ein Ausbildungsfehler ist, oder ob die Stimme vielleicht überhaupt nur in kleineren Räumen Verwendung finden sollte. Die Kammermusik-Konzerte der Waldthausen-Stiftung bescherten uns das Klingler-Quartett, das Rosé-Quartett und das Aachener Kammermusik-Ensemble mit Frau Julia Culp-Berlin und Herrn Paul Reimers-Berlin (Gesang) als Solisten. Frau Culp sang an dem dem Andenken Robert Schumanns gewidmeten Abend auch nur Lieder dieses Meisters mit der ihr eigentümlichen feinen Auffassung und schönen Stimme, und in Paul Reimers lernten wir einen begabten Vortragskünstler kennen, dessen biegsame Stimme im Verein mit einer vorzüglichen Aussprache den Liedern von Hugo Wolf die intimsten Feinheiten abzugewinnen wusste. Dann folgte eine Anzahl französischer Lieder von Lalo, Hahn, Saint-Saëns und Debussy. Hier zeigte sich Herr Reimers von der Seite einer geradezu verblüffenden

Vortragsgewandtheit; allerdings waren diese Kompositionen sehr ungleichwertig, und hätte ein anderer sie gesungen, man hätte seinem Missbehagen Ausdruck gegeben. Das Klingler-Quartett hatte Beethovens Streichquartett op. 59 No. 2 (e moll), Haydns Quartett op. 74 No. 3 (g moll) und Brahms' Sextett op. 18 (B dur) auf seinem Programm. Das Rosé-Quartett brachte: Mozarts C dur-Quartett (Köchel No. 465), Beethovens op. 127 (Es dur) und Schumanns op. 41 No. 3 (A dur). Die Aachener spielten: Beethovens Klaviertrio op. 97 (B dur), Brahms' Quartett op. 26 und von Schumann das Klaviertrio op. 63 (d moll) und das Klavierquintett op. 44 (Es dur).

A. Pochhammer.

Dortmund.

In den Sinfoniekonzerten, die Mitte Mai mit dem 31. Konzerte abschlossen, machte uns der Dirigent unserer Philharmoniker, Kgl. Musikdirektor Hüttner noch mit einigen musikalisch wertvollen und fesselnden Novitäten der d moll-Sinfonie von B. Tittel, der F dur-Sinfonie von Dallier und einer Lustspiel-Ouvertüre von E. Giebl, bekannt. An ältern Werken gelangten u. a. die pathetische Sinfonie von Tschaikowsky und die romantische Sinfonie von Bruckner zum Vortrag. Diese Konzerte bilden nach wie vor den kräftigen Anziehungspunkt für alle jene, die für einen mässigen Geldbetrag gehaltvolle ältere und vor allem auch neuere Musik in gediegener Reproduktion hören wollen. In dieser Hinsicht ist Dortmund mancher grösseren Stadt um ein Beträchtliches vorausgeeilt. Unter den Solisten der letzten Konzerte seien hier genannt Konzertmeister Blume (Ciacona von Bach) und G. Bunk (Klavierkonzert von Grieg). Im 4. Solistenkonzert unserer Philharmoniker erschien als Solist M. Reger, der im Verein mit dem hiesigen Pianisten W. Eickemeyer Bachs c moll-Konzert für zwei Klaviere spielte. An sonstigen Werken kamen zur Aufführung das 5. Brandenburgische Konzert von Bach, die Beethoven-Variationen und die Serenade von Reger, ausserdem eine Anzahl Lieder des jungen Meisters stimmungsvoll von Frau Fischer-Maretzky gesungen. — Die von Hüttner vor einigen Jahren gegründete Orchesterschule zeigte den Ernst hohen künstlerischen Strebens im Einzel- und Ensemblespiel durch Vorträge der Schüler in Berlin, Münster und Dortmund. — Der Musikverein, dessen artistischer Leiter Professor Janssen ist, brachte in seiner letzten Saisonveranstaltung sämtliche Sinfonien Beethovens in einem dreitägigen Feste zur Aufführung. Daran schloss sich noch anfangs Mai als Volkskonzert eine Wiedergabe des hier bereits aufgeführten Oratoriums „Das Licht" von Lorenz. Der Reinoldi-Kirchenchor unter Musikdirektor Holtschneider hat sich dieses Jahr zum erstenmale an Bachs „Matthäus-Passion" herangewagt, nach dem Urteil der Kritik mit gutem Erfolge. Vom nächsten Jahre an beabsichtigt man das ganze Werk — diesmal war der erste Teil gekürzt — regelmässig auf Karfreitag in der Reinoldikirche zur Aufführung zu bringen. — Erwähnt sei zum Schluss noch das Volkskonzert des Lehrergesangvereins unter Rob. Laugs, in dem a cappella-Chöre in der seit Jahren bekannten sorgfältigen Ausfeilung zu Gehör gebracht wurden.

B. Friedhof.

Pforzheim.

Die zweite Hälfte unseres Konzertwinters liess an Ergiebigkeit nichts zu wünschen übrig. Die letzten fünf Konzerte des Musikvereins brachten hervorragende solistische Darbietungen durch den Geiger Karl Flesch, durch Max von Pauer, dessen pianistische Kunst mit Brahmsens Sonate in f op. 5, mit der Schumannschen Toccata usw. einen hohen Triumph feiern durfte. Walter Schulze-Priska aus Würzburg und Mimy Schulze-Priska-Bussius sind zwei abgeklärt vornehme Geigernaturen, die namentlich im Zusammenspiel (Bach-Sonate für zwei Violinen, Serenade von Sinding für zwei Violinen) hervorragendes boten. Gesanglich danken wir das Beste in der Berichtszeit Julia Culp, Mientje van Cammen und Maria Philippi. Die Kammermusik vertrat im Musikverein das Rosé-Quartett, das neben zwei klassischen Streichquartetten (Mozart K. V. 465 und Beethoven op. 127 in Es) noch mit Theodor Röhmeyer als ausgezeichnetem Klavierpartner das Klavierquartett in C op. 13 von Rich. Strauss zu Gehör brachte. Die Münchener Tonkünstler spielten uns unter Ferd. Lassalle Bruckners Romantische und Dukas' Zauberlehrling umrahmt von Kistlers Faustvorspiel zum IV. Akt und Berlioz' „Carnaval romain". Theodor Röhmeyer danken wir noch zwei schöne Matineen, zu denen er das ausgezeichnete Brüder Post-Quartett zugezogen hatte. Als interessierendes Novum hörten wir da zwei Sätze aus dem Streichquartett in E op. 7 von A. E. Gerspacher, dem Karlsruher Komponisten, ein Werk, das billige Kompromisse konsequent verneinend, durch ausgezeichnete kontrapunktische Arbeit und die an Brahms gemahnende Stimmung den besten Eindruck machte. Albert Fauth veranstaltete einen gutbesuchten zweiten Kammermusikabend mit Wendling und Seitz aus Stuttgart. Gesanglich wirkten Egon Söhnlin und Alice Stahl-Berlin mit. Ausserdem wandte sich grosses Interesse der Uraufführung des Fauthschen Märchenspieles „Der Mann ohne Herz" zu. Fauth schlägt in der Vertonung ähnliche Wege ein, wie schon bei seiner Erstlingskomposition dieses Genres „Die zertanzten Schuhe", aus der er sogar Kleinigkeiten übernahm. Aber die ganze Arbeit ist viel komplizierter, schwerer, moderner — und in eben dem Masse eigentlich auch mehr vom schlichten Geist des deutschen Märchens entfernt. Als klingenden, instrumentalen Hintergrund schuf der Komponist eine wirksame Kombination von Klavier, Harfe, Harmonium und zehn Orchesterinstrumenten, die in ihrer Gesamtheit dem Charakter des Ganzen sich anpassend mit fein ausgewogenen Klängen eine koloristische Vielgestaltigkeit zulassen, die für die anschauliche Illustration die instrumentelle conditio sine qua non bildet. Solche Stimmung ist Fauthsche Domäne; er weiss die Farben wohl zu verteilen und wir müssen uns leider hier im begrenzten Rahmen eines Saisonberichtes versagen, all die vielen Schönheiten des Werkes eingehend zu würdigen. Aber was sich neben all dem Schönen unverkennbar auch kundgibt, ist die Tatsache, dass vieles zu lang ausgesponnen ist. Die Instrumentalintermezzi zerreissen in ihrer Länge oft den Zusammenhang, statt ihn zu verknüpfen. Und dann lässt sich der Autor vom Geist moderner Musik oft weit mitreissen, so dass manche die Grenzen des absoluten Schönheitsbereiches streifende harmonische Sprunghaftigkeit recht wenig von schlichter, zu Herzen gehender Art des deutschen Volksmärchens berichtet. Die beherrschende Empfindung war aber die Freude über das viele Schöne des Werkes, das jetzt bei Leuckart erscheinen soll. — Im Kammermusikabend des Instrumentalvereins spielte der junge Pianist Ludwig Kühn von hier ein Programm (Schumann, Liszt, Chopin) in hervorragender Weise. Eine hochanzurechnende Leistung von demselben — obendrein blinden — Künstler, war im folgenden Konzert Mendelssohns g moll-Konzert und das übrige Programm (Schumann, R. Strauss, Sauer, Chopin). Hans Tänzler-Karlsruhe fiel als Konzerttenor sehr ab. Die Saison schloss mit einzelnen guten Männerchorkonzerten und dem alljährlichen Frühjahrskonzert des evangelischen Kirchengesangvereins der Stadtkirche (Albert Epp), der dieses Jahr Haydns „Jahreszeiten" zu eindrucksvoller, nur manchmal im Tempo verschleppter Wiedergabe brachte.

Ernst Götze.

Prag.

In dem Josef B. Foerster-Konzert gelangten ausser der älteren autobiographischen Tondichtung „Meine Jugend" die Orchesterwerke „Legende vom Glück" sowie die „Shakespeare-Suite", welche die bekannten Frauengestalten Shakespeares: Perdita, Viola, Lady Macbeth und Katharina musikalisch darstellt, als örtliche Neuheiten unter tüchtiger Leitung des Herrn José Eibenschütz-Hamburg zur Erstaufführung. Beide Novitäten tragen alle Eigenschaften der Foersterschen Musik, besonders Feinheit des Stiles und Ausdrucks. Bei dieser Gelegenheit sollen auch die Leistungen der jungen und gediegenen Sängervereinigung der Prager Lehrer, die kurz vorher in ihrem selbständigen Konzerte einen grossen Erfolg davontrugen, nicht vergessen werden. Frau Stretti-Sonrková sang mit Verständnis eine Auswahl gedruckter und bisher unbekannter Lieder des Komponisten, der die Begleitung selbst besorgte. Das Konzert war uns willkommen, nachdem die Leitung der Böhm. Philharmonie den bedeutenden Tondichter J. B. Foerster heuer und auch früher gänzlich ignoriert hat. Einen interessanten Abend bot die Umělecká beseda (Künstlerverein) mit dem Konzert „Jung-Wien". Die Kammermusik war durch das Trio op. 1 des Wiener Wunderkindes E. W. Korngold und das Streichsextett „Verklärte Nacht" von Arnold Schönberg, dessen kühnes Werk sehr beifällig aufgenommen wurde, vertreten. Von der Klaviermusik hörten wir kleine Stücke von Karl Weigl und R. Stöhr; die Gesänge von Th. Streicher, Fr. Schreker und Br. Walter haben das Programm passend ergänzt. Um eine gute Ausführung haben das Ševčik-Quartett, die Herren Štěpán, Liška, Fingerland sowie der Opernsänger Herr O. Ohmel Sorge getragen. Der Verein für die Pflege des Liedes eröffnete seinen

neuen Jahrgang mit einem russischen Abend (Frl. A. Hesse), der zweite Abend wurde Johannes Brahms gewidmet (Gesang: Frau M. Dvořáková-Šantručková, Begleitung Herren Josef Suk und G. Herold).

Im Böhm. Kammermusikverein spielte das Böhm. Streichquartett nach längerer Zeit wieder das schöne Klavierquartett op. 11 von Zdenko Fibich und das Klavierquintett op. 5 von Chr. Sinding (Klavier: Fr. H. Lopuska), ferner das Klavierquartett op. 25 von Brahms und das Klavierquintett op. 81 von Dvořák mit Wilhelm Backhaus, der seine erstaunliche, technische Sicherheit auch in den Klavierkompositionen von Mendelssohn, Debussy und Smetana zeigte. Im dritten Konzerte desselben Vereins wiederholte das Ševčik-Quartett das Sextett „Verklärte Nacht" von Arnold Schönberg und brachte ausserdem noch die Streichquartette von Haydn (op. 64/65) und Tschaikowsky (op. 22) vortrefflich zum Vortrag. In der zweiten Serie dieser Konzerte liess sich der Cellist Alexander Barjansky mit dem Pianisten Artur Schnabel vernehmen. Das Programm des vierten Konzertes wurde nordischen Liedern gewidmet; die schwedischen Sängerinnen Valborg und Sigrid Svaerdström gingen an die Gesänge ihrer Heimat mit Begeisterung heran. Der Kammermusikverein, der, wie verlautet, demnächst seine Tätigkeit erweitern soll, verdient für diesjährige genussreiche Abende alle Anerkennung, wozu hauptsächlich die Meisterleistungen des Böhmischen Streichquartetts reichhaltig beitragen. Eine verdienstvolle Tat des Kammermusikvereins war das fünftägige Beethovenfest, wobei unter Mitwirkung des Böhmischen Streichquartetts sämtliche Streichquartette Beethovens aufgeführt wurden. Die heurige Saison hat Beethoven eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Sämtliche Violinsonaten haben Dr. Zemánek und der Violinvirtuose Weinmann in drei Abenden gespielt, die Böhmische Philharmonie brachte unter Leitung Dr. Zemáneks alle drei Leonorenouvertüren sowie sämtliche Sinfonien zur Aufführung. Beethovens Musik wird bei uns in letzter Zeit sehr intensiv gepflegt, der Kreis der Verehrer des Meisters nimmt immer zu, sämtliche Beethoven-Aufführungen haben sich eines sehr guten Besuches erfreut.

L. Boháček.

Zürich.

Wenn wir von den musikalischen Genüssen der ersten vier Monate der nun bald zu Ende gehenden Saison sprechen wollen, so müssen wir vor allem der Abonnementskonzerte der Tonhallegesellschaft gedenken. Das erste die Konzertsaison eröffnende fand mit der Tragischen Ouvertüre von Brahms an der Spitze und der „Eroica" von Beethoven am Schlusse statt. Dazwischen hörten wir die Kreuzstabskantate von Bach. Lautlos lauschte das Publikum allen Werken. Das Orchester und seine meisterhafte Leitung, Kapellmeister Volkmar Andreae, zeigten gleich von Anfang an ihr tadelloses Können. Der Solist Prof. Messchaërt interpretierte mit seinem prachtvollen Organe in schönster und klassischer Weise die Solopartien und ganz wunderbar erklang der a cappella-Chor „Komm o Tod", vorgetragen vom Häusermannschen Privatchor. — Im zweiten Abonnementskonzert begrüssten wir den Violinisten Arrigo Serato, der mit grossem Geschmack und feinem Ton das Violinkonzert No. 6 in Cdur von Mozart und das Präludium mit Fuge für Violine in gmoll von Bach vorführte. Umrahmt war der Abend von zwei Novitäten, der höchst originellen „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare" von Scheinpflug und der besonders im letzten Satz schöne Partien aufweisenden Tragischen Sinfonie von Draeseke, zur Feier des 75. Geburtstages des Komponisten. — Der Klaviermeister Pauer aus Stuttgart war der Stern des dritten Konzertes und trug auf vollendete Art das Klavierkonzert Bdur von Beethoven und Stücke von Schumann in zarter, sinniger Weise und mit prächtigem Anschlag vor. Vom Orchester hörten wir die Iphigenie-Ouvertüre von Gluck mit liebevoller Wagnerscher Bearbeitung des Schlusses und die Böcklinsinfonie des Baseler Meisters Huber. — Im vierten Abonnementskonzert sang Frau H. Schmitz-Schweicker aus Berlin mit grossem Erfolg die Ozeanarie von C. M. v. Weber, mit Orchesterbegleitung, sowie „Träume" von R. Wagner und Lieder von Hugo Wolf und Othmar Schoeck. Von den Orchesterwerken: 8. Sinfonie von Bruckner, Orpheus, sinfonische Dichtung von Liszt und Variationen über ein englisches Volkslied von Walter Braunfels gefiel besonders die letztere Komposition durch ihre Frische und Originalität. — Im fünften Konzert begeisterte der Berliner Meistergeiger Carl Flesch, uns von früher aufs angenehmste bekannt, durch wundervolle Wiedergabe des Joachimschen Violinkonzertes und, in sinniger Weise von Fritz Niggli begleitet, von Kompositionen von Tenaglia, Nardini und Paganini. Das Orchester spielte die Ddur-Sinfonie von Mozart und wunderschöne Variationen über ein Haydnsches Thema von Johannes Brahms, die in ihrer Einfachheit und doch ganz Brahmsschen Geist hauchenden Weise einen sichtlichen Eindruck auf die Hörer machten. — Auch das sechste Konzert brachte Interessantes, so besonders die vom Komponisten dirigierte originelle Humoreske von Josef Lauber. Angenehm berührten die einfachen, alten und doch so jugendfrischen Klänge einer Haydnsinfonie No. 12 in Bdur. Als Solistin begrüssten wir die mädchenhaft auftretende Cellistin Beatrice Harrison, die mit ihrem frischen Wesen und kräftigem Strich einen Sturm von Begeisterung hervorrief, besonders durch die Wiedergabe des Dvořák-Konzertes, während man statt der etwas monotonen Sonate von Valentini, die übrigens mustergültig von Fritz Niggli begleitet wurde, lieber etwas mehr ebenbürtiges gehört hätte. — Maria Philippi aus Basel mit ihrem klangvollen Alt sang im 7. Konzerte zwei Arien von Händel mit Orchesterbegleitung und von Niggli auf dem Klavier assistiert, vier Schubertlieder, von denen besonders der Vortrag der „Allmacht" und „Der Tod und das Mädchen" hinriss. Als prächtige Eckpfeiler figurierten die zweite Ddur-Sinfonie von Brahms und Macbeth, sinfonische Dichtung von Richard Strauss.

Die Kammermusikaufführungen, jeweilen an Donnerstagen von Lehrern des Konservatoriums (neben dem altbekannten Pianisten die Holländer De Boër, Röntgen, Essek und Lidus Klein) brachten Altes und Neues. Von neuen Werken nennen wir César Francks Streichquartett, das vom Tonkünstlerfest bekannte Klavierquartett op. 111 von Max Reger, ein Klaviertrio von Carl David und Kompositionen von Bruckner und der Lambrecht-Voss. Die Künstler ernteten durch ihren gediegenen Vortrag und ihr schönes, einheitliches Zusammenwirken manchen verdienten, stürmischen Beifall.

Von den grossen Männer-Chören hatten ihre Konzerte die Harmonie unter ihrem neuen Direktor Josef Castelberg, es wurden die Fortschritte, die der Verein unter der Direktion dieser jungen und eifrigen neuen Kraft gemacht, rühmend anerkannt, und der Lehrergesangverein, der zum letztenmal unter Lothar Kempter sang und ebenfalls sehr günstig beurteilt wurde. Auf seiner Durchreise durch Zürich hielt der Hamburger Lehrergesangverein ein prächtiges Liederkonzert zu wohltätigen Zwecken ab. Seine Leistungen wurden von einem dankbaren Publikum mit warmer Anerkennung entgegengenommen.

Der Gemischte Chor Zürich brachte am 18. Oktober zur Schumannfeier den „Manfred" unter der meisterhaften Leitung von Volkmar Andreae zur Aufführung. Chor, Orchester und Solisten (Partie des Manfred Emanuel Stockhausen aus Hamburg) wurden lebhaft beklatscht. Der gleiche Chor unter gleicher Direktion zeichnete sich am 24. Januar 1911 durch vollendete Wiedergabe des Verdischen „Requiem" aus, gegeben in memoriam des verstorbenen Meisters.

Im sogen. Hilfskassenkonzert der Tonhallegesellschaft hörten wir unter Andreaes Leitung die Aufführung des auch am Tonkünstlerfest zuerst bekannt gewordenen „100. Psalms" von Max Reger, es zeigte sich wieder, mit wie grosser Wärme Andreae auf die Intentionen des Komponisten eingegangen. Auch die Bachsche Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" mit grosser Macht gesungen, machte einen tiefen Eindruck und Konzertmeister Willem de Boer entzückte mit dem Violinkonzert von Beethoven. — — Nun sind noch eine Masse von kleinen Solistenkonzerten gewesen, nicht zu vergessen die Anzahl der Konzerte aller kleineren Männer- und gemischten Chöre. Der Raum erlaubt uns aber nicht, auf diese einzugehen.

Dr. O. Spöndly.

Noten am Rande.

* Richard Wagner als „Anarchist". Ein Anarchistenprozess, der durch die Person des Verfassers eines als staatsgefährlich angesehenen Artikels Interesse hervorrufen dürfte, beschäftigte die 7. Strafkammer des Landgerichts I. Wegen Vergehens gegen die §§ 110 und 130 St-G.-B. (Aufforderung zum Ungehorsam gegen die Gesetze und Aufreizung zum Klassenhass) war der verantwortliche Redakteur der anarchistischen Zeitschrift „Der freie Arbeiter", der Schneider Johann Ray, angeklagt. In der Nummer 18 des „Freien Arbeiters" vom 6. Mai d. J. erschien unter der Spitzmarke „Die neue Revolution" ein Artikel, der sich mit der Verherrlichung der revolutionistischen Ideen beschäftigte. Als Verfasser des Artikels war einfach der

Name „Richard Wagner“ angegeben. Die Staatsanwaltschaft erblickte in dem Inhalt eine öffentliche Aufforderung zum Ungehorsam gegen die Gesetze und ferner eine den öffentlichen Frieden gefährdende Anreizung verschiedener Klassen der Bevölkerung zur Begehung von Gewalttätigkeiten gegen einander. Dieser Artikel stellt, wie sich ergab, eine wortgetreue Wiedergabe eines von dem Komponisten Richard Wagner in seinen Jugendjahren verfassten Aufsatzes dar. Der wortgleiche Artikel erschien im Jahre 1849 aus der Feder Richard Wagners in den „Sächsischen Volksblättern“ in Dresden und führte dazu, dass Richard Wagner flüchten musste und dann im Jahre 1852 als politischer Flüchtling in Zürich eine Zufluchtsstätte fand. Derselbe Artikel befindet sich auch in den im vergangenen Jahre bei Schuster u. Löffler in Leipzig erschienenen Werke „Der junge Wagner“ von Dr. Julius Kapp, welches bisher unbeanstandet geblieben ist. — In der gestrigen Verhandlung vertrat der Vertreter der Anklage den Standpunkt, dass in dem Artikel eine Aufforderung zum Ungehorsam gegen die Gesetze zu erblicken sei und auch gegen Richard Wagner, wenn er sich im Geltungsbereich des heutigen Strafgesetzes befunden hätte, die gleiche Anklage hätte erhoben werden müssen. Hinzu komme ausserdem noch, dass der Artikel in einem Blatte erschienen sei, welches die Anwendung von Gewalt predige und als staatsgefährlich zu bezeichnen sei. Mit Rücksicht auf die Gemeingefährlichkeit derartiger Volksverhetzungen beantragte der Staatsanwalt gegen den Angeklagten Ray 4 Monate Gefängnis. Rechtsanwalt Dr. Halpert beantragte die Freisprechung, da der Artikel ein philosophisch-spekulatives Gemälde darstelle, welches sich auf einem Untergrund sozialer Verhältnisse aufbaue und lediglich dichterische Fantasie zeige und dichterische Zwecke verfolge. Schon der Hinweis, dass die Revolution das ewige Grundprinzip des Lebens sei, beweise, dass Wagner lediglich den philosophischen Entwicklungsgedanken des Heraklid aufgenommen und fortgesponnen habe, um eine Weiterentwickelung der sozialen Verhältnisse in ferner Zukunft zu zeichnen. Das Gericht gelangte nach kurzer Beratung zu einer Freisprechung, da der Artikel lediglich als eine Apotheose bezw. als eine poetische Verherrlichung der Revolution zu bezeichnen und so allgemein gehalten sei, dass von einer strafbaren Aufforderung zum Ungehorsam gegen die Gesetze oder von einer Anreizung zum Klassenhass keinesfalls die Rede sein könne.

* Das Wiener „Extrablatt“ erzählt: Mahler hatte einmal mit dem Tenoristen Slezak einen Konflikt. In der Direktionskanzlei gab es eine sehr gereizte Auseinandersetzung und der Disput drang bis auf den Korridor hinaus. So aufgeregt klangen die Stimmen, dass man jeden Augenblick befürchten musste, die Herren könnten miteinander handgemein werden. Während sich im Zimmer die wilde Szene abspielte, promenierte der Bassist Hesch ruhig im Korridor und gab durch kein Zeichen zu erkennen, dass ihn der Vorgang näher berühre. Plötzlich vernahm man ein Krachen — als ob ein Stuhl zertrümmert würde — und dann trat auf dem Kriegsschauplatze eine unheimliche Stille ein . . . Von Mahler und Slezak, die vor wenigen Sekunden noch erbittert miteinander gestritten hatten, hörte man keinen Laut mehr . . . Endlich öffnete sich die Tür des Direktionsallerheiligsten und Slezak stürzte, mit allen Zeichen hochgradiger Empörung, in den Vorraum. Dort stiess er auf seinen Kameraden Hesch, der mit verblüffender Gelassenheit folgende Worte an den Tenoristen richtete: „Slezak, sag's . . . ist er tot?“ — Eine Sängerin beklagte sich bei Mahler wegen ungenügender Beschäftigung. „Sie haben mich nach Wien gebracht und mir grosse Rollen in Aussicht gestellt, und jetzt vernachlässigen Sie mich! Lösen Sie so Ihr Versprechen ein, für mein Fortkommen zu sorgen?“ Mahler sass regungslos in seinem Fauteuil. Dann sagte er mit boshaftem Lächeln: „Ich sorge eben für Ihr Fortkommen.“

Kreuz und Quer.

Agram. Hier starb 77 Jahre alt der Musikschriftsteller und Pianist Franz Xaver Kuhacz, der besonders durch seine Studien über südslavische Volksmusik und seine Sammlungen südslavischer Volkslieder bekannt geworden ist.

Berlin. Die Barthsche Madrigal-Vereinigung ist bereits für Oktober zu Konzerten in Nordhausen, Wernigerode, Goslar engagiert und zu Konzerten in München, Darmstadt, Amsterdam eingeladen worden und wird am 7. Dezember ihr erstes Berliner Konzert in der Singakademie geben.

— Der erst vor zwei Jahren aus dem Richard Wagner-Verein Berlin-Potsdam hervorgegangene Wagner-Bund will sich auflösen. Er sieht seine Aufgaben als erfüllt an.

Berlin. An den Folgen einer Blasenoperation starb Hofkapellmeister R. Krzyzanowski, bekannt durch seinen Konflikt mit der Weimarer Hoftheater-Intendanz, aus dem er nach Rechtsprechung als Sieger hervorging. Die Intendanz widmete ihm jetzt einen sehr warm empfundenen Nachruf, der in Künstlerkreisen allgemeine Befriedigung hervorruft.

— Richard Strauss soll gegenwärtig an einer die Alpen verherrlichenden Sinfonie und an einem 20stimmigen a cappella-Chor arbeiten.

— Am 1. Oktober d. J. kommen zwei Stipendien der Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung an der Kgl. Akademischen Hochschule für Musik für Musiker zur Verleihung. Jedes beträgt 1500 M. Das eine ist für Komposition, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Zur selben Zeit erfolgt die Verteilung der Zinsen eines Kapitals von 30000 M., das die Verwandten Felix Mendelssohn-Bartholdys, Geh. Kommerzienrat Ernst Mendelssohn-Bartholdy und die Bankiers Robert und Franz von Mendelssohn zum Andenken an den 50. Todestag des Tondichters geschenkt haben. Unterstützungen aus den Zinserträgen von Ersparnissen der Stiftung kommen zur Verteilung. Die Verleihung der Stipendien geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staate subventionierten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, der mindestens ein halbes Jahr Studien an einem dieser Institute gemacht hat. Ausnahmsweise können preussische Staatsangehörige, ohne dass sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium oder eine Unterstützung empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für geeignet erachtet. Bewerbungen sind bis zum 31. Juli dieses Jahres an das Kuratorinm der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien in der Charlottenburger Akademischen Hochschule einzureichen.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde wird in der kommenden Saison unter Leitung von Oskar Fried eine Trauerfeier für Gustav Mahler veranstalten. Zur Aufführung gelangt die Sinfonie No. 2 in c moll mit Schlusschor, welche vor sechs Jahren in Anwesenheit des dahingegangenen Komponisten hier in Berlin ebenfalls unter Frieds Leitung wiedergegeben wurde.

— „Der Rosenkavalier“ wird laut Übereinkommen zwischen dem Generalintendanten Grafen von Hülsen-Haeseler, der beiden Aufführungen des Werkes während der Kölner Festspiele beiwohnte, und dem Komponisten Richard Strauss, der bei diesem Anlasse die Oper zum ersten Male dirigiert hatte, im Opernhause im November in Szene gehen.

— Nicolais „Lustige Weiber“ hat Dr. Otto Neitzel für die Kurfürstenoper einer Neubearbeitung in den Rezitativen unterzogen.

— Die Direktion der Kurfürsten-Oper, die im Herbst dieses Jahres eröffnet werden soll, versendet soeben ihre Abonnementseinladungen. Als Neuheiten wurden bisher erworben: „Der Schmuck der Madonna“ von Ermanno Wolf-Ferrari (Uraufführung), „Quo vadis?“ von Nouguès, „Der Fünfuhr-Tee“ von Blumer, „Philemon und Baucis“ von Gounard, „Iris“ von Mascagni, „1870“ von Karl Weis (Uraufführung), „Rahab“ von Hermann Frankenstein und „Traumbilder“ von Erik Meyer-Hellmund. Neu inszeniert werden 18 verschiedene Opernwerke alter und neuer Meister. Aus dem Personenverzeichnis seien genannt: Oberregie: Direktor Moris, Regisseure: Karl Struve und Dr. Hörth; Dirigenten: Meyrowitz, Rumpel, Fock und Dr. Prager, Solisten: die Damen Höfl, Willenbüber, Cyron, Blume (erster dramatischer Sopran), Oumirow, Adla, Hauck (erster jugendlicher Sopran), Hjarth, Immé, Hantower (erster Koloratursopran), Weber, Zenker, Hansen (erster Alt), Seebold (Opern-Alt), Waldeck, Johnston, Bürnheim, Margot (zweiter Sopran). — Herren: Jousson, Frederich, Moscow, Oostra, Wang-Holm, Bloch, Siegfried (Helden- und Spieltenöre), v. Zawilowski, Kirchberg, Kaiser, Sater, Hefter (Baritonisten), Warjagin, Poppe, Pacyna, Wissiak, Thomascheck (Bässe). Das Chorpersonal besteht aus 20 Damen und 20 Herren unter dem Chordirektor Thieme. Ballettmeisterin ist Frl. Patacky.

Dresden. Heinrich G. Noren hat soeben ein neues Violinkonzert vollendet, das seine Uraufführung in der kommenden Saison in Berlin erleben wird.

— Unser geschätzter Mitarbeiter Dr. Georg Kaiser in Dresden gibt demnächst ungedruckte Briefe Carl Maria von Webers an den Intendanten Graf Karl von Brühl in Berlin heraus, die bei Breitkopf & Härtel erscheinen werden.

Dresden-Hellerau. Die Prüfungskommission der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, bestehend aus den Herren: Appia-Genf, Boepple-Basel, Professor Klose-München, Geheimrat

Prof. Dr. Kretzschmar-Berlin, Generalmusikdir. Schillings-Stuttgart, Geh. Hofrat Generalmusikdirektor E. von Schuch, Generalmusikdirektor Fritz Steinbach-Köln und Jean d'Udine-Paris, hat am 10., 11., 17. und 18. Juni Schüler der Anstalt in rhythmischer Gymnastik, Gehörsbildung und Improvisation geprüft. Davon haben 15 Schüler und Schülerinnen das Examen bestanden. Es erhielten das Diplom als Lehrer der rhythmischen Gymnastik nach Jaques-Dalcroze: Frau Alexandroff-Moskau, Frl. Jamme-Bensberg-Köln, Frl. Odier-Genf, Frl. Zander-Altona, Herr Fett-Hamburg, Frl. Behle-Stockholm, Frl. Lauter-Bredney-Essen, Frl. Scheiblauer-Basel, Herr Dr. Bode-Kiel, Herr Jeanneret-Genf. Das Zeugnis über die Befähigung zum Elementar-Unterricht in Rhythmischer Gymnastik für Kinder: Frl. Mieszynska-Warschau, Frl. Roggen-Brüssel, Frl. Gripenberg-Stockholm, Frl. Schmidt-Freiburg. Das Zeugnis über den erfolgreichen Besuch der Kurse in musikalischer Beziehung: Herr Dr. Edler Ritter von Mahlschedl-Alpenburg-Innsbruck, Herr Th. Appia-Genf. Die Anstalt empfiehlt Konservatorien, Musikschulen und anderen Erziehungsinstituten in erster Linie die mit dem Diplom ausgezeichneten Schüler. Den Inhabern von Zeugnissen ist die Möglichkeit gegeben, in einer erneuten Prüfung, nach Ablauf eines Jahres, das Diplom zu erlangen. — Durch die in diesem Jahre diplomierten Schüler und Schülerinnen kann die Nachfrage nach Lehrkräften der Methode Jaques-Dalcroze nicht voll befriedigt werden. Es bleiben insgesamt noch acht Plätze unbesetzt, davon drei im Ausland und fünf in Deutschland.

Karlsruhe. Humperdincks „Königskinder“ hatten bei ihrer Erstaufführung am 23. Juni einen recht freundlichen Erfolg. Die Aufführung leitete Hofkapellmeister Reichwein.

Köln. Im Jahre 1914 will man bei den Festspielen „Parsifal“ aufführen.

Leipzig. Die Neue Bach-Gesellschaft erhielt als Ertrag eines Bachkonzertes der Königl. Hochschule für Musik zu Berlin M. 1445.—. Hinzu kommen noch M. 1500.— als Schenkung eines Gönners.

— Ernst Hardts „Ninon von Lenclos“ wurde von einem jungen Griechen Michele Eulambio für eine Oper benutzt, die im nächsten Jahr am Stadttheater zur Uraufführung gelangen wird.

London. Fast 81 Jahre alt starb hier Josef Bennett, einer der angesehensten und bedeutendsten englischen Musikkritiker und Musikschriftsteller. Er war von 1870—1906 am „Daily Telegraph“, war Hauptmitarbeiter der „Musical Times“ und war auch der Verfasser der Texte für Werke von Barnett, Mackenzie, Sullivan, Cowen usw. Zuerst sehr fortschrittlich gesinnt hat er später der mondernen und modernsten Musik das Eindringen in England sehr erschwert.

— In der Royal Academy of Music wurde kürzlich die Partitur von Purcells „Fairy Queen“ (Feenkönigin) aufgefunden. Das Werk wurde nun von Schülern des Morley College unter Leitung von v. Holst aufgeführt. Die Musik machte auf die zahlreichen Zuhörer einen tiefen Eindruck durch die wunderbare Ursprünglichkeit und Kühnheit in der Harmonie. Das Werk wird in die Shedlock-Ausgabe der Purcell-Society aufgenommen. Purcell war einer der erfolgreichsten englischen Komponisten; geboren 1658 in London, war ihm nur eine kurze Lebensdauer beschieden: er starb im Alter von 37 Jahren. Die bedeutendste und erfolgreichste seiner Opern ist der „King Arthur“.

Lüdenscheid. Im Herbst soll ein Musikfest stattfinden, das u. a. Beethovens „Neunte“ bringen wird. Die Leitung hat Musikdirektor Fliegner, der mit seinem vor einiger Zeit gegründeten 40 Mann starken Orchester mitwirken wird.

Mailand. Der hundertjährige Geburtstag Verdis wird im Jahre 1913 von den Bürgern, da der Tondichter den grössten Teil seines Lebens hier verbracht hat, durch Festlichkeiten würdig begangen werden. Zu diesem Zwecke hat sich ein Ausschuss gebildet, an dessen Spitze Bürgermeister Greppi steht und dem die bedeutendsten Persönlichkeiten der künstlerischen Welt der lombardischen Metropole angehören. Das altberühmte Scalatheater wird seine ganze Stagione den Opern Verdis widmen und die besten Bühnenschöpfungen des Maëstro in mustergültigen Aufführungen einem internationalen Publikum bieten. Ausserdem soll eine Verdi-Ausstellung alles vereinen, was sich auf den gefeierten Komponisten bezieht.

München. Felix Mottl erlitt am 21. Juni bei der Aufführung von „Tristan und Isolde“ bald nach Beendigung des Vorspiels einen schweren Anfall von Herzkrämpfen. Er musste sofort vom ersten Konzertmeister Bruno Ahner abgelöst werden. Von diesem übernahm noch im ersten Akt der im Zuschauerraum anwesende Hofkapellmeister Fritz Cortolezis den Taktstock, bis der sofort telegraphisch herbeigerufene Hofkapellmeister Hans Fischer erschien. Mottls Befinden soll sich jetzt etwas gebessert haben. Er wurde sofort ins Krankenhaus gebracht, wo auch schon eine Nottrauung mit seiner Braut, der Hofopernsängerin Zdenka Fassbender stattgefunden hat.

— Hofkapellmeister Röhr wurde die musikalische Leitung der neuen Charlottenburger Oper angeboten. Er lehnte aber ab, da er durch einen neuen Vortrag hier lebenslänglich angestellt wurde.

— Hofkapellmeister Fritz Cortolezis wurde von dem bekannten Manager J. C. Whitney eingeladen, Straussens „Rosenkavalier“ als musikalischer Oberleiter auf der in London Ende September beginnenden sechsmonatlichen Turnee durch England und Amerika zu dirigieren.

New York. „Madame Sans Gêne“, das bekannte Lustspiel von Sardou ist von Umberto Giordano, dem erfolgreichen Komponisten von „André Chénier“, zu einer Oper umgewandelt worden, deren erste Aufführung in diesem Herbst in der Metropolitan-Oper stattfinden soll und zwar mit Lina Cavalieri in der Titelrolle.

Rouen. Die Jahrtausendfeste der Normandie haben eine Reihe von Vorstellungen und musikalischen Aufführungen im Théâtre des Arts hervorgerufen, welche eine ganze Woche gedauert haben. Die Abendvorstellung vom 7. Juni war besonders interessant, als Wiederherstellung der Kunst der Vergangenheit. Das Programm bestand aus Bruchstücken von „Bellerophon“, der Oper Lullys, deren Text von Thomas Corneille und Fontenelle stammt, und aus dem tragischen Ballett „Psyche“, dessen Akte von Pierre Corneille herstammen und von Künstlern der Comédie-Française aufgeführt wurden mit der Zwischenaktsmusik von Lully. Niemals hatte unsere Zeit ein so wichtiges Werk des Schöpfers der französischen Oper in Szene gesetzt gesehen. Mit seiner Ouvertüre, seinem Prolog, seinen Zwischenspielen mit Gesang und Tanz, endlich seinem langen Finale, das Hochzeitsfest von Amor und Psyche im Olymp darstellend, hat die Partitur Lullys, die für das Trauerspiel von Molière und Corneille geschrieben wurde, fast die Wichtigkeit einer ganzen Oper. Tatsächlich hat sie den besten Teil der Oper „Psyche“ gebildet, die einige Jahre später nach einem Text komponiert wurde, in welchem Thomas Corneille fast dem Muster gefolgt war, welches ihm sein berühmter Bruder geliefert hatte, und worin der ganze musikalische Teil enthalten war, den Lully für das Trauerspiel geschrieben hatte, welches vor der Oper erschienen war. Diese Einzelheiten wurden den Zuschauern von Julien Tiersot, unserem geschätzten Mitarbeiter, erklärt, welcher, nachdem er seine ganze Sorgfalt auf die Einrichtung der Partituren zu „Psyche“ und „Bellerophon“ verwandt hatte, in Hinsicht auf die Aufführung eingeladen worden war, der Vorstellung einen Vortrag darüber vorausgehen zu lassen. Er setzte in diesem die Gründe für die Mitarbeit auseinander, welche bewirkt hatten, billigerweise auf das Programm für die normannischen Feste die Musik des Florentiners zu setzen, die er nach den Texten des Verfassers des „Cid“, seines Bruders Thomas Corneille und ihres Neffen Fontenelle komponiert hatte.

Salzburg. In der in der Nähe gelegenen Irrenanstalt Parch starb 52 Jahre alt der frühere Opernsänger Josef Ritter, welcher sich an der Wiener Hofoper als Mozartsänger einen Namen gemacht hatte.

Stuttgart. Max Schillings hat Waldemar von Baussnerns 3. Sinfonie „Leben“ zur Uraufführung angenommen.

Turin. Wassili von Safonoff, der bestens bekannte Petersburger Dirigent, hat in der letzten Woche den Reigen der ausländischen Gast-Dirigenten in den grossen Sinfonie-Konzerten, die während der Ausstellung veranstaltet werden, eröffnet und ist sehr gefeiert worden. Im Oktober werden Generalmusikdirektor Fritz Steinbach und Sir Edward Elgar, aus London, je zwei Konzerte dirigieren.

Ulm a. D. Frl. Clara Funke-Frankfurt a. M. wirkte erfolgreich in einem Konzert im Münster mit. Die Kritik nennt die Altstimme der Künstlerin sympathisch und ihren Vortrag innig und gefühlvoll.

Weimar. Für die Grossherzogliche Musikschule spendete der Grossherzog den Betrag von 150000 Mk.

Wien. Am 25. Juni wurde ein dem 1844 verstorbenen Tiroler Freiheitskämpfer, Komponisten und Domkapellmeister zu St. Stephan, Johann Baptist Gänsbacher auf dem Zentralfriedhof von der Gemeinde Wien gewidmetes Ehrengrab mit Grabdenkmal feierlich eingeweiht.

Wiesbaden. Kammersänger Forchhammer, der Heldennor der Frankfurter Oper, wurde ab Herbst 1912 vom eneralintendanten Grafen von Hülsen für das königliche Theater erpflichtet.

Zwickau. Das Schumann-Museum erhielt in letzter eit u. a. folgende Zuwendungen: 1. Von der Witwe des ersten nd bekanntesten Schumann-Biographen Jos. von Wasielewski, er studienhalber sich auch nach des Komponisten Tode mehrıals längere Zeit in Zwickau aufgehalten hat, Frau Hedwig . Wasielewski in Sondershausen: Das Bild ihres verstorbenen Iannes und eine grosse Photographie des Bonner Schumann-Denkmals. 2. Von dem Tonkünstler J. Liebeskind in Leipzig en Konzertflügel, auf dem Robert Schumanns Gattin Clara n Jahre 1828 als neunjähriges Mädchen spielte, als sie zum rstenmal im Gewandhause in Leipzig auftrat. Es ist dies ein 'lügel von A. Stein, wie ihn sich der Student Robert Schumann vergl. die Briefe an seine Mutter) sehnlichst wünschte. Interssant ist hierbei vielleicht zugleich die Bemerkung, dass A. Stein die damals berühmteste Instrumentenfabrik von Streicher n Wien führte, derselbe Streicher der als Freund Schillers mit liesem aus der Karlsschule floh. Das Museum besitzt auch inen Brief Streichers (an Friedrich Wieck). 3. Von Frau verw. Rendant Schenk in Zwickau, jener alten Dame, die 1846 bei ler ersten Aufführung von „Paradies und Peri" in Zwickau unter Musikdirektor Kiessling) die Solopartien gesungen hat und von Robert Schumann deswegen im nächsten Jahre (Musikfest 1847) belobt wurde, alte Musikdrucke, darunter die Originalausgabe des Jugendalbums von Schumann, op. 68, mit dem vorzüglichen Ludwig Richterschen Titelblatte. 4. Von Oberlehrer Ernst Frank in Zwickau eine selbstverfasste Biographie Robert Schumanns (gebunden) und Auszüge aus musikgeschichtlichen Werken. 5. Von Oberlehrer Winter (Hohenstein): 1 Artikel über Robert Schumann (Sonderabdruck) aus Westermanns Monatsheften und 6. von Frau Professor Dr. Carl Reinecke in Leipzig einen Kupferstich nach dem Doppelmedaillon von Carl und Robert Schumann mit einer eigenhändigen Widmung Schumanns an Carl Reinecke, aus dem 40er Jahren stammend.

Aus den Konservatorien.

Frankfurt (Main). Dr. Hochs Konservatorium veröffentlicht seinen 33. Jahresbericht, dem wir entnehmen, dass im Schuljahr 1910/11 an der Anstalt inkl. Direktor, Orchester-Vor- und Seminarschule 75 Lehrkräfte unterrichteten. Die Hochschule besuchten 334, die Vorschule 200, die Seminarschule 30 Personen. Die Gesamtfrequenz betrug 726 Personen. An musikalischen Aufführungen fanden 13 interne Übungs-, 9 Vortrags- und 12 öffentliche Prüfungsabende, 7 öffentliche Musikaufführungen, 1 Volkskonzert, 2 dramatische Abende und zwei Vortragsabende der Zöglinge der Vorschule statt.

— Dem soeben erschienenen 29. Jahresbericht des Raff-Konservatoriums entnehmen wir, dass im verflossenen Schuljahr 1910/11 an der Anstalt 29 Lehrkräfte Unterricht erteilten. Schüler waren 220 vorhanden. Veranstaltet wurden 17 Vortragsabende, ferner interne Prüfungen, 3 dramatische Abende und 6 öffentliche Prüfungen.

Verlagsnachrichten.

Von Hugo Kaun erscheint demnächst ein neues geistliches Chorwerk, der 126. Psalm für gemischten Chor (Solostimmen ad lib) Orchester und Orgel oder Pianoforte. Die Uraufführung dürfte voraussichtlich durch den Bachverein in Leipzig unter Leitung von Prof. Karl Straube, dem das Werk gewidmet ist, erfolgen. Ebenso stehen noch durch einige andere grosse Vereine Aufführungen in Aussicht. Das Werk erscheint im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Rezensionen.

Klaviermusik zu zwei Händen

aus dem Verlage von D. Rather, Leipzig.

Nölck, August, op. 151. Gnomenbilder, vier Charakterstücke. M. 1.50.
Schytte, Ludwig, op. 157. Sechs Novelletten. M. 3.—.
Friedman, Ignaz, op. 27. Vier Klavierstücke. M. 2.—.
Lazarus, Gustav, op. 119. Kleine Suite. M. 1.50.
Kronke, Emil, op. 50. Deux Valses Allemandes. à M. 1.20.
— op. 51. Confetti, sechs Klavierstücke. M. 2.—.
Haas, Joseph, op. 18. Frohe Launen, sechs Humoresken. M. 1.50.
— op. 16. Lose Blätter, sechs kleine Vortragsstücke. M. 2.—.

Die Schumannsche Tonpoesie lebt in einer gewissen Art klavieristischer Erzeugnisse in eigentümlicher Weise fort. Sie beschränkt sich auf einen farbenreichen Titel, welcher meist dem phantastischen Gebiete der Elfen, Nixen, Sylphen, Zwerge, Kobolde entnommen wird, und glaubt damit genug getan zu haben; der Inhalt ist ja meist so farblos, dass er sich auch unter einem Dutzend anderer Adressen unterbringen liesse, er ergeht sich entweder in einer dürftigen Einfachheit oder schwelgt in jener süsslichen Vorhaltsmelodik, die sich als eine ganz und gar unpassende Reminiszenz Wagnerscher Dramatik immer mehr zu dem „Gebete der Jungfrau" des zwanzigsten Jahrhunderts heranzubilden scheint. Man nehme eine Dosis exotischer, vielleicht auch spanischer oder slavischer Rhythmik hinzu, rühre tüchtig um und das Gericht ist fertig, welches von den Töchtern wackerer Bürger serviert in den reichen Räumen dieser Kunstfreunde das Entzücken aller Anwesenden hervorruft.

Der ersten Gattung: einfach und instruktiv gehören die „Gnomenbilder" August Nölcks an: einfach für den Ausführenden, instruktiv für den Kritisierenden. Prächtiger und anspruchsvoller treten die „Novelletten" auf den Plan, man merkt die reiche Erfahrung des einhundertsiebenundfünfzigsten Werkes. Gewiss, Ludwig Schytte versteht sich auf „Klänge aus dem Böhmerwald", auf einen burlesken Marsch der Schlossgeister, auf Barcarolen und „Petites Valses-Fantaisies". Er spielt eine Serenade auf und lässt darnach Faun und Nymphen ihre Scherze treiben. Was stört es, dass dieselben plötzlich im Carmen-Rhythmus den Reigen schlingen? Die Hauptsache ist, dass alles schön glatt und eben klingt, und man nicht plötzlich aus seiner behaglichen Ruhe geschreckt wird, — diese Vorzüge bestätige ich gern. Der Gattung „Reflektionsmusik" sind die vier Klavierstücke Ignaz Friedmans zuzuzählen. Sie wahren durchaus einen gewissen künstlerischen Anstand und verraten allenthalben den Pianisten, dem es um überraschende Klangfarben und virtuose Stimmführung zu tun ist. Leider geht dieses Bestreben manchmal zu weit und erzeugt, wie besonders in dem musikalisch vortrefflichen „Geständnis", einen überladenen oder gespreizten Satz. Technisch vorgeschrittene Spieler werden jedoch die Bekanntschaft mit diesen Stücken nicht bereuen. Bei weitem anspruchsloser gibt sich die kleine Suite von Gustav Lazarus. Trotz leichter Spielbarkeit kann mit dieser Komposition bei feiner und sauberer Ausführung eine gute Wirkung erzielt werden. Am besten sind „Präludium" und „Gavotta giocosa" gelungen, während „Scherzo appassionata" ein gar zu einförmiges und in die Länge gezogenes Trio enthält, ebenso wie im Tempo di Menuetto und di Sarabando sich eine ermüdende Weichlichkeit bemerkbar macht. Weit höher steht die ähnliche Sammlung „Confetti" Emil Kronkes. Sie enthält ganz prächtige Einfälle. Gleich das erste Stück „Capricietto" zeigt in seiner natürlichen Beweglichkeit die frische Empfindung des Verfassers. Ebenso muten „Tomponnette" und „Rokoko" durchaus gesund an und eignen sich für mittlere Klavierspieler ganz prächtig zum Vortrag. Die beiden „Valses allemandes" op. 50 stellen virtuosere Ansprüche und sind nicht ohne Pikanterie. Viel Deutsches vermag ich nicht zu entdecken. Immerhin wird No. 2 Esdur seine Wirkung im Salon nicht verfehlen. Um mit einem freudigen Ausklang zu scheiden, mag das Beste zuletzt erwähnt werden. Der Münchner Lehrer und Regerschüler Joseph Haas bringt zwei Hefte kleiner Stücke „Frohe Launen" und „Lose Blätter", an welchen man nur seine helle Freude haben kann. Der noch junge Komponist scheint sich immer mehr von dem anfangs auffallend starken Einflusse seines Lehrers zu lösen. Es klingt etwas Eigenes in diesen Miniaturen wieder, eine allem Grüblerischen ferne sanfte Schwermut und dann wieder eine bald drollige, bald sorglos kindliche Heiterkeit. Gewiss sind diese intimen Reize nur einem feinen Empfinden zugänglich, verschaffen aber dafür ein immer edles und inniges Vergnügen, das zu geniessen sich nur bald weitere Kreise entschliessen möchten.

Dr. Guido Bagier.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 1. Juli 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Hugo Wolf: „Vier geistliche Lieder". Andreas Hammerschmidt: „O Domine Jesu".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Kurorchester.

Wenn wir im folgenden der Kurorchesterfrage näher treten und sie von verschiedenen Seiten aus näher zu beleuchten versuchen, so handeln wir damit im Sinne einer Anregung, die auf unserer letzten Verbandssitzung gegeben wurde.

Wer den inneren und äusseren Betrieb kleinerer, mittlerer und grösserer Badeorte im Laufe der Jahre verfolgt hat, dem wird nicht entgangen sein, dass die Anforderungen, welche von seiten des Publikums an die Direktionen und Verwaltungen gestellt werden, immer grössere und anspruchsvollere genannt werden müssen. Am meisten und hauptsächlichsten ist dies der Fall auf dem Gebiete der Unterhaltung und des Amüsements. Da aber gerade hier die Leistungen des Kurorchesters einen Hauptfaktor bilden, so ist dieses auch den meisten Ansprüchen ausgesetzt. In oft recht unbescheidener Weise werden diese geltend gemacht. Doch kann dies bei einiger Erfahrung und Menschenkenntnis nicht weiter irritieren. Etwas anderes ist es schon um die Qualität der Ansprüche in künstlerischer Hinsicht. Aus den verschiedensten Gesellschafts- und Bildungskreisen sich zusammensetzend hat der eine Vorliebe für klassische, der andere für romantische, der dritte für religiöse, der nächste für reine Salon- und Unterhaltungsmusik und mancher würde am liebsten nur Strauss, Fall oder Lehár hören. Kommen hierzu noch die divergierenden Wünsche hinsichtlich des Zeitpunktes, so sieht man, dass die Badedirektionen ihre liebe Not haben, wenn sie allen Wünschen gerecht werden wollten. Denn dieser will um 6 Uhr morgens, jener um 9, dritte und vierte um 11 oder bei Tisch, andere um 3, 5, 7 oder 8 oder gar von 10 bis 11 Uhr nachts musiziert haben.

Hier gilt es, dass feste Normen eingehalten werden, zu denen sich alle Badedirektionen bekennen, z. B. morgens von 7 bis 8½ Uhr, nachmittags von 4½—6 Uhr und abends von 8—¾10 Uhr. Sollte auf Mittagsmusik nicht gerne verzichtet werden, so setze man alle zwei Tage statt der Frühmusik ein Konzert von 11—12½ Uhr an.

Hat man sich auf diese täglich drei Konzerte festgelegt, dann breche man auch mit der Gepflogenheit, manche Konzerte, namentlich die Morgenmusik, nur mit einem Teil des Orchesters auszuführen. Die Leistungen sind dementsprechend auch nur mindere und das künstlerische Ansehen und der Ruf der Kapelle leiden darunter. Um den Orchestermitgliedern einen freien Halbtag zu schaffen, lasse man lieber an bestimmten Tagen (z. B. Mittwoch und Sonnabend) die Nachmittags- und Abendkonzerte ganz ausfallen. Das dürfte den Musikern und den Leistungen dienlicher sein. Denn bei dem bisherigen Usus hat ja doch immer nur ein Teil der Kapelle vollständig ausgeruht, während die andere Hälfte übermüdet ist. Wo absolut keine freien Halbtage einzuführen sind und nicht besonderer Wert auf den Frühtrinkkuren liegt, spiele man die Frühkonzerte mit mindestens 28 Musikern. Übrigens dürfte auch für das Orchester eine monatliche Ausspannung von zwei vollständigen freien Tagen zu erstreben sein. Durch einheitliche Regelung in sämtlichen deutschen Badeorten wäre dies leicht einzuführen und die Kurgäste würden sich in die ihnen nur dienliche Ruhepause zu schicken wissen.

Im Interesse des künstlerischen Ansehens der Kapelle liegt es auch, dass der Konzertmeister so wenig wie möglich als Vertreter des Kapellmeisters herangezogen werde. Wir alle wissen ja nur zu gut, wie sehr die Disziplin darunter leidet und infolgedessen auch die Leistungen derart sind, dass dem Publikum der Unterschied fühlbar wird. Wo es immer angeht, engagiere man einen zweiten Kapellmeister. Für unsere Kollegen, von denen noch immer gegen 60% ohne Stellung sind, würde eine gute Anzahl Existenzen geschaffen und manche Not in unserem Stande würde dadurch gemildert. Den Badedirektionen muss es eben entsprechend klargemacht und nahegelegt werden, dass vollwertige Leistungen nur durch unterstützende Aufwendungen zu erreichen sind.

So muss auch mit dem Aufgebot aller Kräfte darnach getrachtet werden, dass das leidige Pauschalsystem aufgehoben und feste Gehälter für Kapellmeister wie Musiker geschaffen werden. Man wende nicht ein, dass die Direktionen mit diesem System nicht brechen und mit den Musikern im einzelnen nicht verhandeln wollen. Ein zuverlässiges Orchestermitglied stelle ein Verzeichnis und genaue Berechnung her und zahle die Gehälter an die einzelnen Musiker aus. Die Direktionen gewinnen dadurch Einblick, wie die Gelder verwendet werden und dies wird für das beiderseitige Verhältnis nur von Nutzen sein. Der Kapellmeister setze seinen Gehalt von vornherein bei der Direktion fest, etwa in der Weise, wie wir schon in dem Artikel „Kapellmeister als Unternehmer" angedeutet haben:

Bei 25	Orchestermitgliedern	pro	Monat	500 M.
„ 30	„	„	„	600 „
„ 35	„	„	„	700 „
„ 40	„	„	„	800 „
„ 45	„	„	„	900 „
„ 50	„	„	„	1000 „

Dirigenten von Namen und Ruf sollen ihre Ansprüche entsprechend steigern. Die Krankenkasse für die Musiker muss selbstverständlich zur Hälfte den Direktionen auferlegt werden.

Hinsichtlich der „Notenbeschaffung" ist es wohl allein das Richtige, wenn die Kurdirektionen sich selbst das Notenmaterial zulegen. Sie haben dann in der Auswahl unter den Bewerbern viel freiere Hand und können ihr Hauptaugenmerk auf die künstlerische Persönlichkeit werfen. Auch die grösseren Instrumente, wie Kontrabässe, Pauken, grosse Trommel, Tubas sollten im Besitze der Badeverwaltung sein. Die Instrumente würden besser beim Transporte geschont und es könnten auch wertvollere beschafft werden, da dies im Interesse der Direktion läge.

Nicht unerwähnt wollen wir lassen, dass man Sorge dafür tragen soll, dass alle Kontrakte für die Musiker von den Direktionen gegengezeichnet werden. Denn es ist billig, dass man den einzelnen Musiker in jeder Hinsicht sicherstellt.

Eine nicht unbedeutende Rolle für das Kurorchester spielt die Frage des Beginns und des Schlusses der Saison. Da die Direktionen ihr Orchester am liebsten bis Ende September haben möchten, die meisten Musiker aber schon längstens bis 15. September in ihren Winterstellungen sein müssen, so ergeben sich manche Ungelegenheiten und Differenzen, die nur ein Ausgleich beseitigen kann, welcher durch eine Verständigung zwischen den beiden massgebenden Körperschaften, dem Deutschen Bühnenverein und dem Schutzverband Deutscher Bäder zu erzielen wäre.

Wie für die Musiker, so sind natürlich auch für den Kapellmeister Ruhetage zu erstreben, doch lasse man die schon oft gemachte Erfahrung nicht ausser acht, dass ein häufiges Fehlen des Orchesterchefs bei Publikum und Direktion einen sehr ungünstigen Eindruck macht und schon häufig zur Auflösung des Engagements geführt hat. Täglich 1—2 Konzerte sollte der Kapellmeister unbedingt selbst leiten und sich einen vollständigen Ruhetag per Woche freihalten. Hingegen kann keinem Dirigenten zugemutet werden, täglich drei Konzerte zu übernehmen, da Unmittelbarkeit und geistige und seelische Frische, die nun einmal für den Künstler notwendig sind, bedenklich darunter leiden müssten.

Wir möchten nun diese Zeilen, in welchen wir in objektiver Weise auf manche verbesserungsfähige Zustände hingewiesen haben, nicht schliessen, ohne an alle in Frage kommenden Faktoren, Verbände und Einzelpersonen die ebenso herzliche als dringende Bitte zu richten, an einer zeitgemässen und der Kunst würdigen Ausgestaltung des Kurorchesterbetriebes mitzuwirken und die berührten Zustände einer zweckdienlichen Besserung zuführen zu helfen. Den Gewinn hat nicht ein einzelner und nicht eine einzelne Interessengruppe, sondern die Vorteile dürfen allen Beteiligten zugute kommen.

F. M.-Fbg.

Die nächste Nummer erscheint am 6. Juli. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 3. Juli eintreffen.

Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfungen finden an den Tagen Dienstag, Mittwoch und Donnerstag, den 26., 27. und 28. September 1911 in der Zeit von 9—12 Uhr statt. Die persönliche Anmeldung zu dieser Prüfung hat am Montag, den 25. September im Bureau des Konservatoriums zu erfolgen. Der Unterricht erstreckt sich auf alle Zweige der musikalischen Kunst, nämlich Klavier, sämtl. Streich- und Blasinstrumente, Orgel, Konzertgesang und dramatische Opernausbildung, Kammer-, Orchester- und kirchliche Musik, sowie Theorie, Musikgeschichte, Literatur und Ästhetik.

Prospekte in deutscher und englischer Sprache werden unentgeltlich ausgegeben.

Leipzig, Juni 1911.

Das Direktorium des Königlichen Konservatorium der Musik.
Dr. Röntsch.



KONKURS

für die durch Abdankung des bisherigen Dirigenten neu zu besetzende

Chormeisterstelle

bei dem Hermannstädter Männergesangverein.

Gehalt: K. 1200 jährlich, zahlbar in vierteljährlichen antizipativen Raten.
Verpflichtung: wöchentlich 4 Gesangsstunden.
Erste Anstellung auf ein Probejahr. Tüchtigen Musikern ist sehr großer Nebenverdienst durch Klavier und Gesangsstunden in Aussicht.
Bewerber werden gebeten ihr Gesuch nebst Zeugnissen und Photographie bis 30. Juli d. J. einzusenden. Nähere Auskunft erteilt bereitwilligst

Hermannstadt in Siebenbürgen.

die Vereinsleitung des Hermannstädter Männergesangverein.

Verantwortlicher Redakteur: Ludwig Frankenstein, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Adolf Schultze, Berlin. Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

ährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljähr-ich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 27. 6. Juli 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

An unsre geehrten Leser!

Hierdurch bringen wir ergebenst zur Kenntnis, dass Herr **Ludwig Frankenstein** infolge freundschaftlichen Übereinkommens mit Ende Juni aus der Redaktion unsers Blattes ausgeschieden ist. Wir sprechen Herrn Ludwig Frankenstein für sein unsrer Zeitschrift stets entgegengebrachtes reges Interesse auch an dieser Stelle unsern besten Dank aus.

Vom 1. Juli ab hat Herr Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes** die Leitung der Zeitschrift übernommen.

Wir bitten wiederholt, alle für die Redaktion unsrer vereinigten Musik-Wochenschriften bestimmten Zuschriften und Sendungen ohne weitere Namensnennung zu adressieren:

An die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig, Königstrasse 16.

Packetsendungen sind an unsre Firma zu richten.

An unsre geehrten Abonnenten richten wir noch die Bitte, unserm Blatte auch unter der neuen Leitung ihr Wohlwollen zu erhalten.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Leipzig, den 1. Juli 1911.

Gebrüder Reinecke,
Herzogl. Sächs. Hofmusikalien-Verleger.

Die Kaiserausgabe der Werke des Prinzen Louis Ferdinand

Von **Max Unger**

Vor kurzem erschien, wie in diesen Blättern bereits berichtet wurde, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig ein ziemlich umfangreicher, wohlausgestatteter Band von Kompositionen des musikalischen Hohenzollernprinzen Louis Ferdinand von Preussen im Neudruck. Er ist auf Befehl des deutschen Kaisers von einem der bedeutendsten Musikgelehrten der Gegenwart, dem Direktor der Berliner Hochschule für Musik Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, herausgegeben und ermöglicht es endlich einmal, sich ein umfassendes Urteil über das Schaffen eines leider arg vernachlässigten Komponisten von wirklicher Bedeutung zu bilden. Wer — vom fachwissenschaftlich Gebildeten abgesehen — ist sich jetzt noch dessen überhaupt nur bewusst, dass der im Jahre 1806 gefallene Held von Saalfeld nicht bloss ein tapferer Vaterlandsverteidiger, sondern auch ein hochbegabter Musiker war, der ebenso das Klavier und Cello meisterte, wie er das Malen von Notenköpfen verstand, der zu Beginn des vorigen Jahrhunderts zu den besten Komponisten auf dem Gebiete der Kammermusik zählte? Freilich ist die Zahl seiner Werke nicht erheblich; denn da er sich erst verhältnismässig spät der Kunst in intensiverer Weise zuwandte (besonders waren es seine sechs letzten Lebensjahre, in denen er sich in ihrem festen Bann befand), so war die Zeit seiner musikalischen Produktivität nur knapp bemessen, und es nimmt daher nicht wunder, dass er der Nachwelt nicht viel mehr als ein Dutzend Werke, freilich meist solche von ziemlich beträchlichem Umfang, hinterlassen hat.

Wie es sich bei einem Kretzschmar von selbst versteht, ist die der Neuauflage vorausgeschickte Vorrede mit sachlichem Blick und über der Aufgabe stehendem Verständnis geschrieben; so wird er dem Komponisten nicht nur mit Hinblick auf dessen Vorzüge, die ihm eine gewisse Sonderstellung in der Musikgeschichte einräumen, er wird ihm auch dadurch gerecht, dass er nicht stillschweigend über seine bestimmten Mängel hinweggeht. Der Herausgeber hat aber auch in dankenswerter Weise eine Anzahl biographischer Daten, soweit sie für den Musiker Louis Ferdinand in Betracht kommen, in seine

Ausführungen hineingeflochten, wenn er auch in diesem Punkte vollständig Erschöpfendes nicht bietet, vielleicht nicht bieten wollte.

Es ist eine ganz auffällige Tatsache, dass über die musikalische Erziehung des Prinzen fast nichts bekannt geworden ist. Kretzschmar weisst zwar an der Hand seiner Kompositionen diejenigen Meister nach, die ihren nachhaltigsten Einfluss auf ihn ausgeübt haben, von einer persönlichen Unterweisung eines Lehrers vermag er aber auch nichts zu berichten. Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich demgegenüber, bei irgend einem alten Lexigraphen oder in einem sonstigen einschlägigen vergilbten Buche gelesen zu haben, der tüchtige alte Theoretiker Joh. Phil. Kirnberger, der übrigens auch der Lehrer der Prinzessin Amalie, Schwester Friedrichs des Grossen war, habe dem jungen Prinzen den musikalischen Unterricht erteilt. Das kann aber, da Louis Ferdinand erst gegen Ende des Jahres 1772 geboren war, Kirnberger aber bereits 1783 verstarb, nicht gar zu lange Zeit der Fall gewesen sein. Mangels gegenteiliger Nachrichten wird man denn wohl annehmen müssen, dass er dann vorerst weiterer Unterweisung ermangelte, bis bei ihm anfangs des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts die Liebe zur Kunst mehr als je zum Durchbruch kam und bis er nach einem tüchtigen Musiker Umschau hielt, den er auch in dem trefflichen Klavierspieler und Komponisten Joh. Ludw. Dussek fand. Immerhin sei der Hinweis nicht versäumt, dass der Prinz sicherlich schon vorher manche andere persönliche Anregung, so von dem ebenfalls musikalisch schaffenden Fürsten Anton Radziwill, vor allem aber von dem Hofkapellmeister Friedr. Himmel, welch letzterem er auch sein erstes Werk widmete, empfangen haben mag. Dass sich natürlich die Beziehungen Dusseks zu dem Prinzen nicht so wie die eines Lehrers zum Schüler gestalteten, ist selbstverständlich; bei der liebenswürdigen Umgänglichkeit des Prinzen verdichteten sie sich vielmehr zu einem festen Freundesverhältnis, zumal da sich die Interessen beider in mehr als einem Punkte trafen — vornehmlich natürlich in ihrem künstlerischen Streben, aber auch nicht zum wenigsten in ihrer gemeinsamen Neigung zu einer optimistischen Lebensanschauung, die sich in häufigen Tafeleien und Zechereien kundtat. Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass Louis Ferdinand, wenn sich die Gelegenheit bot, auch den Umgang anderer bedeutender Künstler suchte. Und hier muss gleich an erster Stelle der grösste der musikalischen Heroen genannt werden, Beethoven, dessen Bekanntschaft er in Berlin machte und dessen Bedeutung zu einer Zeit, in der er für die Mitwelt noch kaum existierte, restlos aufgefasst zu haben schon ein gewisses ideales Verdienst des Prinzen bedeutete. Weiter ist da auf Muzio Clementi, den berühmten Komponisten des „Gradus ad Parnassum“, hinzuweisen, den Louis Ferdinand zwei Jahre vor seinem eigenen Tode in Berlin aufsuchte, wie schliesslich auch noch Louis Spohrs, des bedeutenden Violinisten, den er ebenfalls dort kennen gelernt hatte und dann einmal auf einige Zeit zu künstlerischer Abwechslung und Erholung ins Manöver bei Magdeburg rief, gedacht werden soll. Von all diesen Musikern von Ruf schloss sich aber Dussek dem Prinzen am innigsten an, indem er ihn die letzten Jahre Schritt für Schritt begleitete und ihm sogar während der Stürme des Krieges bis in die unseligen Tage von Saalfeld folgte, wo ihm der Tod den fürstlichen Freund entriss.

Was die Auslegung der musikalischen Werke Louis Ferdinands durch Kretzschmars Feder anbetrifft, so muss auf manchen feinen Zug hingewiesen werden, womit der Herausgeber das Bild des Komponisten scharf umreisst. Dazu gehört vor allen Dingen die Parallele, die er zwischen ihm und den Dichtern der Romantik zieht; dadurch wird zugleich die Anziehungskraft, die er auf einen der bedeutendsten der musikalischen Frühromantik, auf Rob. Schumann ausübte, dadurch des Prinzen Vorliebe für Spohrs tiefste Innerlichkeit anschlagendes Geigenspiel verständlich. Ferner muss man des Herausgebers Ausführungen über den Optimismus, den die Kompositionen des Prinzen allenthalben offenbaren, Wort für Wort unterschreiben und vielleicht nur seinen Ausdruck der Verwunderung darüber, dass gar wenig Heldenhaftigkeit der Stimmung, die man vielleicht in seinem Schaffen suchen möchte, darin zu entdecken wäre, als unbegründet betrachten; denn nach den meisten Schilderungen seines Charakters scheint es doch, dass man seiner Lebensfreude das Übergewicht über das Heroische in ihm zuerteilen muss, wenn damit auch nicht in Abrede gestellt werden soll, dass er ein tüchtiger Kriegsmann gewesen ist. Dieser Optimismus ist wirklich das alles bewegende Moment in seinem Schaffen und nimmt in sich alle die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten Louis Ferdinands, seine romantische Schwärmerei, seine Vorliebe für oft wechselnde Stimmungen und für humorvolles Sichgeben, seine Hinneigung zu Versonnenheit und Minnigkeit auf. Aber auch das sei hervorgehoben, dass der Komponist fast ausschliesslich die eigentliche Kammermusik pflegte, ein Gebiet, das den Romantikern, als ihnen ganz besonders gut gelegen, ein Hauptfeld ihrer Betätigung wurde. Dass der Prinz darin aber dem Klavier gewöhnlich das Schwergewicht in rein musikalischer und auch technischer Hinsicht verlieh, ist bei der Fertigkeit, die er gerade auf diesem Instrument sein eigen nannte, nicht verwunderlich. Schon aus seinem cmoll-Quintett op. 1 vermag man zu ersehen, was es ihm für Vergnügen machte, sein Klavier mit wirkungsvollen, die Sinne umstrickenden Spielfiguren zu bedenken, noch mehr aber aus dem Rondo op. 9, das rücksichtlich der Gestaltung des Technischen geradezu die klavieristischen Effekte C. M. v. Webers vorausnimmt.

Kretzschmar hat die Revision des acht in Partitur geschriebene Werke enthaltenden Bandes sorgfältig vorgenommen und da, wo die Erstdrucke Stich- und andere Fehler aufwiesen, tüchtig eingegriffen, was dem Ganzen sicher zum Vorteil gewesen ist. Der einzige eigentliche Mangel, den die Ausgabe aufweist, besteht darin, dass sie eine Art Privatdruck darstellt, so dass leider nur eine verhältnismässig geringe Zahl von Interessenten in ihren Besitz zu gelangen vermag.



Felix Mottl †

Am Nachmittag des 2. Juli hat Felix Mottl seine Augen geschlossen. Wir hatten wenige Tage vorher wieder Hoffnung schöpfen dürfen, dass die robuste Natur des Niederösterreichers die schwere Herzkrankheit überwinden werde: er hat den Dirigentenstab, der ihm während einer Tristanaufführung entfiel, nicht wieder aufnehmen dürfen. Ja, wenn wir den Ärzten glauben können: sein Leiden war allzu heftig, als dass er je wieder am Pult hätte stehen dürfen. Mottl ohne den geliebten Zauberstaub — ein solches Leben hätte sein ärgster Feind ihm nicht gegönnt. Hatte doch schon der Jüngling in Wien die Aufführungen des akademischen Wagnervereins geleitet. Diese jugendliche Begeisterung weckte die Aufmerksamkeit des

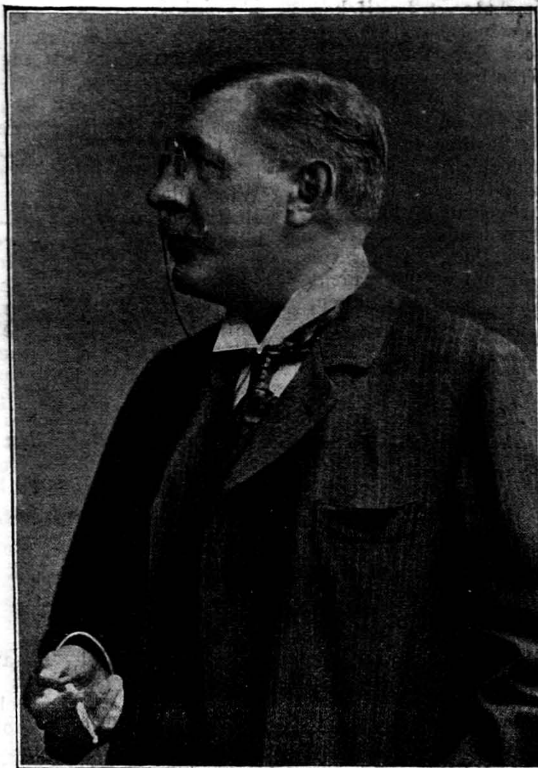
schwer befehdeten Bayreuthers. Der zwanzigjährige Felix durfte 1876 unter des Meisters Leitung Einblick in das Wachsen und Werden der Wagnerischen Macht nehmen. Und diesem grossen Vertrauen hat Mottl durch sein ganzes reiches Leben gedankt. Nach einem vorübergehenden Engagement an der fallierenden Wiener komischen Oper kam er 1881 nach Karlsruhe. Dort hat er über zwanzig Jahre rastlos geschafft, seines Meisters Werke durchzusetzen. Und als Conried den Parsifal nach New York verpflanzte, musste er auf Mottls Mitwirkung doch verzichten, der — Wahnfried zugeschworen — die lockendsten Bedingungen des flinken Amerikaners ausschlug.

Als sein nächstgrösstes Verdienst neben dem Kampf für Wagner dürfen wir wohl seine Bearbeitung des „Barbiers von Bagdad" ansehen. Was Dräseke schon 1858 nach dem schlechten Erfolg der Uraufführung geäussert hatte, dass „eine Zusammenziehung des gesamten Inhalts in einen grossen etwa $1^1/_2$ stündigen Akt am ratsamsten erscheine", setzte Mottl in die Tat um. Nicht genug damit. Er änderte die „stellenweise ganz unbrauchbare Instrumentation" (Hermann Levi) gründlich um. Die „grauen Farben", wie Liszt treffend sagte, sind getilgt, und es ist wohl nicht zu viel gesagt, dass das reizend geniale Werk von Cornelius erst durch die Mottlsche Partitur deren Radikalismus durch Levi gemildert wurde, die Möglichkeit erhielt, den Triumphzug über die Bühnen anzutreten.

Auch Hector Berlioz verdankt Mottl letzten Grundes seine Wiedererweckung. Er brachte 1890 den ersten Teil der „Trojaner". Ihm folgte wenig später der zweite Teil, der „Cellini", die Bearbeitung von Shakespeares „Viel Lärm um Nichts": „Beatrice und Benedikt" (die Rezitative hat Mottl selbst komponiert). Weiter suchte er mit liebevollem Eifer den vergessenen Hermann Goetz hervor, dessen „bezähmter Widerspänstigen" wir seitdem manchmal noch begegnen. Auch das Opernfragment „Francesca da Rimini" (durch Ernst Frank vollendet) versuchte er zu neuem Leben zu erwecken. Immer, wenn er ans Pult trat, durften wir gewiss sein, eine Uraufführung in ihrer Art zu erleben. Sei es, dass er einen verstaubten Rameau blank putzte, einen nie gehörten Händel uns mahnend vorführte, oder dass er einen Schubertschen Hymnus instrumentiert hatte. Mag es dahingestellt sein, ob er hier mitunter nicht doch recht fehlgriff; die Empfindung, dass da eine heisse künstlerische Lust nach immer neuen Bahnen strebte, hat uns stets mitgerissen und beglückt.

Von diesen mehr oder weniger freien Bearbeitungen ist nur ein kurzer Schritt zu Mottls kompositorischer Tätigkeit. Wir müssen sagen, dass diese eigenen Werke des Wagner-Schülers nicht die Durchschlagskraft haben, wie etwa die seines Gesinnungsgenossen Schillings, dessen „Ingwelde" 1894 Mottl so tatkräftig durchsetzte. Aber es gibt Lieder von ihm, bei denen wir nur hoffen können, dass sie in künftigen Jahren solch liebevollem Spürer begegnen mögen, wie er ihr Schöpfer war.

„Ich dien!", das was Mottls Wappen- und Wahlspruch. Der Dirigent Mottl war der verordnete Diener am Ton. Ich kann nicht glauben, dass es Legende ist, wenn erzählt wird, Mottl habe schon anno 76 die ganze Tetralogie fast auswendig spielen und singen können. Wer ihn hören durfte, der fühlte, wie bis in die letzten Kleinigkeiten der Meister die Werke durchgearbeitet und durchgedacht hatte. Mochte er uns durch die süsse Qual des Tristan mitreissen oder in Cosi fan tutte alle Kobolde des Rokoko Purzelbäume schlagen lassen, dass wir aus glückseligem Lachen nicht herauskamen. Oder ich denke an sein vorletztes Konzert in Berlin. Was hat er da aus dem ersten Satze der Schumannschen Ersten gemacht! Wie liess er das eindringlich alles beherrschende Motiv steigen und sinken. Oder jene unvergessliche Stunde in Leipzig wird wieder lebendig, als er die Neunte interpretierte. Da tanzten im zweiten Satze alle Gestirne einen tollen Reigen, das war eine verzweifelte Lust. Natürlich mussten die Überklugen auch ihm was am Zeuge flicken. Er schleppte die tempi, hiess es, ja, vermottln war ein Ausdruck für verlangsamen. Gegen solche Widergeister hat Schumann schon das schöne Wort von den „göttlichen" Längen geprägt. Und dass dieses Schleppen keine „Mache" war, das konnte jeder spüren, der ihn sah. Er kam nie im letzten Momente, um den „spontanen" Begrüssungsbeifall einzuheimsen, stand, die rechte Hand in der Tasche unter seinen Leuten und grüsste wohl breit lachend, mit kurzem Kopfnicken einen Bekannten. Dann stand er eckig und gerade, schwang den Taktstock sehr energisch. Kaum mehr als zwei Bewegungen hatte er: beim decrescendo führte er zwei Finger der linken Hand an den Mund, den er spitzte, und zog die Schultern etwas hoch, beim crescendo „schöpfte" er mit einer hinreissenden Gebärde die Steigerung aus dem Orchester. Bisweilen liess er auch den Taktstock sinken und guckte bloss in das Orchester. Und hier haben wir, glaube ich, sein Wesen als Dirigenten am besten gefasst: es gab wohl keinen, der so suggestiv auf die Mannschaft wirkte. Man sah geradezu, wie sein grosser Wille sich auf das Orchester übertrug. Zum Schluss, wenn er zufrieden war, klatschte er als erster zweimal in die Hände. Dann stampfte er hinaus, nachdem er seinen pflichtschuldigen Diener reichlich ungelenk gemacht hatte. „Wie ein Handwerker", sagte mal einer hinter mir. Das trifft ihn: er wollte nicht mehr sein als Handwerker, und in dieser Demut ward er erhöht zum wundervollen Propheten seiner geliebten Kunst.



Felix Mottl.

Das ist nun alles vorbei. Wir sehen ihn nicht wieder. Wir können uns wohl freundliche Märchen ausmalen, wie ihn oben Richard Wagner empfängt, ihm wieder auf die Schulter klopft und wieder sagt: „Sie sind mein Mann!" und wie ihn sein alter Kontrapunktlehrer Anton Bruckner unter Bücklingen händereibend begrüsst — den Zurückbleibenden bleibt nur der Schmerz um ein unwiederbringliches grosses Glück.

Gute Ruh, Felix Mottl!
Et aeterna lux luceat tibi!

Wolfgang Goetz.

Rundschau.

Festopern und Festkonzerte in Rom 1911

(Erste Serie)

Zu der ersten Serie der lang erwarteten Opernvorstellungen wurde als Dirigent Luigi Mancinelli gewonnen, die berühmtesten Sänger engagiert, die Preise bis auf die höchste Spitze geschraubt (ein Parkettsitz 26 Francs! Logen 150 Francs!), die Erwartung durch lange Artikel in der Tagespresse angespannt; das Resultat war: meist überfülltes Theater und oft begeisterte Stimmung. Man gab nur italienische Opern: Wilhelm Tell, Don Pasquale, Macbeth, Sonnambula, Barbier von Sevilla usw. Gar vieles empfand man als veraltet, so z B. die Musik der Sonnambula fast bis zur Langeweile süsslich und schwach; aber dank der wirklich ausserordentlichen Darstellung seitens des Tenors Anselmi erweckte selbst diese seichte Musik ein aussergewöhnliches Interesse. Anselmi ist ein gottbegnadeter Künstler; nicht nur, dass seine Stimme Momente von bestrickender Weichheit und Schönheit zeigt, auch sein Spiel, seine Art eine Arie zu gestalten, seine Wärme, sein Temperament sind Vorzüge, die man heute nur selten zu hören bekommt. Es war eine Wonne, diesem bel canto zu lauschen. Ein ganz vollkommenes Ensemble erlebte man im Don Pasquale; ebenso berühmte Sänger versammelten sich zum Barbier von Sevilla, diesem nie veraltenden Kunstwerk. Und doch, trotz solch berühmter Sänger wie Tito Ruffo in der Titelrolle, dem eminenten Künstler Kaschmann als Bartolo und dem vorzüglichen Bassbuffo de Angelis, dem entschieden eine grosse Zukunft bevorsteht, konnte sich diese Vorstellung mit der vor 18 Jahren hier mit Stagno und der Bellincioni erlebten nicht messen. Sicherlich sind auch diese Sänger glänzende Virtuosen, sie binden tadellos, die Stimmen sind äusserst geschmeidig, die Reinheit ist ideal; wie z. B. in einem Terzett ein Akkord klingt, wirklich klingt, das ist schon ein Ohrenschmaus; aber sie nehmen ihre Aufgabe leider nur zu oft vom rein virtuosen Standpunkt; eine tiefe innere Durchgeistigung, wie sie Anselmi hatte, die zu Herzen geht, fehlt fast gänzlich.

Des Dirigenten Mancinelli Taten sind hier weit und breit bekannt. In den achziger Jahren kämpfte er wie ein Löwe für die Einführung unserer grossen Klassiker und der Werke Wagners; Bologna, Rom, Neapel haben ihm viel von ihrer Musikbildung zu verdanken; so ziemt es sich nicht, ihn zu bemängeln. Aber verschwiegen darf nicht werden, dass so vieles bei den diesjährigen Aufführungen der Poesie und Feinheit entbehrte. Trotz alledem sind diese Aufführungen wohl die besten der letzten zehn Jahre und können somit als „festlich“ gelten. —

Eigene Chorvereinigungen besitzt Rom nicht; so muss es, um den Hörern alle Arten Musizierens vorzuführen, sich an fremde Nationen wenden. Gewählt wurden die Baseler Liedertafel, der ungarische Männergesangverein Turul, die Wiener Meister und die russischen Synodsänger. Bisher sind bereits die Baseler und Turul dagewesen. Trotzdem Turul nach den Baselern erklang, wollen wir die Baseler ihrer weitaus grösseren Bedeutung wegen auf zuletzt lassen. Über Turul lässt sich nicht arg viel melden. Man bewundert allerdings das weiche, süsse, selten so vollkommen gehörte pp; manchmal dünkt es einen, man höre überhaupt nur einen hervorragenden Virtuosen, und auch die tadellose Reinheit und Präzision sind köstliche Gaben — aber die Programme!! Vierzehn süsslich sentimentale, eigentlich nicht einmal melodisch zu nennende Nänien, fast alle aus wenigen, oft sich wiederholenden Takten bestehend, sind nicht gerade das, was man mit Vergnügen im geschlossenen Raume $1^1/_2$—2 Stunden nach einander anhört. Allerdings ist Graf San Martino nicht ganz schuldfrei an diesen Programmen; er wollte, und mit Recht, eine folkloristische Kuriositätensammlung den römischen Ohren bieten; so bestand er darauf, dass jeder Chor nationale und populäre Lieder sänge. Dieser an sich löbliche Gedanke artete bei den Ungarn in ein gedankenloses Programm aus und brachte eine bedauerliche Monotonie. Der Dirigent verstand auch nicht, durch lebhafte rhythmische Lieder Abwechselung zu bringen; allerdings ist ja alles, was uns durch Liszts Genialität und Brahms Bearbeitungen als „ungarisch“ gilt, echte Zigeunermusik, und so erklärt sich's vielleicht, dass von den feurigen Melodien, Tänzen und Orgien nichts erklingen konnte.

Eine ganz andere Physiognomie bot das Baseler Konzert. Da muss man wirklich vom guten Programm sprechen! Es erklangen einige selten gehörte und ganz unbekannte Chorwerke, und Kapellmeister Suter verstand auch köstliche Perlen der Folkloristik zu finden. Auch seine eigene Komposition interessierte und fesselte; das rhythmische Singen der Mannen tat wohl; die Abwechselung im Programm war geradezu vollkommen. So brachte sie das glänzende Sanctus aus Cherubinis Requiem; die wohlklingende Landerkennung von Grieg, in der Herr Boepple das Solo eindrucksvoll und warm vortrug; Schuberts Wunderwerk, den achtstimmigen „Gesang der Geister über den Wassern“; ja sogar ein Stück Theater, den Matrosenchor aus dem fliegenden Holländer. Die Anordnung war so geschickt, dass man keineswegs die Buntheit als solche empfand; man freute sich an den verschiedenen Farben und verschiedenen geistigen Gaben und bekundete den erlebten Eindruck, indem man den Kapellmeister und den Chor aufs lebhafteste feierte. Bereichert wurde noch das Konzert durch den Sologesang von Fräulein Maria Philippi. Wie ihr prachtvolles Organ, durch nobles Kolorieren und schlichten Vortrag erhöht, in der Händelschen Xerxes-Arie erklang, da hatte sie sich alle Herzen erobert. Was das heisst, als nicht-italienische Sängerin in Rom einen durchschlagenden, ungeteilten Erfolg zu erzielen, das kann man sich in Deutschland kaum vorstellen. Hier herrscht fast eine feindliche Stimmung gegen jeden fremden Sologesang, und meist wird der Sänger wenig freundlich, ja ablehnend begrüsst oder höchstens pro forma zum notdürftigen Verneigen gebracht. Wie anders war's bei Maria Philippi. Tausende applaudierten einstimmig und verlangten stürmisch nach mehr; ja, dank ihrem künstlerischen Vortrag verhalf sie sogar dem herben Brahms zum Verständnis. In einer kleinen Auswahl schweizerischer Lieder zeigte sie noch andere Seiten ihrer Kunst: wie lieblich trug sie die köstliche Perle „Wiegenlied“ von Andreae vor, wie schlicht und rührend die schweizer Heimatklänge; es war ein hoher Genuss, und in Vielen regte sich der dankbare Wunsch, diese noble Künstlerin bald wieder zu hören. — Dem Baseler Konzert wohnte das königliche Paar bis zum Schlusse bei und gab seinem Wohlgefallen lebhaften Ausdruck.

Die Ausstellung hat nun Rom in jeder Weise mit der Kunst der verschiedensten Nationen in Kontakt gebracht. Dass der Chorgesang nicht zu kurz kommt, ist ein erfreulicher Fortschritt und mag zum Ansporn für die Gründung eines eigenen Chores dienen. Assia Spiro-Rombro.

Oper.

Cassel

Unser Königl. Theater schloss in diesem Jahre seine Pforten später als sonst wegen der hier vom 21.—27. Juni stattfindenden Landwirtsch. Jubiläums-Ausstellung. In diesen Tagen wurden mit aufgehobenem Abonnement u. a. die folgenden Opern aufgeführt: „Undine“ von Lortzing, „Orpheus in der Unterwelt“ von Offenbach, ein Werk, das erst vor kurzem nach langer Pause neueinstudiert und neuausgestattet über die Bühne ging, „Madame Butterfly“ von Puccini und als letzte Vorstellung vor den Ferien „Zar und Zimmermann“ von Lortzing.

Unser Kgl. Theater hatte in den letzten Wochen eine grössere Anzahl von tüchtigen auswärtigen Kräften zu Gastspielen gewonnen. So gastierten Ende Mai und Anfang Juni Frau Erna Denera vom Königl. Opernhause in Berlin als „Elisabeth“ im „Tannhäuser“, Frau Olga Kallensee vom Hoftheater in Karlsruhe als „Regimentstochter“, Fritz Vogelstrom aus Mannheim als „Lohengrin“ und zwar mit glänzendem Erfolge, Schütz aus Berlin als „Lyonel“ in „Martha“ und Frl. Friedfeldt vom Königl. Theater in Wiesbaden in „Hoffmanns Erzählungen“. Anfang Juni wurde, wie alljährlich, R. Wagners „Nibelungenring“ in zyklischer Folge zur Aufführung gebracht. Prof. Dr. Hoebel.

Cöln

Der letzte Abschnitt der Spielzeit im Cölner Opernhaus war nicht sonderlich reich an musikalischen Ereignissen. Die Höhepunkte waren die Erstaufführung der Humperdinckschen „Königskinder“ und die Neueinstudierung von Meyerbeers „Robert der Teufel“. Ersteres Werk, das eine vortreffliche Aufführung erfuhr, wurde von der Presse und dem Publikum aufs herzlichste begrüsst, letzteres begegnete einer mehr oder minder lebhaft ausgesprochenen Ablehnung. Von auswärtigen Kräften wusste besonders Edyth Walker, die derzeitige Primadonna der Hamburger Oper, durch ihre grosszügig dahin-

gestellte Isolde zu fesseln. Ausverkaufte Häuser erzielte Sigrid Arnoldson, die einige ihrer stets auf das schöne hin stilisierten Rollen gab. Karl Mayer, der gleich der Arnoldson nicht gewillt scheint, den Jahren den schuldigen Tribut zu zahlen, gab trotz seiner sechzig Jahre noch immer ein glaubhaftes Bild von dem Herz- und Sinnen-Bezwinger Don Juan und wurde als ehemaliger Kölner Liebling wiederum stürmisch begrüsst. Vier kraftvolle Stützen unserer Oper haben sich unter rauschendem Beifall verabschiedet, Frau Claire Dux, die Cöln mit Berlin vertauscht, Fräulein Fina Widhalm, Herr Reinhold Batz und Herr Franz Petter. Leider ist es bisher noch keiner der drei zuletzt genannten Persönlichkeiten gelungen, an einer anderen deutschen Bühne von dem Range der Cölner wieder festen Fuss zu fassen. Doch kann diese Engagementslosigkeit nur eine Zeitfrage sein, da die betreffenden Namen einen viel zu guten Klang in sich haben.

Geheimrat Martersteig übernimmt die Vereinigten Stadttheater in Leipzig, Otto Lohse, sein langjähriger Freund und Mitarbeiter, wird ihm nach dorthin folgen, und Oberregisseur d'Arnals hat eine ehrenvolle Berufung an die Dresdener Hofoper erhalten. Das künstlerische Erbe von Frau Dux wird Fräulein Wanda Achsel aus Würzburg antreten, für Fräulein Widhalm soll Ersatz in Fräulein Helen Allyn von der Berliner Komischen Oper gefunden worden sein, Herrn Batz wird Herr Kammersänger Carl Strätz (Chemnitz) ablösen, als neuer Bassbuffo an Stelle des kürzlich verstorbenen Karl Neldel soll Herr Oscar Foerster von der Berliner Volksoper gelten, und die verwaisten hohen B's und C's Petter's wird Herr Innocenzo Castello, ein rasseechter Italiener, von neuem ertönen lassen.

Martersteig hat die sella curulis verlassen, um Fritz Rémond Platz zu machen, für d'Arnals wird der Lübecker Oberregisseur Hans Islaub künftighin die Opernregie führen. Die neue Spielzeit wird am ersten September mit Tannhäuser unter Gustav Brecher, dem Nachfolger Lohses, eröffnet werden.

Fritz Fleck.

Stettin

„Die Bohème“, die Anfang April im Stadttheater zur Aufführung gelangte, die um vieles feiner abgetönte Oper Puccinis, zog nicht in dem Masse, wie „Tosca“. Die Aufführung der Bohème mit Fährbach, Schenk, Deplanque, mit den Damen Blum (Mimi) und Adam-Voigt (Musette) war gut. Eine Bilanz emsigen Fleisses, rastlosen Kunsteifers und der reichhaltigsten Kunstbetätigung stellt der Saisonbericht des Stadttheaters dar. Wenn man die grosse Summe der Opern (138) Aufführungen, die stattliche Reihe der Dramen, der Schau- und Lustspiele wahrnimmt, dann kann man der Direktion Illing getrost das beste Zeugnis ausstellen. Mit der Wagner-Woche (der letzten Aprilwoche) schloss die Spielzeit ehrenvoll und glänzend im Stadttheater ab. Nicht weniger als zehn auswärtige erste Sangeskräfte haben mitgewirkt. Man begann mit „Rienzi“. Tänzler-Karlsruhe war vorzüglich in der Titelrolle. Stimmlich und geistig ausgereift. Marga Bruntsch-Karlsruhe war als Adriano tüchtig musikalisch und dramatisch im Spiel, Frances Rose-Berlin matt als Irene. In „Lohengrin“ war Jaques Urlus-Leipzig in den beiden ersten Akten befriedigend, weniger gut war er im 3. Akt. Entzückend sah als Elsa Lilly Hafgren-Waag-Mannheim aus. Stimmlich haben wir aber schon grössere Elsen gehört. Georg Zottmayr-Dresden war ein vornehmer, schön vortragender König Heinrich. Eine phänomenale Leistung stellte Johannes Bischoff in seinem Telramund heraus. Gesanglich, rhetorisch, schauspielerisch in allerhöchster Vollendung. Seine Partnerin, Hertha Pfeilschneider, war als Ortrud vorzüglich in der Wirkung. Es folgte Freitag (28. 4.) der „Tristan“ mit Martha Leffler-Burckard-Wiesbaden, der besten Isolde, die wir seit Jahren gehört und gesehen haben. Urlus war als Tristan sehr gut, in der Sterbeszene grosszügig. Zottmayr als König Marke, Ottilie Fellwock-Stettin als Brangäne, Schenk als Kurwenal und Fährbach als Steuermann waren sämtlich sehr gut. Die vor diesmal übervollem Hause gegebene „Meistersinger“-Vorstellung bedeutete als letzte im Zyklus einen Ehrenabend für die Gäste, vornehmlich für den wunderbar ausgearbeiteten und vollendet dargestellten Hans Sachs des Meistersängers Johannes Bischoff. Zottmayr war ein würdevoller, tonschöner Pogner. Frau Minnie Nast-Dresden sah günstig aus, war aber geistig nicht bedeutend. Herr Walter Kirchhoff-Berlin gefiel uns als Stolzing nicht sonderlich. Dagegen gefiel uns und dem Publikum der fein-parodistische Beckmesser Rudolf Krasas-Berlin sehr gut. Ottilie Fellwock war als Magdalene gut, und recht brav hielt sich im Gesang und Spiel Karl Bernhardt als David. Der hiesige Musikverein beteiligte sich in opferwilliger Weise und in der Stärke von über 50 Köpfen an den Chorleistungen, die vortrefflich ausfielen. Aufrichtiges Lob verdienen der tüchtige musikalische Leiter der vier Aufführungen, Walter Wohllebe und der künstlerisch-feinsinnige, mit Fantasie und Geschmack begabte vorzügliche Regisseur Dr. Lange. Das Orchester hielt sich sehr gut.

Victor Emanuel von Mussa.

Wien

Die „k. k. Musikakademie“ (wie bekanntlich jetzt das Wiener Konservatorium heisst) veranstaltete am 12., 14. und 21. Juni drei überraschend gelungene Opernvorstellungen in den Räumen der „Volksoper“ (Kaiser-Jubiläums-Stadttheater). An den beiden ersten Abenden gab es je eine ganze Oper zu hören („Freischütz“, „Hoffmanns Erzählungen“), am letzten Abend drei Wagnersche Opernakte aus verschiedenen Werken: von der „Ouvertüre“ eingeleitet den zweiten Akt des „Fliegenden Holländer“, dem der erste Akt der „Walküre“ und dann das szenische Vorspiel der „Götterdämmerung“ folgten. Vor allem das Ensemble, die ganze musikalische und szenische Regie war rückhaltlos zu loben.

Es zeigte sich, dass die Opernschule in den Händen des gegenwärtigen Direktors der Musikakademie, F. Bopp, künstlerisch wohl aufgehoben ist; an allen drei Abenden persönlich dirigierend, wusste er namentlich dem sorgfältigst einstudierten Schülerorchester, das mit echtem Jugendfeuer ins Zeug ging, vollbefriedigende Leistungen abzugewinnen. Wie z. B. im Götterdämmerungs-Vorspiel die herrliche Steigerung beim Sonnenaufgang und später „Siegfrieds Rheinfahrt“ herausgebracht wurden, das hat man kaum im Hofoperntheater stilvoller, packender gehört. Von den gesanglichen Sololeistungen standen natürlich nicht alle auf gleicher Höhe, da eben die individuelle Begabung zu verschieden ist. Im „Freischütz“ bot diesfalls die Glanzleistung der famose Bassbariton Franz Hofbauer als Kaspar. Dank seiner prächtigen Stimmittel, seiner eminent dramatischen Vortragsweise und besonders deutlichen Aussprache, Vorzüge, die auch seinem Daland im „Fliegenden Holländer“ derart zustatten kamen, dass sie das Interesse an den Leistungen der Hauptpersonen (Hr. Fischer als Holländer, Frl. Horowitz als Senta), so anziehend auch diese erschienen, fast in den Hintergrund drängte. Dr. Robert Stark, ein wohl zu sentimentaler Max im „Freischütz“, weit sympathischer schon als Erik im „Holländer“, erhob sich zu imponierender gesanglicher und dramatischer Kraft als Siegmund in der Walküre, eine Leistung, die wohl auch bald auf anderen wirklichen Opernbühnen von sich reden machen dürfte. Da sich ihm auch eine entsprechende stimmbegabte, wahrhaft poetisch aussehende und über ergreifende Herzenstöne gebietende Sieglinde in der Person des Frl. Merker gesellte und das Orchester völlig auf der Höhe seiner Aufgabe stand, bildete dieser erste Akt der Walküre vielleicht die Krone aller szenischen Vorstellungen der Musikakademie, wobei nur zu bedauern war, dass der stürmische Beifall nach Fallen des Vorhanges das grandiose Orchestervorspiel fast völlig übertönte. Im „Freischütz“ bot Frl. E. Schneider eine gesanglich herzenswarme, nur in der Erscheinung weniger glaubhafte Agathe und Frl. v. Mikinkovic ein besonders schauspielerisch sehr nettes Ännchen. In „Hoffmanns Erzählungen“ wurde die Olympia von einem Frl. Wesel allerliebst gespielt und gesungen, nächst ihr gefiel besonders der Baritonist Fischer in seinen drei männlichen Hauptrollen, deren jede er gleich charakteristisch verkörperte. Enttäuscht haben am letzten, dem Wagner-Abend (wo die so schwierige Nornenszene erst neulich gut herausgebracht wurde), nur „Siegfried“ und „Brünnhilde“; nachdem deren Interpreten auf dem Zettel ausdrücklich als Eleven der von dem berufenen Meisterpaar Winkelmann-Materna geleiteten, neu begründeten Wagnerstilbildungs-Schule angegeben waren, musste man wohl mehr erwarten. Übrigens waren alle drei Opernabende ausverkauft und der Totaleindruck, den man jedesmal nach Hause nahm, ein überwiegend sehr günstiger.

Bei der Gelegenheit möge noch nachträglich der im April veranstalteten äusserst würdigen Liszt-Feier der Musikakademie gedacht werden, bei welcher unter Direktor Bopps ebenso energischer als feinfühliger Leitung besonders die gewaltige Faust-Sinfonie zur schönsten künstlerischen Geltung kam. Den erhabenen Chorus mysticus am Schlusse haben wir überhaupt in so prächtigem Zusammenklang mit dem Orchester selten gehört: es war überwältigend!

Prof. Dr. Th. Helm.

Konzerte.

Aachen

Die Konzertveranstaltungen des Instrumental-Vereins zeigten ein abwechslungsreiches Programm und wiesen die Beteiligung vorzüglicher Solisten auf. Mit Professor Friedberg zusammen, der ihn meisterhaft am Klavier begleitete, hatte sich Herr Kapellmeister Fritz Dietrich-Aachen die nicht leichte Aufgabe gestellt, das Publikum mit Violinsonaten von Volkmar Andreae, Julius Weismann und mit der Esdur-Sonate von Richard Strauss (op. 18) bekannt zu machen. Andreaes Sonate weist einen schönen zweiten Satz auf, im allgemeinen steht er gegen Weismann bezüglich der Originalität, der ausgeprägten charakteristischen Eigenart der Themen, und in zielbewusster Verarbeitung entschieden nach; sein dritter Satz zeigt wohl Schwung, ist aber formell ins Endlose gedehnt. Der dritte Satz des viersätzigen Weismannschen Werkes [langsam und getragen] ist merkwürdig uneinheitlich, während der vierte einheitlich und packend wirkt. Entschieden gab uns Strauss am meisten: jeder Satz interessierte in seiner Eigenart, ganz besonders schön wirkte das in Form einer „Improvisation" gedachte Andante. Über die Koloratur von Fräulein Angèle Vidron-Cöln lässt sich nur das Beste berichten. Die Arie der Violetta aus Verdis „Traviata" und in fast noch vollendeterer Ausführung eine Arie aus „Lucia di Lammermoor" entfesselten stürmischen, wohlverdienten Beifall. Herr Opernsänger Kiess-Aachen sang an einem Wagnerabend die allbekannten Lieder: „Der Engel" und „Träume" sowie „Wotans Abschied" mit einem ziemlichen Aufwand von Stimme, nicht übel; seine Zugabe „Winterstürme wichen dem Wonnemond" gefiel mir durchaus nicht, das kam alles viel zu mühselig heraus. Eine Prachtleistung war das Beethovensche Violinkonzert des bekannten Cölner Pädagogen und Virtuosen Herrn Bram-Eldering. Auffassung und Tongebung gemahnten unwillkürlich an Joachim und Henry Marteau. Herr Joseph Hallmann-Paris weiss genau, dass er eine vorzügliche Wirkung mit seinem amoll-Konzert für Violoncello darbot und seine Auffassung und Ausführung von Bruchs „Kol Nidrei" zeugten von hervorragendem Können und gutem Geschmack. In einem Beethovenabend schliesslich zeigte Fräulein Elly Ney ihr reifes Können in einer gesunden Empfindung und schön ausgeglichener Technik, die über eine sehr respektable Kraftentfaltung verfügt. An Orchestervorträgen war an allen diesen Abenden kein Mangel, und unter der temperamentvollen — manchmal sogar etwas zu temperamentvollen — Leitung des Herrn Kapellmeisters Fritz Dietrich wurde uns manches Gute beschieden.

Auch das Aachener Streichquartett, die Herren Kapellmeister Dietrich, Goebel sowie der Solobratschist L. Fischer und der Solocellist H. Moth, veranstalteten Kammermusiksoireen, deren künstlerisches Resultat als ein hochbefriedigendes bezeichnet zu werden verdient. Das Programm war abwechslungsreich und interessant zusammengestellt. Neben den Novitäten in Gestalt des dmoll-Quartetts von Weingartner, einer Serenade von Sinigaglia und eines Sextetts von B. Köhler waren Haydn, Mozart, Beethoven, Reger und Schubert vertreten. Das Weingartnersche Opus ist, wie gar nicht anders zu erwarten, vorzüglich gearbeitet, lässt aber kalt, Sinigaglia brachte ein Virtuosenstück, und alle Achtung vor der Ausführung! Köhler gefiel entschieden und wohlverdientermassen am besten. An allen drei Abenden hatte man das unabweisbare Empfinden, dass die Herren der Quartettvereinigung allmählich eine immer inniger werdende Fühlung zueinander gewinnen, und dass die diesjährigen Darbietungen in ihrer Gesamtheit entschieden die vorjährigen an Einheitlichkeit überragten. Eine ganz besondere Freude aber machten uns die Künstler mit Schuberts Oktett, denn ganz abgesehen von diesem einzigen Werke war die Wiedergabe einfach unvergleichlich schön, — die Leistung des Herrn E. Wissmann als Klarinettist nicht zu vergessen! — Zum Besten der Fantasia-appassionata-Stiftung hatten sich Kapellmeister Knud Harder-Kopenhagen, Konzertmeister Tobias Wilhelmi-Bonn und Fräulein Amélie van Nedlyne aus Holland zusammengetan. In geschmackvollem, künstlerischen Zusammenwirken brachte Herr Wilhelmi von Herrn Harder begleitet Violinvorträge von Reger, Gossec, Händel und Nielsen, wäre nur nicht die unglückliche Sängerin gewesen, deren Leistung sich als ein mixtum compositum von Unzulänglichkeit und Unsicherheit präsentierte! Dabei war das Material, wenn auch klein, so doch gar nicht unsympathisch. Entweder war die Dame Autodidakt, dann war ja manches verständlich, oder aber sie hatte einen Lehrer, der in Zukunft doch lieber etwas anderes tun soll, als Sängerinnen so ausbilden . . . . oder vielmehr nicht ausbilden.

A. Pochhammer.

Altenburg

Reinen Kunstgenuss bot im letzten Konzertvierteljah abgeklärte Spiel des Pianisten Wilhelm Backhaus nach e fast populären Programm. Wegen der absichtlichen Beto der erzieherischen Werte und der eminent künstlerischen fassung verdienen seine pianistischen Vorträge das höchste Eine sehr erfreuliche Bekanntschaft vermittelte der städt Musikdirektor R. Heimbürger in seinem 6. Abonnem Konzert mit der Aufführung der Novität „Frühling", sinfon Dichtung für grosses Orchester von Vinzenz Reifner. Der j deutsch-böhmische Komponist hat mit seinem „Frühling" geniales Tongemälde geschaffen, das durch farbenreiche In mentation und durch Reichtum schöner zum Teil neuar Klangwirkungen sofort besticht; es ist der überzeugende druck innerlich angeregten Schaffens und gesunden, deuts Musikempfindens. Blühende Romantik atmen auch zwei Ges desselben Komponisten: „Trennung" (Op. 4) und „Wer hat rauschenden Psalm erdacht?" (Op. 14.) Die regelmässig wie kehrenden Orgel-Abende unserer hiesigen Konzertorgani Arno Schubart und Ernst Wähler haben uns diesmal ha sächlich J. S. Bachs Werke von neuem schätzen und li gelehrt. In der Künstler-Klause stellte sich Hofka meister Prof. Ferd. Meister den Altenburgern als geistrei und temperamentvoller Orchesterleiter vor; Schuberts „Un endete", Tschaikowskys „Dornröschen" und Weingartners „K Lear" brachte er zu fein abgetönten und sehr eindrucksvo Darbietungen. Der gleichzeitig erschienene Geigerkönig J Manén begeisterte wie immer mit seiner brillanten Mei schaft. Idealen Kunstgenuss bereitete Prof. Joh. Messcha mit seinem wunderbaren Gesang. Auch einige aufgehe Sterne, Frl. Ilse Helling und Frl. Grete Merrem aus Leip haben in der Künstler-Klause mit ihren sympathischen, jug frischen Sopranstimmen sehr gefallen. Der Männergesa verein bot im letzten Vierteljahre neben alten und ne kleineren Chorliedern zwei grössere Werke in Erst- resp. aufführungen. Am 18. Mai gelangte zur Erstaufführung Altenburg A. von Othegravens „Bauernaufstand" für Män chor und Orchester, ein Werk, das an überaus trefflic realistischer Tonmalerei kaum zu überbieten ist und ei gewaltigen Eindruck machte. An demselben Abend er „Frühlingsfeier", Ode von Klopstock, für Männerchor, Bari solo und Orchester von E. A. Molnár, einem Lehrer und M glied des Männergesangvereins, seine Uraufführung. Der ju Komponist hatte sich mit der Wahl des Textes ein hohes gesteckt. Sein Werk erwies sich als erfreulicher Ausdr eines starken musikalischen Talentes, das noch viel Gutes verheissen scheint. Unter den auftretenden Solisten im Män gesangverein bewährten sich als berühmte Kunstspezialitä aufs neue Marianne Geyer-Berlin und Alfred Kase-Leip Recht erfolgreich führten sich die junge Pianistin M Elfriede Hoepe-Berlin, die ebenfalls jugendliche Konz sängerin Käthe Liebmann-Leipzig, die einheimische Säng Johanna Klinghardt und der Violinist David Burd-Sidn hier ein. Die beiden letzten diesjährigen Abonnementskonz der Herzogl. Hofkapelle fielen nicht sehr glücklich a im ersten enttäuschte teilweise die Sängerin Aurelie Ch mann-Revy-Budapest. Auch K. Harders „Schwarzwäl Zwischenklänge" für Streichorchester bildeten eine wenig freuliche Gabe. Hervorragend in der Ausführung sind He Hofkapellmeister R. Gross die „Italienische Serenade" von Wolf in Regerscher Bearbeitung und „Till Eulenspiegels lust Streiche" von Rich. Strauss gelungen. Im zweiten störte krasser musikalischer Gegensatz zwischen zwei hochmoder Werken „Johannisnacht", sinfonische Dichtung von Aug. Re und Violinkonzert (Felix Berber zugeeignet) von M. Schilli einesteils und Violinkonzert No. 4 Ddur und Sinfonie No. mit Fuge (Jupiter) von W. A. Mozart anderenteils. Prof. Fe Berber-Genf spielte das masslos schwere, aber musikali bedeutende Schillingssche Violinkonzert mit wunderbarem A druck und verblüffender Bravour. In einem Sinfoniekonz der Herzogl. Hofkapelle dirigierte Prof. Arthur Nikisc Leipzig in hervorragender Weise Stücke von Wagner, Tsch kowsky, Liszt und den glanzvoll instrumentierten und m kalisch wirkungsvoll aufgebauten sinfonischen Walzer „Ol Hochzeitsreigen" für grosses Orchester von A. Ritter. El Gerhardt-Leipzig, die gefeierte Sängerin des Abends, sa Lieder von Marcello, Gluck und Schubert. In drei Aufführung der Singakademie bewies deren Dirigent Hofkapellmeis R. Gross, dass er mit Erfolg bemüht ist, weite Kreise tätige musikalische Mitwirkung zu interessieren und eine V tiefung der hiesigen musikalischen Kultur herbeizuführen. A dem eingeschlagenen Wege bildete die gelungene Aufführu

von R. Schumanns „Paradies und Peri“ — die Soli wurden eindrucksvoll von Mitgliedern der hiesigen Herzogl. Hofoper gesungen — eine der erfreulichsten Erscheinungen.

E. Rödger.

Bremen

Die musikalischen Veranstaltungen des Goethebundes erfuhren in diesem Winter eine weitere Ausgestaltung dadurch, dass ausser vier Sinfoniekonzerten des Philharmonischen Orchesters unter Ernst Wendel zwei Kammermusikabende geboten wurden. Der Goethebund hat mit diesen seinen Veranstaltungen, bei denen gegen ein geringes Eintrittsgeld einem grösseren Publikum die wertvollsten Perlen der Musikliteratur in mustergültiger Darstellung geboten werden, bis jetzt die besten Erfahrungen gemacht und diese Einrichtungen fortwährend zu erweitern sich veranlasst gesehen. An den beiden Kammermusikabenden kamen diesmal Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Grieg und Dvořák durch die Herren des Kammermusikquartetts der Philharmonischen Gesellschaft und Jul. Schlotke (Klavier) zur Aufführung. Bei dem ersten der Sinfoniekonzerte war man von dem Grundsatze in diesen Konzerten nur das bewährte Alte zu bringen, diesmal abgewichen, um auch einmal jüngere Komponisten zu Wort kommen zu lassen, ein Versuch, der sich als ein Fehlschlag erwiesen hat. Die 2. Sinfonie (op. 52) von Désiré Pâque enthält, namentlich im 2. und 3. Satze, einiges Wertvolle, gut Empfundene und organisch Aufgebaute, im Ganzen aber ist die Sinfonie ein Haufwerk von gewollten oder nicht gewollten Verkehrtheiten und Übertreibungen, ohne innere Einheit, in denkbar schlechtester Instrumentation. Man merkte es auch dem Orchester und dessen Leiter an, dass beide sich wenig liebevoll damit beschäftigt hatten. Das Publikum war bei dieser Musik völlig ratlos. Auf die musikalisch reizende Episode: „Karneval in Paris“, op. 9 von J. S. Svendsen folgte eine Uraufführung, eine Serenade von M Marschalk, bestehend aus zwei Sätzen alla Tarantella und alla Mazurka, zwischen die ein zartes Intermezzo eingeschoben ist. Die Motive sind der Musik desselben Komponisten zu Gerhart Hauptmanns „Und Pippa tanzt“ entnommen. Das Ganze ist ganz reizvoll und wurde beifällig aufgenommen. Den Beschluss bildete Carl Goldmarks Ouvertüre „Im Frühling“, op. 36, die in der wundervollen Wiedergabe ebenfalls Beifall fand. Von den übrigen Sinfoniekonzerten habe ich nur noch das dritte, einen Brahms-Abend gehört, mit der Akademischen Fest-Ouvertüre, den Variationen über ein Thema von Haydn, op. 56a und der Sinfonie Nr. 2 in D dur, also lauter Werken, die den Komponisten mehr von der heiteren Seite zeigen. Bei der besonderen Vorliebe, die Hr. Wendel für Brahms besitzt, ist es nicht zu verwundern, dass dieses Konzert als ein besonders gelungenes bezeichnet werden kann.

Das Jubiläums-Konzert der Pensions-Anstalt des Bremischen Theater- und Konzert-Orchesters, das am 28. März unter Ernst Wendel stattfand, war wieder ein Wagner-Abend: Vorspiel und Isoldes Liebestod aus „Tristan und Isolde“, Siegfriedidyll, Vorspiel zu den Meistersingern, Waldweben aus „Siegfried“ und Trauermarsch aus der „Götterdämmerung“, dazu sang Frau Maryla von Falken vom hiesigen Stadttheater die Arie der Elisabeth und die Worte der Walküre in der Schlussszene der „Götterdämmerung“. Auch hier im Konzertsaale, losgelöst von dem eigentlichen Boden, übte die Wagnersche Kunst ihren unwiderstehlichen Reiz aus, zumal das Orchester unter der Leitung Wendels hervorragendes leistete. Fr. von Falken gefiel wenig in der Arie der Elisabeth, brachte dagegen in den Abschiedsworten der Brünnhilde ihre Vorzüge, mächtige Stimmmittel und tiefste geistige Durchdringung, voll zur Geltung.

Im 12. Philharmonischen Konzerte waren die 1. und die 9. Sinfonie von Beethoven nebeneinandergestellt. Wendel dirigierte beide völlig frei aus dem Gedächtnis mit feinstem Gefühl und liess die Besonderheiten Beethovenscher Kunst in lebendigster Plastik und überwältigender Schönheit in die Erscheinung treten. Dazu vortreffliche Solisten: Tilia Hill, Paula Weinbaum, Ludwig Hess und Thomas Denys.

In dem Karfreitags-Konzert im Dom kam, für Bremen zum erstenmal, das Oratorium „Saul“ von Händel in der Chrysanderschen Bearbeitung zur Aufführung, ein Werk, das für diesen Zweck eigentlich nicht recht geeignet ist, weil ihm der Charakter des „Geistlichen“ fast ganz fehlt. Um so höher ist sein künstlerischer Wert. Unter der umsichtigen Leitung von Ernst Wendel wirkten der durch Knaben des Domchors verstärkte Philharmonische Chor, das Philharmonische Orchester, die Herren Gustav Knak (Orgel) und Prof. Dr. Max Seiffert (Cembalo) und für die Solopartien Anna Stronck-Kappel, Else Schünemann, Frida Henrici, Walter Kirchhoff und S. von Raatz-Brockmann, sowie zwei Herren des Chores zusammen, um dem Ganzen ein Gelingen zu sichern, über welches nur eine Stimme des Lobes war.

Im Dezember gab der hier schon rühmlichst bekannte Geiger Joan Manén zusammen mit dem Pianisten Prof. Joachim Nin aus Paris ein Konzert, im März Willy Burmester zusammen mit Emeric von Stefaniai. Über die Bedeutung beider noch ein Wort zu verlieren, ist überflüssig. Auch Télémaque Lambrino ist hier längst kein Unbekannter mehr, und die Zahl derer ist nicht gering, die seiner kraftvollen, selbständigen Art durchaus zugetan sind. Als Pianisten von bedeutendem Können und eindringendem Verständnis stellten sich hier erstmalig Fritz von Bose und Artur Reinhold vor. Eine seit kurzem hier wohnhafte Klaviervirtuosin, Frl. Mabel Seyton, gab im Januar unter Mitwirkung von Frau Nössler-Betke (Gesang) ein Konzert und führte sich damit recht gut ein: ein leichter Anschlag, wandlungsfähiger Ton, sichere Technik und feines Empfinden sind Vorzüge, die deutlich in die Erscheinung treten, wenn man auch mit ihrer Auffassung nicht durchaus einverstanden sein konnte.

Von den Liederabenden war der bedeutendste der von Elena Gerhardt. Was sie in den Liedern von Schumann, Liszt, H. Wolf und den Zigeunerliedern von Brahms bot, das war schlechthin vollendete Kunst. Dazu stimmte die Begleitung von Prof. Arthur Nikisch. Tilly Koenen gefiel bei ihrem diesjährigen Liederabend weniger als sonst. Frl. Else Neumark ernteten an ihrem Liederabend lebhaften Beifall, besonders aus dem Grunde, weil sie bei der Aufstellung ihres Programms ein Genre, für das sie in hervorragendem Masse befähigt ist, das des Chansons und Volksliedes, eingehend berücksichtigt hatte. Von unseren einheimischen Sängerinnen gab Frl. Dora Schulze einen Liederabend, der sich durch ein gutgewähltes Programm auszeichnete und den Beweis gab, dass die Leistungen der Sängerin sich in aufsteigender Linie bewegen, während der Klavierabend von Frl. Marie Busjäger die Sängerin auf der Höhe ihrer künstlerischen Entwicklung zeigte. Frl. Lily Busjäger, die bei ihrem Konzerte mitwirkte, erwies sich als eine Pianistin mit solider Technik und feinem Stilgefühl, der aber die moderne Schreibweise doch nicht recht liegt. Frl. Emmy Reiners erfreute sich in ihrem Konzerte der Mitwirkung von Carl Baum vom hiesigen Stadttheater und des Pianisten Bernard Tobbernol. Alle drei boten beachtenswerte Leistungen, ohne dass man ihnen bereits die vollendete Künstlerschaft zuerkennen könnte. Mit einem recht buntscheckigen Programm wartete der Bassist Kammersänger Leon Rains auf, bewies aber durch seine Darbietungen, dass er es in der Behandlung seiner Stimmittel und in der dramatischen Ausgestaltung des Inhaltes bereits zu einer gewissen Meisterschaft gebracht hat. Zum Schluss möge nicht unerwähnt bleiben, dass auch hier Marc Henry und Marya Delvard ihre Kammerkunst vorführten.

Dr. R. Loose.

Nürnberg

Bachs „Matthäuspassion“ wurde vom Verein für klassischen Chorgesang noch einmal ausschliesslich für Arbeiter vorgetragen mit denselben Solisten wie zwei Tage vorher und fand eine ausserordentlich begeisterte Aufnahme. Das Unternehmen genoss die bereitwilligste Unterstützung vieler Betriebe. — Sehr grossen Beifall hatte Bleyles „Lernt lachen!“ bei seiner Vorführung durch den hiesigen Männergesangverein in Anwesenheit des Komponisten. Es ist ein ganz bedeutendes Werk. — Die Musiker der beiden hiesigen Orchester sind in eine Lohnbewegung eingetreten, die hoffentlich zu einer gründlichen Regelungs-Besserung unserer Musikverhältnisse führen wird.

Prof. Dr. Armin Seidl.

Plauen i. V.

Bis auf einige nachzüglerische Männerchorvereine ist die Saison nun wirklich zu Ende. Der Richard Wagner-Verein konnte in diesem Winter das Fest seiner zweihundertsten musikalischen Veranstaltung begehen, gewiss ein Zeichen der Regsamkeit und des Unternehmergeschickes seines Vorstandes sowie seiner Beliebtheit bei den Plauenschen Konzertbesuchern. Das in Frage stehende Jubiläumskonzert wurde natürlicher- und begreiflicherweise nur mit Werken Richard Wagners bestritten. Den instrumentalen Teil, der Wagners Jugendsinfonie, das Vorspiel zu Tristan, Isoldes Liebestod und das Meistersingervorspiel in einer nicht durchweg festlichen, was die Tristanstücke betrifft

beinahe stimmungslosen Wiedergabe umfasste, hatte die Chemnitzer Kapelle unter der Leitung Malatas übernommen, Heinrich Knote gab mit seinem strahlenden Tenor dem Konzert einen glanzvollen Anstrich. In einem andern grossen Konzerte des Vereins spielte Malata mit den Chemnitzern Strauss „Aus Italien“ sehr schön, geistig belebt und technisch vorzüglich; dasselbe Lob darf er auch für die Wiedergabe von Sinigaglias Ouvertüre „le baruffe Chiozzotte“ für sich in Anspruch nehmen. Solist war an diesem Abend Max von Pauer, der mit seiner reifen, männlich starken Kunst Schumanns Klavierkonzert und Solostücke von Liszt spielte. Die Orchestervorträge zweier anderer Abende wurden von dem Winderstein-Orchester aus Leipzig ausgeführt. Im ersten dirigierte Professor Winderstein selbst und erregte mit der klangvollen Wiedergabe von Liszts „Festklängen“ und dem feinst ausgefeilten, die Kapelle als technisch sehr hochstehend erweisenden Vortrage von Charpentiers „Impressions d'Italie“ und Griegs lyrischer Suite grosses Wohlgefallen; im zweiten hatte er den Stab an Max Schillings abgegeben, der seines Freundes Strauss' „Don Juan“, ferner das Ingweldevorspiel und das Erntefest aus dem „Moloch“ dirigierte und dabei in der Kapelle ein gefüges Instrument zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten fand. Vortrefflich begleitete das Orchester Schillings Violinkonzert, das natürlich Felix Berber spielte. Die Hörerschaft nahm das hohe Ansprüche an das Auffassungsvermögen stellende für den Kenner nach Form und Inhalt gleich fesselnde Konzert sehr freundlich auf, noch freundlicher den Geiger, als er eingänglichere Sachen mit dem bestrickenden Reize seines Tones und der Wärme seiner Auffassung spielte. Beispiellosen Jubel erregte Frau Julia Culp, die an einem Konzertabende des Vereins mit Erich J. Wolf am Klavier Lieder sang. Beispiellos sage ich mit guter Überlegung; denn es ist bei der schwer zu bezwingenden Kühle der hiesigen Hörerschaft bis jetzt ohne Beispiel, dass eine Sängerin von einem enthusiasmierten, bis zum Dunkelwerden des Saales fanatisch klatschenden Häuflein zu immer neuen Zugaben gezwungen wird. Wenn Frau Culp nicht im Auto davongefahren wäre, würde man ihr sicher die Pferde ausgespannt und sie zu weiteren Zugaben gezwungen haben. So verschieden sind nun die Eindrücke, die ein und dieselbe Leistung bei verschiedenen Menschen hervorbringen kann: die Klatscher waren völlig hingerissen, aux anges wie der Franzose sagt, der ergebenst unterzeichnete Berichterstatter konnte es nicht weiter als bis zur wohltemperierten Bewunderung der herrlichen Stimmittel und der hochentwickelten Gesangstechnik der Frau Julia bringen. Dagegen hätte er die Brüsseler, die an einem anderen Abende ein Schubertquartett (Gdur) und Beethovens op. 132 wundervoll spielten, vor Begeisterung umarmen mögen, während die Hörerschaft, darunter siehe auch die Culpenthusiasten, sich mit einem achtungsvollen Beifalle begnügten. In einem kleinen, für die Mitglieder des Vereins gegebenen Konzerte spielte die Kapelle der hier garnisonierenden 134. unter Musikmeister Tietzes Leitung sehr wacker Dräsekes Herratvorspiel und seine feine, liebenswerte Serenade, während der Geiger Henri Prins aus Danzig tapfer und künstlerisch wohlgerüstet für Tor Aulins drittes Violinkonzert eintrat.

Im Rahmen der Wagnervereinsveranstaltungen konzertierte auch zweimal das Trio der Herren Prof. Bert. Roth, Dr. Bülau und Johannes Smith aus Dresden. In sehr gediegenem Vortrage, in dessen Ehren sich der feinsinnige Klavierspieler, der tonfreudige Geiger und der echtmusikalische Cellist gleichmässig teilten, spielten die Herren einem beifallslustigen Kreise Beethovens grosses B dur-Trio, Tschaikowskys Trio in a moll, Schuberts B dur und Brahms H dur-Trio vor. Zwischen die Ensemblevorträge hatten die Herren Solostücke eingeschoben, die meistens Bach zum Urheber hatten; nur Roth spielte einmal reizende Stücklein aus Schmids „Musik am sächsischen Hofe“.

Selbständige Kammermusiken, die von keinem Verein gemanaget wurden, gaben die Herren Weinreich, Konzertmeister Wollgandt und Professor Klengel aus Leipzig. Den drei leider recht wenig besuchten Musiken lag derselbe Vortragsplan zugrunde: ausser einem Werke von Brahms spielten die Herren jedesmal ein modernes Trio, und zwischen die Instrumentalvorträge schoben sie, um die Darbietungen auch einem weiteren Kreise reizvoller zu machen, eine Gruppe von Gesängen ein. Von Brahms bekamen die Besucher das c moll- und des C dur-Trio und im letzten Konzert des A dur-Klavierquartett zu hören, von neueren Kompositionen waren das formgewandte Georg Schumannsche, das jugendlich-temperamentvolle Hegersche und das abgeklärt gesangreiche Krehlsche Trio vertreten. Die Wiedergabe aller dieser kammermusikalischen Nummern war in tonlicher Beziehung und nach Seiten einer vornehm-geschmackvollen Auffassung musterhaft, das flüssige und musikalisch gediegene Klavierspiel Weinreichs, das intonationssaubere, silberklare Geigen Wollgandts und die Cellomeisterschaft Klengels verbanden sich zu einem sehr erquicklichen Ganzen. Die Gesangssolisten der drei Konzerte waren Elena Gerhardt und Martin Oberdörffer aus Leipzig und Martha Günther von hier; alle drei sangen Liedergruppen von je einem Komponisten, Elena Gerhardt Wolffsche, Oberdörffer Bergersche und Martha Günther Schillingssche Lieder.

Über die Wintertätigkeit des Konzertvereins ist sehr viel Günstiges zu berichten. Nicht nur war man in der Wahl der Solisten, die ja immer einen wesentlichen Teil des Erfolges ausmachen (leider!), sehr glücklich, auch die Leistungen des Orchesters, der unter der Leitung Max Werners stehenden städtischen Kapelle, zeigten eine erfreuliche Weiterentwickelung über das in den früheren Jahren Gebotene und auch schon recht Schätzbare hinaus. Namentlich war es die Wiedergabe der tragischen Sinfonie von Dräseke, die die Kapelle und den Dirigenten auf einer hohen Stufe der Kunstübung stehend erwies. Derselbe Abend, an dem dem Dresdner Meister mit seinem schlichten Werke gehuldigt wurde, brachte auch noch recht gut gespielte Wagneriana, denen Alfred von Barys männlich kraftvoller Tenor eine besondere Würze gab. An Neuigkeiten führte Werner die flottgemachte, wohlklingende Frühlingsphantasie von Vinzenz Reifner vor, ferner Volbachs neue, sehr wirksame, wenn auch nicht sehr eigenartige Sinfonie in h moll. Bantocks lustige Pierrotouvertüre, Griegs Nordische Weisen, die wenigstens für hier neu waren, und Woryschs stimmungsatte, feinorchestrierte Böcklinphantasien. Neben dem Wagnersänger Bary trat auch noch der Bayreuthianer Soomer auf, der ausser Wagner, Marschner und Verdi (glücklicherweise als Zugabe) sang, weiter die rassige rumänische Pianistin Cella della Vrancea, die hochstimmige Tilly Cahnbley-Hinken und die weiblich zart empfindende Geigerin Melanie Michaelis. Von den beiden Kammermusikabenden des Konzertvereins zeichnete sich der erste, der ein Mozartabend war und neben einem Streichquartett ein Pianofortequartett und die famose Bläserserenade Köchel No. 361 brachte, vor dem anderen weniger gelungenen aus. Anzuführen ist auch noch das Pensionskonzert der städtischen Kapelle, in dem im sehr klangvollen Vortrage Mahlers erste Sinfonie ertönte, Frau Lorey-Mikorey mit energischer Hand Liszt spielte und Wildenbruch-Schillings „Hexenlied“ wieder einmal seine schauervollen Wirkungen ausübte.

Nicht ganz so ergiebig wie das Füllhorn instrumentalen Segens war das der vokalen Musik. Hier ist es hauptsächlich der Musikverein unter Musikdirektor Aug. Riedels gediegener und auf langer Erfahrung ruhender Leitung. Dieses Jahr machte er mit einer Neuheit einen besonderen Treffer, nämlich mit dem „Jos Fritz“ des Freiburger Musikdirektors Adam. Gut volkstümlich in der Gesamthaltung wirkt dieses sehr empfehlenswerte Werk sowohl durch eine warme Melodik wie durch dramatisch packende Chöre. In vorzüglicher Aufführung, unterstützt durch Frau Martha Günther-Plauen, den Herren Weissenborn-Berlin und Hertel-Plauen als Solisten, brachte Riedel das Oratorium zu eindringlicher Geltung. Im geistlichen Konzert des Vereins hörte man diesmal eine schöne Wiedergabe des Deutschen Requiems von Brahms, mit Frl. Opfer und Herrn Lederer-Prina als Vertreter der Solorollen, und eine etwas klangschwache der Bachschen Kantate „Wachet auf!“

Unter den Männerchorkonzerten nehmen wie immer die des Lehrergesangvereins einen vornehmen Rang ein. Seit vergangenem Herbste steht Musikdirektor Aug. Riedel auch an der Spitze dieses grössten und leistungsfähigsten Männerchors, den er in einem ersten Konzert zu Beginn der Saison mit kleineren und grösseren Einzelgesängen zu schönem Erfolge führte. Viel Beifall fanden die Othegravenschen Volkslieder mit Sopransolo, das Tilia Hill mit leichtbeschwingter Stimme sang, ferner „Todestrost“, ein prächtiger Chor von Reiter und ein Lied eines Mitglieds, des begabten Paul Hertel. Das Hauptstück des zweiten Konzertes war Dräsekes Columbus, eine der anspruchsvollsten aber auch gediegensten Kantaten der ganzen Männerchorliteratur. Der Lehrergesangverein hielt sich unter Riedels Führung vortrefflich, gut waren die Soli der Frau Maria Lieschke und des Herrn Waggler (Vereinsmitglied).

Dr. Ernst Günther.

Stettin

Den Reigen der Neujahrssaison eröffnete die Tanzkünstlerin Rita Sacchetto mit ihren formvollendeten Darbietungen. Die Künstlerin tanzte Chopin, Strauss und Lanner, sie war grossartig in den nationalen spanischen Tänzen. Der Meister des Violinspiels, Burmester, gab Anfang Januar ein eigenes Konzert. Er spielte u. a. ein dreisätziges Konzert (in amoll) des Altmeisters Carl Goldmark, in dem der Komponist sich abermals als Beherrscher der Form zeigt, ferner eine Reihe von kleinen Stücken (in eigener Bearbeitung) und ein Capriccio von Paganini. Sein Partner, von Stefaniai, begleitete sehr gut und interpretierte als Solist namentlich die Ballade op. 24 in g moll von Grieg besonders schön. An orchestralen Leistungen wäre vorerst wahrzunehmen das Konzert des Blüthner-Orchesters (Berlin), diesmal unter Hofkapellmeister von Strauss, mit der Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“ von Cornelius, dem Siegfried-Idyll, der ersten Sinfonie von Brahms, der 2. Serenade von R. Fuchs für Streich-Instrumente und mit der dritten Leonoren-Ouvertüre. Die Sinfoniekonzerte (unter Rob. Wiemann) des Musikvereins nahmen mit dem 3. Konzert ihren Fortgang. Gespielt wurde recht gut. Zur Aufführung kam die Symphonie phantastique von Berlioz, Schuberts hmoll-Sinfonie, und abermals die Leonore 3. Als Solistin wirkte in diesem Konzert Frl. Anna Hegner (Violine) aus Basel mit. Sie spielte hervorragend schön. Mitte Januar hatten wir Dr. Ludwig Wüllner, der mit gewohntem Erfolge Brahms- und Wolflieder sang. Coenraad van Bos begleitete sehr gut Der unermüdlich für die Sache Richard Wagners tätige Dr. R. Sternfeld (Berlin) hielt am 21. einen interessanten und reichhaltigen Vortrag über die Gestalt Wotans und führte hier einen Wotan-Sänger von idealer Beschaffenheit ein: den Kgl. Hofopernsänger Bischoff aus Berlin, dessen prächtig gebildetes Singorgan ein künstlerisches Ausdrucksmittel von imposanter Grösse ist.

Der Lehrer-Gesangverein gab am 2. Februar ein grosses Konzert mit Unterstützung von 600 jugendlichen Sängern in Händels „Judas“ und dem Niederländischen Dankgebet. — Das Simonsche 3. Sinfoniekonzert brachte von Berlin abermals das Blüthner-Orchester, diesmal unter Leitung von Professor Georg Schumann. Der ausgezeichnete und vielseitige Tonkünstler betätigte sich in vorzüglicher Weise: Im Carnaval romain von Berlioz, in den eigenen „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema“ in Mozarts Jupiter-Sinfonie (in C) und den Préludes von Franz Liszt. Schumann war Gegenstand lebhafter Ovationen. Am 11. Februar hielt Henry Thode einen gewichtigen Vortrag über „Die tragische Bühne von Bayreuth“. Die Vorzüge des ausgezeichneten Kunsthistorikers sind allbekannt. Es könnte ihm, bei aller Anerkennung der Gediegenheit seines lehrreichen Vortrages, der leise Vorwurf nicht erspart bleiben, dass er erst das alte und das neue literarische Testament absolvieren musste, ehe er auf dieser weiten Reise nach Bayreuth gelangte. Das Hauptthema ist dabei in seiner Behandlung zu kurz (auf Kosten des übrigen) behandelt worden. Ein gerne gesehener Gast, Susanne Dessoir, zog ein zahlreiches Publikum nach dem Konzerthause. Aus der grossen Liederzahl heben wir als ihre Spezialität die schlichten Volks- und Kinderlieder hervor, die Frau Dessoir in dieser Vollendung kaum eine Rivalin nachsingen dürfte. Eine besondere Überraschung bot der hiesige Brüder-Verein, der neben Simon, neben der Richard Wagner-Gedächtnisstiftung sich als musikalisch-gesellschaftlicher Kulturträger verdienstlich betätigt, mit dem Engagement des holländischen Trios, das in den Herren van Bos, Prof. Heermann und Jacques van Lier ganz ausgezeichnete Kräfte zählt. Die Künstler spielten vollendet das Ddur-Trio (op. 70 No. 1) von Beethoven, das Bdur-Trio (op. 99) von Schubert als Aussennummern. — Die Mitte des Programmes füllten Solovorträge aus, ein fein gemeisselter Violinvortrag von Heermann (Bach) und ein warmpulsiger, schönklingender technisch perfekter Cellovortrag von van Lier. Es war dies ein Hochgenuss, der selbst dem Verwöhnten voll genügen musste. Tags darauf bekamen wir Fréderic Lamond, den Klaviertitanen, zu hören. Der grosse Meister des Klavierspiels interpretierte kongenial die Hammerklavier-Sonate von Beethoven, dann Chopin, Liszt und Rubinstein unter wachsender Begeisterung des Auditoriums. Bliebe heute noch abschliessend zu erwähnen: das Konzert von Maria Carreras aus Rom. Ihr Klavierspiel und die Auffassung sind, wenn nicht epochemachend, so doch, mit dem höchsten Masse gemessen, denn sehr beachtenswert. Frau Carreras spielte ein Orgelkonzert von Friedemann Bach, dann eine Sonate von Beethoven, Stücke von Chopin, in fein ziselierter Ausführung. Zuletzt sei noch das 3. Abonnementskonzert des Lehrer-Gesangvereins erwähnt mit Festklängen von Liszt, Anton Bruckners „Germanenzug“, schönen Volksliedern von Max Reger, „Liebesmahl der Apostel“ (Wagner) in vortrefflicher, exakter und stilvoller Ausführung unter Rob. Wiemanns Leitung. — Solistin war Frau Lilian Wiesike (Sopran), die eine Liedersuite „Zigeunerlieder“ von Dvořák ansprechend und dem Lokalkolorit nicht fernstehend, darbot. Recht gut war die Sängerin in Liedern von Reger und Wolf. Sie erntete gastfreundlichen Beifall.

Victor Emanuel von Mussa.

Wiesbaden

Das neue Jahr 1911 brachte uns im Kurhaus als erste Musik-Novität: die Sinfonie Edur (No. 3) von F. Weingartner, die bis dahin nur in Wien und Bonn gehört worden war. Der Komponist dirigierte sein Werk selbst: so gewann es an Lebendigkeit und unmittelbarem Interesse. Liegt der Wert des ersten Allegro-Satzes mehr in der brillanten orchestralen Fassung als im eigentlich erfinderischen Gehalt, so ist dagegen der zweite Satz, das Scherzo, so etwas wie ein Meisterwurf: in der Konzeption könnte jawohl auch hier noch grössere Selbständigkeit herrschen, aber die feurige Rhythmik, der lebhaft bewegte Schwung dieses tumultuarischen Satzes, der durch ein gegensätzliches, in mystische Harmonik getauchtes Trio nur kurz unterbrochen ist, wirkten geradezu fortreissend. Im Adagio bringt Weingartner seine ernst-feierlichen Motive zu gewaltiger Ausbreitung, und das Finale — eine Reihe kunstvoller Variationen über ein ziemlich einfaches Contrabass-Thema — schliesst dann, wie bekannt, mit dem Straußschen Walzer-Extempore, das auch hier bei der Hörerschaft einiger Verwunderung begegnete. Doch wie es auch sei: die Partitur ist ein technisches Meisterwerk; das gesamte Rüstzeug der modernen Orchestrik ist aufgeboten; das ganze Schlagzeug am Werke, Orgel, Celesta fehlen nicht; zwei Harfen streuen ihre glitzernden Glissandi, und seltene Blech- und Holzblasinstrumente (wie z. B. das Heckelphon) helfen den wunderbaren Farbenrausch dieser Sinfonie mit ihren oft erschütternden Steigerungen und merkwürdigen Klangkombinationen vervollständigen. Aber — ein Weingartner muss diese Sinfonie dirigieren! Und eine Lucille Marcel muss seine Lieder singen: bei so hingebungsvollem Vortrag gewannen auch sie reiches Licht und Leben! Die Kurkapelle stand an diesem Abend auf der Höhe der Leistungsfähigkeit; sie hat aber diesen Winter unter der Leitung des feinfühlenden Afferni noch mehrfach Proben achtenswerter Tüchtigkeit abgelegt, ich nenne von weiteren, an dieser Stelle vermittelten Novitäten: Edgar Istels frischzügige „Singspiel-Ouvertüre“, die lebhaft ansprach; eine „Ouvertüre zu einem Gascogneschem Ritterspiel“ von Rich. Mandl, die mit überlauten Mitteln allerdings recht kargen Inhalt kündet; und das sehr zierliche Zwischenspiel aus Fritz Volbachs Oper „Die Kunst zu lieben“, das allgemeine Zustimmung fand. Aber auch auf dem Gebiet schon bekannter Konzertmusik hatte Kapellmeister Afferni sehr schöne Erfolge zu verzeichnen: so mit Werken von Richard Strauss, Tschaikowsky, Rimsky-Korsakow (die leidenschaftbewegte „Scheherazade“) u. a. m. Volbachs hmoll-Sinfonie wurde bei der diesjährigen Wiederholung wiederum glänzend aufgenommen, der Komponist selbst entfaltete an der Orgel seine „Kunst zu spielen“.

Auch die Königl. Theaterkapelle überraschte in diesem Nachwinter durch einige Orchester-Novitäten, unter denen F. Delius' „Brigg-fair“-Fantasie (eine ziemlich umständliche Ausmalung des beigegebenen einfachen „Programms“) und Scheinpflugs „Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel“ am bedeutendsten wirkten. In sehr dankenswerter Weise schlossen diese Konzerte am 22. März mit einer recht gelungenen Aufführung der IX. Sinfonie von Beethoven, deren Schönheiten Hr. Prof. Mannstädt eine zielbewusste Ausdeutung widmete.

Als dritte grössere Konzert-Institution unserer Stadt hat der Cäcilien-Verein zu gelten, der neuerdings unter seinem Dirigenten G. F. Kogel-Frankfurt frischeren Aufschwung nahm und besonders Händels „Judas Maccabäus“ und Bachs „Matthäus-Passion“ nicht ohne tiefer gehende Wirkung zur Wiedergabe brachte.

Ein Vorbild grossartiger chorischer Disziplin gab das „Gastspiel“ des Rühlschen Gesangvereins aus Frankfurt. Unter der Direktion des jungen, hochbegabten Kapellmeisters Carl Schuricht brachte dieser Verein im Kurhause Beethovens „Missa solemnis“ zu Gehör, und wir waren erstaunt, mit welcher überzeugenden Gewalt und Ausdruckskraft hier die Wahrheiten des Beethovenschen Evangeliums verkündet

wurden! Die Energie und die Begeisterung des Dirigenten schien alles wie in einem Feuerstrom mit fortzureissen!

In sehr vornehmer künstlerischer Form hat unser Verein der Künstler und Kunstfreunde jetzt sein 40jähriges Bestehen gefeiert. Ein auf sechs Abende verteiltes „Kammermusik-Fest" galt lediglich den Kammermusikwerken und Liedern des Meisters Johannes Brahms. Die Mitglieder und Freunde des Vereins hatten trotz der an musikalischen Genüssen schon überreichen Saison — dem nicht eben leicht gewogenen Programm freudig zugestimmt: der Saal war an allen sechs Abenden dicht gefüllt. Als Ausführende waren Frankfurter Künstler von Ruf gewonnen. Die Klavierpartie in den verschiedenen Klaviertrios, Quartetten und Quintetten spielte Frau Florence Bassermann, sie spielte mit überlegener musikalischer Gewandtheit und beherrschte das Ensemble wie ein energievoller Kapellmeister. Als Geiger lernten wir den temperamentvollen Konzertmeister Lange kennen, als tüchtigen Cellisten Hrn. A. Schuyer; die Bratsche vertrat der hier schon (vom „Heermann-Quartett" her) geschätzte Fritz Bassermann. Auch für die weiteren Instrumente hatte Frankfurt vortreffliche Vertreter gestellt. Mit grösstem Anteil hörten wir so besonders die hier seit mehr als 20 Jahren nicht mehr gespielten beiden Streich-Sextette; daneben das erste H dur-Trio, das Klarinetten-Trio und und -Quintett, und all' die prächtigen vollreifen Werke der letzten Brahmsschen Kammermusik-Periode. Die Altistin Frau Maria Freund aus Berlin sang einige der bekanntesten, aber auch manche noch minder bekannte Lieder; sie besitzt eine echte Brahms-Stimme; der Vortrag ist vielleicht mehr von Geschmack und Verständnis als von impulsivem Temperament bestimmt; sie erwarb sich hier viel Sympathien.

Unter den einheimischen Sängerinnen hat in diesem Winter die warmherzig empfindende Frau L. Petersen-zur Nieden den Vogel abgeschossen, ihr dramatisch belebter Vortrag kam — neben älteren, bekannten Liedern — besonders einigen Liedern unseres Wiesbadener Komponisten E. Uhl zugute, deren fein erfühlten Stimmungsgehalt die Künstlerin mit so unwiderleglicher Treffsicherheit hervorzuheben wusste, dass diesen wertvollen Gesängen ein durchgreifender Erfolg beschieden war.

Die Zahl der konzertierenden Pianistinnen war nicht gering: drei allein kamen aus Wien! Marie Leschetizky, die junge Gattin des Altmeisters Leschetizky schien diesmal zwar nicht so angeregt und lebensfrisch wie sie uns vor einigen Jahren als Marie Bosborska entgegengetreten war, doch ihr methodisch durchgebildetes, geschmackvolles Spiel übte auch jetzt wieder seine werbende Kraft, namentlich die pikanten Konzertstücke Leschetizkys spielte sie in klarer technischer Abrundung und mit entzückender Feinheit und Grazie. Feuriger und heissblütiger wirkte die Klavierkunst der Frau Frieda Stahl-Spiess, wie diese temperamentvolle Spielerin die Schwierigkeiten der Brahmsschen „Händel-Variationen" meisterte — das verriet eine mehr als alltägliche Virtuosität, grossen Stil und sichere Entschiedenheit der Auffassung. Viel Schönes bot sie in Kompositionen von Chopin und Schumann, das Schönste in der brillanten Salonkunst Leschetizkys, dessen famose „Toccata" sie mit fortreissendem Schwung füllte. Kurz, eine Spielerin, die Aufmerksamkeit verdient. Die Dritte im Bunde war Lilly Kameke, die ebenfalls ein umfassendes Klavierprogramm absolvierte. Ihr Anschlag ist weicher und einschmeichelnder als der jener vorgenannten Beiden, ihre Technik kaum minder glänzend. Auch sie griff die „Händel-Variationen" von Brahms mit selbstbewusster Energie an, liess in Kompositionen von Chopin, Liszt usw. die reiche Elastizität ihres Spiels bewundern und bezeigte sich schliesslich im Verein mit dem Cellovirtuosen J. van Lier auch als eine ganz vorzügliche Kammermusikspielerin und — treffliche Klavierbegleiterin: eine rare Kunst. Im Kurhaus fand dann noch unser einheimischer Klaviervirtuos Walter Fischer mit dem Vortrag von Beethovens G dur-Konzert bemerkenswerten Erfolg. Er besitzt eine reich entwickelte Technik, kraftvollen Anschlag und stilistisch vornehme Auffassung, und er stellt diese Vorzüge mit rühmlicher Schlichtheit ganz nur in den Dienst des Kunstwerkes.

Prof. Otto Dorn.

Noten am Rande.

* Massenets Oper „Thérèse", die vor kurzem in der Pariser Opéra Comique aufgeführt wurde (Berlin hat sie schon im Dezember 1907 kennen gelernt!), verdankt ihr Libretto Jules Claretie, der bei dieser Zusammenarbeit mit dem Komponisten die Art seines Arbeitens genau kennen gelernt hat. Wie der Textdichter in den „Annales" erzählt, traf man zunächst zu einer Besprechung zusammen, bei der Claretie seine Idee entwickelte und damit den Komponisten zur Mitarbeit entflammte, der ihm nun seine Anweisungen gab. „Das ist es", rief Massenet schliesslich, „da haben wirs. Machen Sie sich an die Arbeit und schicken Sie mir das Buch. Ich verreise. Ich gehe aufs Land, und wundern Sie sich nicht! Sie werden mich nicht wiedersehen. Ich gebe Ihnen mein Wort darauf." „Aber ich wäre untröstlich . . .", murmelte der Librettist. „Ach nein, Sie werden mich nur nicht so lange wiedersehen, bis meine Partitur beendet ist. Also machen Sie den Text, aber ich wiederhole es Ihnen, ich verschwinde. Wir sehen uns nicht mehr wieder!" „Das klingt unwahrscheinlich", fährt Claretie fort, „aber wir haben nun zusammen gearbeitet, der Meister und ich — per Telephon. Es klingelt. Massenets Stimme: „Halloh, bin mitten in der Arbeit. Aber sehen Sie, da ist ein Ausdruck; versteifen Sie sich auf den?" „Aber durchaus nicht." „Wo kriegen wir einen anderen her? Halloh, hören Sie?" „Ja. Sagen wir dies und das dafür." „Gut. Danke. Ich arbeite weiter." Der Hörer wird angehängt, und jeder geht wieder an seine Geschäfte. „Hören Sie!" klingelt es ein anderes Mal. „Ich brauche unbedingt einen Soldatenchor. Eine ganz kurze Sache." „Gut. Ich schicke es Ihnen mit der Post." Noch am selben Abend, einige Stunden nach dem Gespräch, meldet sich wieder der Komponist am Telephon: „Ich habe den Chor empfangen. Danke sehr." „Nun, habe ich den Ton getroffen? „Durchaus. Und der Chor ist schon komponiert." „Wirklich?" „Jawohl." In dem Fieber seiner Kompositionsarbeit will Massenet durch nichts gestört sein. Er versenkt sich ganz in sein Werk und steht mit dem Morgengrauen auf. Das Klingeln seines Telephons hat mich manchmal schon sehr früh aus dem Bett gescheucht.

* Eine nette Rossini-Anekdote erzählt die „Arte lirica": Es ist bekannt, dass der Komponist des „Barbiere" ein lustiger Gesellschafter war; er verfügte nicht bloss über einen beissenden Witz, sondern wusste seine Gäste oft auch durch drollige Spässe in die heiterste Stimmung zu versetzen. Einmal kam zu ihm ein Landsmann, ein armer Teufel, der sich sein Brot durch Posaunenblasen verdiente und den einflussreichen Maestro bat, ihm einen Posten im Orchester der Grossen Oper zu Paris zu verschaffen. Rossini versprach, sein möglichstes tun zu wollen, hatte aber das Versprechen bald wieder vergessen. Da der arme Posaunist glaubte, dass der Meister an seinem Talent zweifle, fragte er nach einiger Zeit brieflich an, ob er ihm nicht etwas vorspielen dürfe. Und eines Abends verkündete Rossini den Gästen, die in seinem Salon versammelt waren, dass er ihnen den seltenen Genuss eines Posaunensolos verschaffen wolle; nach diesen Worten betrat der Posaunenbläser das Zimmer und schickte sich an, Proben seines Könnens abzulegen. Er blies seine Backen auf, dass sie platzen zu wollen schienen, und wandte seine ganze Lungenkraft an, aber es wollte kein Ton aus dem Instrument herauskommen. Er machte neue und noch grössere Anstrengungen, so dass ihm die Augen fast aus dem Kopfe quollen — alles umsonst! Plötzlich aber gab die Posaune einen Ton von sich, der wie das Geschnatter einer Ente klang, und dem Tone folgte — man ahnt es nicht! — ein Makkaroniregen. Alle lachten Tränen. Der Posaunist wusste nicht, was er sagen sollte; aber Rossini riss ihn aus der Verlegenheit, indem er wohlwollend erklärte: „Lieber Freund, ich bin jetzt überzeugt, dass Sie ein starkes Talent besitzen!" Er selbst hatte natürlich die Makkaroni in die Posaune gestopft . . .

* In der „Neuen Freien Presse" teilt der Schriftsteller Bernard Scharlitt interessante Äusserungen Gustav Mahlers mit, in denen dieser sich ihm gegenüber — im Jahre 1906 — über seine eigene Bedeutung als Komponist, dann über Richard Strauss und Friedrich Nietzsche ausliess. „Wohl bin ich mir dessen bewusst," meinte Mahler, „als Komponist bei Lebzeiten keine Anerkennung zu finden. Diese kann nur über meinem Grabe erblühen. Die „Jenseitsdistanz" ist für die gerechte Beurteilung einer Erscheinung wie die meinige die conditio sine qua non. Solange ich der Mahler bin, der unter euch wandelt, „ein Mensch mit Menschen", muss ich auch als Schaffender auf „allzu menschliche" Behandlung gefasst sein. Erst wenn ich den Erdenstaub von mir abgeschüttelt haben werde, wird man mir Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich bin eben, um mit Nietzsche zu sprechen, ein „Unzeitgemässer". Dies hängt vor allem auch mit der Art meines Schaffens zusammen. Der wahre „Zeitgemässe" ist Richard Strauss. Darum geniesst er die Unsterblichkeit schon hienieden. Ich schätze auch sein musikdramatisches Schaffen höher denn sein sinfonisches und

glaube, dass die Nachwelt es ebenso tun wird." — Auf Herrn Scharlitts Bemerkung, dass er mit Strauss dennoch einen Berührungspunkt habe, die Vertonung Nietzsches, entgegnete Mahler: „Das erklärt sich einfach daraus, dass wir beide als Musiker die sozusagen „latente Musik" in dem gewaltigsten Werke Nietzsches herausgefühlt haben. Nicht mit Unrecht haben Sie Nietzsche einen „nicht zustande gekommenen Komponisten" genannt. Denn der war er in der Tat. Sein „Zarathustra" ist ganz aus dem Geiste der Musik geboren, ja geradezu „sinfonisch" aufgebaut. Übrigens war Nietzsches kompositorische Begabung eine viel grössere, als allgemein angenommen wird. Bülow hat ihm bitteres Unrecht getan, als er in der ihm eigenen derben Art seine kompositorischen Versuche eine „Notzucht an der Euterpe" genannt hat. Die mir von Ihnen gezeigten Kompositionen Nietzsches haben mich vom Gegenteil überzeugt. Wohl sind sie dilettantisch. Wer aber Nietzsche kennt, muss finden, dass auch sie Geist von seinem Geiste sind . . ."

* Wie ein Märchen klingt die Lebensgeschichte Chaliapins, des grossen russischen Bassisten, wie er sie selbst in einem Interview des „Temps" erzählt hat. Sein Vater war ein armer Bauer, der erst spät lesen und schreiben lernte, sich dann aus dem Dorf nach der Stadt wagte und als Schreiber ein elendes Leben fristete. Der kleine Theodor, der ein sehr aufgewecktes Kind war, fiel schon bei dem zum Spiel angestimmten Gesang der Kinder durch seine helle, reine Stimme auf, so dass er bald im Kirchenchor als höchste musikalische Leuchte prangte. Überall sang er in den Gotteshäusern seiner Vaterstadt Kasan. Aber dann kam der Stimmbruch, der Junge musste aus dem Kirchenchor ausscheiden und sollte nun werden was sein Vater war. Das gefiel ihm nicht, und so ward er mit 16 Jahren zum Vagabunden. Als fahrender Erzähler fristete er sein Leben, auf den Dörfern sammelte er eine andächtige Gemeinde um sich, um jene phantastischen Legenden vorzutragen, die der russische Bauer über alles liebt. In Astrachan wohnte er zum ersten Male einer Theatervorstellung bei, und hier kam ihm der Gedanke, sich selbst als Schauspieler oder Sänger zu versuchen. Auf einer Messe von Nischninowgorod engagiert ihn ein Impresario für das Theater von Uga mit zwanzig Rubel den Monat. Der abgerissene Stromer, der kaum ein Hemd sein eigen nennt, glaubt sich nun am Ziel seiner Seligkeit. Fest vor dem Souffleurloch stehend, die Hände gegen den Leib gepresst, keinen Blick vom Stabe des Kapellmeisters fortwendend, schmettert er in den französischen Operetten, die man in Uga spielt, seine Lieder hinein in das Publikum. Seine wundervolle Stimme fasziniert die Hörer, so unbeholfen er auch auftritt, aber man lacht noch mehr über ihn, wenn er stolpert. Einige reiche Bürger nehmen sich nun seiner an und schicken ihn auf das Konservatorium in Moskau. Aber hier hält er es nicht lange aus, sein Wandertrieb zieht ihn wieder ins Weite. Einmal liegt er vier Nächte lang hungernd in einer Höhle . . . Sein Aufstieg beginnt, als er durch Zufall einem guten Gesanglehrer begegnet, der ihm eine systematische Ausbildung angedeihen lässt und den Grund zu seinem Ruhm legt.

* In den Wettstreit der Musikländer um den Vorrang im Reiche der Gesangspädagogik greift jetzt eine erfahrene und bekannte Sängerin mit einer bemerkenswerten Kundgebung ein, die in der „New-York World" veröffentlicht wird. Mit Emphase gibt darin Edyth Walker allen ihren jungen amerikanischen Kolleginnen den Rat, ihre gesangliche Ausbildung nur in Deutschland zu suchen. Diese Äusserung der Sängerin erregt in Amerika um so mehr Interesse, als erst kürzlich zwei bekannte Primadonnen amerikanischer Herkunft ihren Landsleuten andere Ratschläge gaben: Edith de Lys rühmte Italien, und Geraldine Farrar, die ihre Berühmtheit und ihre ersten Erfolge in Deutschland errang, erklärte Frankreich für das ideale Land strebsamer Schüler der Gesangskunst. Edyth Walker bewahrt Deutschland eine grössere Dankbarkeit. „In Deutschland ist weniger Bedürfnis für die leichte Musik der Franzosen und Italiener, Deutschland will ernste und klassische Musik. Die Deutschen arbeiten streng und halten am Errungenen fest und erwarten auch von jedem anderen das gleiche. Dort ist vielleicht nicht das Feld für eine angehende Opernsängerin, die nur eine schöne Erscheinung und eine gute Stimme besitzt: die werdende Künstlerin muss auch die Kraft und die Gesundheit eines Mannes haben. Aber Deutschlands Vorzug über Frankreich und Italien ist unbedingt der, dass ein Mädchen, dass wirklich singen kann und Energie hat, zu Worte kommt und gehört wird. Die Deutschen verlangen beste Musik, sie ist für sie die Nahrung der Seele. Sie fragen nicht, woher die Künstlerin kommt. Für die Hörer gibt es nur eine Frage: Kann sie singen?" Die Lebensbedingungen in Deutschland sind keineswegs teurer wie in anderen Musikzentren, für 4—6 Mk. findet man in guten Pensionen Unterkunft, und zudem sei Deutschland das Land der kleinen Ersparnisse, Sparsamkeit werde nicht nur gebilligt, sondern von allen geübt. Edyth Walker begann ihre Laufbahn als Sängerin bekanntlich als Altistin und ist erst vor wenigen Jahren zum Fach des Soprans übergegangen. Es ist interessant, zu vernehmen, dass niemand anders als Kaiser Wilhelm es war, der die Künstlerin zu diesem Schritte angeregt hatte. „Ich zählte zu den Sängern, die bei der Hochzeitsfeier des Grossherzogs von Sachsen-Weimar mitwirkten und wurde dabei auch dem Kaiser vorgestellt, der ein vollkommenes Englisch spricht und mich ins Gespräch zog. Schliesslich äusserte er: „Ihre Stimme hat ein sehr grosses Register und für eine Altstimme einige überraschend hohe Töne. Ist es Ihnen nie eingefallen, dass Ihre Stimme zuguterletzt ein Sopran sein könnte?" Ich war, so erzählt Edyth Walker, verblüfft, aber schliesslich beriet ich mich mit meinem Lehrer, und das Ergebnis war, dass man bei mir wirklich einen Sopran entdeckte".

* Die berühmte australische Sängerin Nelly Melba hat in der Guildhall School of Music in London, für die sie eine Freistelle für eine Sopranistin gestiftet hat, einen ausführlichen Vortrag über die Kunst des Singens gehalten. Ihre Ausführungen sind für uns besonders anziehend, weil sie mehrfach Vergleiche zwischen dem Englischen und anderen Sprachen, darunter auch der Deutschen zog. Unter allen einzelnen Fähigkeiten, die ein guter Sänger haben muss, so begann die Melba, steht die Kunst der Sprache ziemlich obenan. Diese aber gerade wird in England als Stiefkind behandelt. Während in Deutschland, Italien und Frankreich feste Regeln über die Aussprache vorliegen, haben in England kaum zwei Sänger auch nur eine annähernd ähnliche Aussprache, und der englische Sänger steht im Zweifelsfalle ganz hilflos da. Ist nun die englische Sprache eigentlich gut sangbar oder nicht? Die Melba bekennt, dass sie in früherer Zeit der Ansicht war, das Englisch sei zum Singen ungeeignet, während sie jetzt eingesehen haben will, auch die Laute des Englischen seien durchaus geeignet, poetische Gedanken der musikalischen Form zu überliefern. Diese Ansicht wird einigermassen überraschen, und noch mehr die, dass das Englische an Sangbarkeit dem Italienischen nachsteht, dem Französischen gleichkommt und dem Deutschen sogar überlegen ist. Nun wird zwar niemand leugnen, dass der Konsonantenreichtum der deutschen Sprache den Sängern manchmal Schwierigkeiten bereitet; dafür ist die deutsche Sprache reich an reinen Vokalen, während die englische zwar nicht die Konsonantenhäufung hat, dafür aber abgeschliffene Konsonanten und trübe Vokale enthält, und gerade trübe Vokale in Mengen. Diese Schwierigkeiten erörterte die Melba in ihrer Rede, ohne sie allerdings als grosse Schwierigkeit anzuerkennen. Besonders auf dem Gebiete der konsonantischen Laute brachte sie ein paar recht lehrreiche Beispiele. Das Wort „darling" (Liebling) meinte sie, wird nur ein Irländer als darrrrling mit einem rollenden R aussprechen, ebenso das Wort heart (Herz) als hearrrrt. Beim Singen dagegen hört man diese fehlerhafte Aussprache von guten englischen Sängern und Sängerinnen alltäglich. Kein Engländer dagegen wird beim Sprechen diese Fehler begehen. So macht der singende Engländer aus den zwei- und einsilbigen Wörtern drei- oder zweisilbige, indem er das R ausspricht, wie es bei der gesprochenen Sprache etwa in dem Worte forest auftritt. Auf die Vokale ging die Melba (leider!) nicht näher ein. Sie brachte nur ein einziges Beispiel, nämlich die Aussprache des Wortes love (lieben), das ihrer Beobachtung nach beim Gesange nie richtig, sondern in den meisten Fällen fehlerhaft als „loive" wiedergegeben wird. Leider sagte sie nicht, wie etwa beim Singen das englische a und ow auszusprechen sei. Das erste, was Sänger und Sängerinnen beim Unterrichte lernen müssten, so schloss die Rede der Melba, sei die gute Aussprache, und dazu empfahl sie die Bildung an den bedeutendsten Werken der Lyrik, die England hervorgebracht hat.

* Über eine Unterhaltung mit Felix Weingartner, berichtet ein Mitarbeiter des „Temps": „Weingartner", schreibt er, „wohnt in Paris in einem jener alten Hotels des Zentrums, in welchen das Leben etwas Anheimelndes, Familiäres hat. Er schilderte mir seinen künstlerischen Werdegang bis zu seinem Ausscheiden aus dem Verband der Berliner Hofoper. ‚Ich brauchte Unabhängigkeit', sprach er, ‚und das ist es, was den Künstlern des Berliner Hoftheaters am meisten fehlt. Der Orchesterdirigent ist dort mehr ein Beamter als ein Musiker. Der Generalintendant befiehlt, und er muss gehorchen — oder müsste wenigstens gehorchen. Die Intendanz mag nun zwar eine Kunst sein, mit der Musik hat sie aber sicher nichts zu

tun. . .' Weingartner erzählte dann weiter von seinem Schaffen, von seinen Konzertreisen, von seiner Wiener Zeit, von seinen Werken usw. Als sein Buch „Bayreuth" erschien, war das musikalische Deutschland sehr entrüstet: hatte er doch gewagt, das künstlerische Erbe Wagners gerade gegen die Leute, welche zum Hüter dieses Erbes bestellt waren, zu verteidigen. . . ‚Was wollen Sie', sagte er, ‚man kann die Wahrheit nicht schreiben, ohne sich Feinde zu machen. Heute aber wagt man nicht mehr, mich der Impietät zu beschuldigen, und viele von denen, welche mich einst der öffentlichen Missbilligung preisgeben wollten, erklären jetzt, dass Weingartner recht hatte'. Gegenwärtig hat Weingartner seinen Wohnsitz in der französischen Schweiz, in Saint-Sulpice am blauen Genfer See, aufgeschlagen. Er verlässt aber oft sein ländliches Asyl, um nach Paris zu eilen. Denn er schwärmt für Frankreich! ‚Ja, ich liebe Ihre Künstler, Ihre Musiker', sagte er, ‚und ich bin entzückt von der Gastfreiheit Ihrer Oper, deren Orchester zu den besten gehört, die ich kennen gelernt habe. Weit mehr aber noch liebe ich Ihr Publikum. Ja, das französische Publikum! Das Ideal eines Publikums! Das deutsche Theaterpublikum ist klug und verständig; es hört willig zu und applaudiert sogar. . . Das Wiener Publikum ist schon weniger schwerfällig. Das französische Publikum aber vibriert, erbebt und lebt die Musik mit. Von der ersten bis zur letzten Note ist man mit ihm, in ihm. Ja, ich liebe die Franzosen, weil sie ein für die Kunst begeistertes Volk sind. Das hängt wohl damit zusammen, dass ich ein Deutscher aus dem Süden bin. Ich bin unter einem Himmel geboren, der fast italienisch genannt werden kann. Ich brauche Sonne, Wärme, Bewegung. Und ich muss Ihnen gestehen, dass ich mich hier in Frankreich ganz wie zu Hause fühle. Ich glaube, dass ich römisches Blut in den Adern habe!' — ‚Lateinisches, wollen Sie sagen . . .' — ‚Ja, ja, lateinisches! Ich habe lateinisches Blut in den Adern'. Weingartner versteht zwar recht gut französisch, kann es aber nicht ebenso gut sprechen."

* Neue Ideen zu Theaterkonstruktionen. Zwei Patente für Theaterkonstruktionen sind jetzt dem Münchener Architekten Henry Helbig erteilt worden. Der eine Plan gilt einer besseren Ausbildung des Zuschauerraumes, der andere der Anlage einer hohen äusseren Freitreppe zur Sicherung des Verkehrs. Ein Umbau des Münchener Gärtnerplatz-Theaters nach dem neuen Patent ist in der Ausführung begriffen, auch sind für einige österreichische Bühnen ähnliche Umbauten in Aussicht genommen. An diesen ausgeführten Beispielen wird sich, wie das Zentralblatt der Bauverwaltung bemerkt, die Erfindung am besten bewerten lassen. Helbig gliedert den Zuschauerraum durch eine Pfeilerstellung, aus der sich unter dem obersten Rang ein kuppelförmiger Abschluss entwickelt. Dieser soll dem unteren Hauptteil des Zuschauerraums eine mässige Höhe und einheitliche Raumgestaltung sichern. Durch die weite Zenitöffnung der Kuppel können die Besucher der darüberliegenden Plätze die Bühne übersehen. Über dem Proszenium bildet sich ferner ein mit Säulen umstelltes Foyer für den obersten Rang, der ihm etwas Weiträumiges gibt. Das Parkett gliedert Helbig durch Teilung in mehrere verschiedene hochangelegte Räume. In seiner zweiten Erfindung geht Helbig davon aus, dass die jetzt vorschriftsmässigen Treppenanlagen eine Panik mit ihren schweren Folgen nicht wirksam verhindern können. Er ordnet daher noch eine grosse äussere Freitreppe an, die am obersten Range beginnt und nach unten breiter wird. Durch Türen auf ihren Podesten kann sie von jedem Rangumgang unmittelbar erreicht werden. Eine Heizungsanlage unter der Freitreppe soll der Möglichkeit einer Vereisung vorbeugen. In einem für den Drachenfels am Rhein unter Benutzung beider Patente entworfenen Rheinischen Festspielhaus, dessen Errichtung geplant wird, ist Helbig dazu übergegangen, die obere Hälfte der Treppe zu überdecken. Die Kosten der Herstellung sollen nicht aussergewöhnlich sein, da der Raum unter der Treppe ausgenutzt wird. In einem Idealentwurf zum Umbau des Münchner Hoftheaters hat Helbig sie auch an dieses angefügt. Die künstlerischen Reize einer so gewaltigen Freitreppe sind einleuchtend; ihren praktischen Wert wird sie erst in einem ausgeführten Beispiele beweisen müssen.

* Als Ergänzung zu Richard Wagners „Memoiren" bringt der „Temps" einige interessante Mitteilungen aus den Tagen der ersten Tannhäuser-Aufführungen in Paris. Es handelt sich um die Erinnerung an französische Wagner-Enthusiasten, die für die Aufführung Propaganda machten, den grossen Tondichter mit offenen Armen empfingen und ihn in der Frage der Tannhäuser-Übersetzung berieten. Auf Hans v. Bülows Rat und Empfehlung setzte sich Wagner mit Dr. August v. Gasperini, einem ehemaligen Schiffsarzt, der Musikdirektor geworden war und als solcher hohes Ansehen genoss, in Verbindung, und dieser wiederum, der bei Wagners Ankunft in Paris nicht anwesend war, wies Wagner an Leroy, den gleichfalls sehr angesehenen Musikprofessor. Der Brief Gasperinis an Leroy, datiert Marseille, 22. September 59, lässt an Enthusiasmus nichts zu wünschen übrig. „Mein lieber Freund! Schnell, schnell, eine grosse Neuigkeit! . . Lassen Sie alles, was Sie zu tun haben, liegen und eilen Sie nach der Avenue Matignon 4. Dort fragen Sie den Pförtner, ob . . . Richard Wagner zu Hause ist . . . Lassen Sie diesen Brief dort und eilen Sie! Der Komponist der „Tannhäuser"-Ouvertüre! Öffnen Sie alle Tore!" Noch charakteristischer ist der Brief Leroys an Gasperini, der vom 28. September datiert ist: „Ich will Ihnen also berichten, mein lieber Gasperini, dass ich Avenue Matignon 4 in einem stark vergoldeten Gemach einen freundlichen und liebenswürdigen Mann gefunden habe; er trug einen mit violetter Seide gefütterten Schlafrock von dunkelgrünem Sammet. Nach dem Austausch der ersten Worte, in welchen ich sogleich ein ausserordentliches Wohlwollen gefunden habe, durfte ich neben Richard Wagner auf dem Kanapee Platz nehmen, und wir begannen über unsern Gegenstand zu sprechen. . . Ich will Ihnen nun, lieber Freund, eine Neuigkeit mitteilen, bei der Sie, wie ich hoffe, vor Freude in die Luft springen werden: Wagner lässt sich in Paris nieder! . . . Und für wenigstens drei Jahre. Seine Unterhandlungen wegen der Miete einer Wohnung in den Champs-Elysées sind dem Abschluss nahe. Die Wohnung soll vor jeder Klaviernachbarschaft geschützt sein: das ist für ihn eine der wichtigsten Mietsbedingungen, denn er ist in dieser Hinsicht sehr nervös und empfindlich . . . Erard wird ihm ein vortreffliches Piano schicken, und wir werden da schöne Stunden miteinander verbringen: das hat mir Wagner selbst für uns beide versprochen . . ." Leroy hat später in der Wagner-Bewegung noch eine Rolle gespielt, mit Gasperini ein Wagnerblatt, den „Esprit Nouveau", an dem Hervé und Clarétie mitarbeiteten, gegründet, und in den Bayreuther Festblättern viel über Wagner erzählt.

Kreuz und Quer.

Bayreuth. Hans Richter beabsichtigt hier seinen dauernden Wohnsitz zu nehmen und eine Musikschule zu errichten.

Berlin. Professor Friedrich Gernsheim, Vorsteher einer akademischen Meisterschule für musikalische Komposition, erhielt das Ritterkreuz des französischen Ordens der Ehrenlegion.

— Der Philharmonische Chor (Dir. Prof. Siegfried Ochs) wird im nächsten Winter Bachs „h moll-Messe", die „Missa solemnis" von Beethoven, „Judas Maccabäus" von Händel, Fr. Liszts „Missa choralis", die „Sonnenuntergangslieder" von Fr. Delius und W. Bergers „An die grossen Toten" aufführen.

— Dem Gesanglehrer Eduard Lindenhan vom Kgl. Gymnasium in Nordhausen ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden.

— Für die Kurfürstenoper hat Generalintendant Graf Hülsen-Häseler Goldmarks „Königin von Saba" zur Aufführung freigegeben.

— Im Seminar für Schulgesang (Berlin, Markgrafenstra se 101) hat der erste Kursus jetzt seinen Abschluss erreicht: die ersten Schüler haben ihr staatliches Gesanglehrerexamen bestanden. Der neue Kursus beginnt soeben. Anmeldungen sind bis zum 8. August an das Direktorium zu richten. Der Direktor Max Battke, dessen Methode in den Schulen Böhmens und Österreichs eingeführt werden soll, ist amtlich auch für zwei Ferialkurse in Wien und in Prag verpflichtet worden.

— Der Deutsche Lyceum-Klub Berlin veranstaltet im Februar 1912 eine Ausstellung in Berlin in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten „Die Frau in Haus und Beruf", deren eine Abteilung „Die Frau in der Musik" ein möglichst getreues und vollständiges Bild des Wirkens und Schaffens der Frau in der Gegenwart auf musikalischem Gebiet darstellen soll. Diese Abteilung wird u. a. eine Bibliothek der gedruckten Werke von Frauen enthalten. Die deutschen Komponistinnen, sowie Verfasserinnen musikwissenschaftlicher und musikpädagogischer Werke, oder ihre Verleger werden gebeten, durch Beschickung der Ausstellung das Interesse für das Schaffen der Frau zu fördern. Anmeldungen zur Ausstellung von Werken der genannten Gebiete werden möglichst bald, spätestens bis zum 1. Oktober d. J. erbeten an die Musik-Kommission des Deutschen Lyceum Klubs, Berlin W. 35, am Karlsbad 12/13. Nähere Auskunft, sowie Anmeldeformulare und Ausstellungsbedingungen ebendaselbst.

Herr Albert Stahl, Inhaber der Musikalienhandlung A. Stahl, Berlin, hat die Zusammenstellung der Bibliothek, sowie den Verkauf der Noten und Bücher der Musikabteilung in der Ausstellung übernommen. Vom 1. Oktober d. J. ab erfolgt seitens der Herren Verleger direkte Zusendung kommissionsweise an die Firma Albert Stahl, Musikalienhandlung, Berlin W., Potsdamerstr. 39. Exemplare die sich in Privatbesitz befinden, sind vom 1. Oktober ab an das Büro des Deutschen Lyceum Klubs", Musikabteilung, Berlin W. 35. am Karlsbad 12/13 zu senden.

Dresden. Eine Franz Liszt-Feier veranstaltet am Geburtstage des Meisters (22. Oktober) der bekannte Dresdner Klaviervirtuose Emil Kronke. Mitwirken werden ausser ihm selbst: das Chemnitzer städtische Orchester unter Kapellmeister Malata und der Dresdner Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes.

Graz. Rudolf Krzyzanowski, der frühere Leiter der Hofoper in Weimar, ist hier am 20. Juni gestorben. Krzyzanowski (geb. am 5. April 1862 in Eger) war ein Theaterkapellmeister von grossen Fähigkeiten. In den Verband des Weimarer Theaters trat er im Jahre 1898. Verheiratet war Krzyzanowski mit der bekannten Kammersängerin Ida Krzyzanowski-Doxat. Beide zogen sich im letzten Jahre hierher zurück.

— Wilhelm Kienzl hat ein neues musikalisches Schauspiel „Der Kuhreigen", Text von Rich. Batka, vollendet.

Heidelberg. Camille Saint-Saëns hat seine pianistische Mitwirkung an der im Oktober hier stattfindenden Liszt-Zentenarfeier zugesagt.

Karlsbad. Anlässlich der 25. Wiederkehr des Eröffnungstages des Karlsbader Stadttheaters kam Beethovens „Fidelio" mit dem Prager Opernensemble unter Kapellmeister Paul Ottenheimers Leitung in einer sehr würdigen Form zur Aufführung. Die Prager Gäste, besonders Kapellm. Ottenheimer, wurden bejubelt.

Leipzig. Kammersänger Walter Soomer, der gefeierte Heldenbariton und wirkliche Liebling der Leipziger, hat sich in voriger Woche als Hans Sachs in den „Meistersingern" von der hiesigen Oper verabschiedet, um Scheidemantels Nachfolger im Verbande der Dresdner Hofoper zu werden. Die Leipziger trauern. Soomer aber ist international. Ebensogern wie manchmal nach New York oder Bayreuth wird er sicher auch nach Leipzig, hierhin vermutlich mit besonderer Vorliebe, zurückkehren. Denn in Leipzig ist er gereift und gross geworden.

München. Richard Strauss wird bei den Münchner Mozartfestspielen „Cosi fan tutte" und „Die Entführung aus dem Serail" dirigieren; für die Wagnerspiele hat er den „Tristan" und die „Meistersinger" übernommen.

Paris. Die Götterdämmerung als letzter Abend der beiden Aufführungen der Tetralogie brachte der deutschen Kunst einen grossen Triumph. Die Aufführung währte von 6 bis 12 Uhr mit einer einstündigen Pause. Das grosse Theater war vollkommen ausverkauft bei Preisen, die 25 und 30 Frank für einen Parkettsitz und 150 bis 200 Frank für Logen betrugen. Das Publikum, das sich aus der besten Gesellschaft von Paris zusammensetzte, verharrte in andächtiger Stille. Nach dem zweiten und dritten Akt wurden Artur Nikisch, der meisterlich dirigierte, begeisterte Huldigungen dargebracht, wie sie in Paris selten sind. Er musste wiederholt mit der Schar der Künstler auf der Bühne erscheinen.

Salzburg. Der Musikpädagoge und Komponist Paul Graener wurde zum Direktor des Mozarteums ernannt. Graener hat sich in den letzten Jahren in Wien einen hochgeachteten Namen erworben.

Wien. Der Wiener Komponist Julius Wachsmann hat eine komische Oper „Das Hexlein" vollendet, deren Text nach einer Wiener Novelle Fritz Wittels von Richard Batka verfasst ist. Die Uraufführung soll im kommenden Winter stattfinden.

— Enrico Caruso wird seine diesjährige deutsche Gastspieltournee hier beginnen. Der Künstler gastiert hier im September im Hofoperntheater, singt dann im Münchner Hoftheater und im Frankfurter Opernhaus und beginnt nachher sein Gastspiel im Königlichen Opernhaus in Berlin.

— In der Irrenanstalt bei Salzburg ist das frühere hervorragende Mitglied der Wiener Hofoper, Joseph Ritter, im 53. Lebensjahre gestorben. Ritter wirkte von 1889 ab an der Wiener Hofoper und war ein glänzender Baritonist. Bei dem Musikfest in Salzburg im Jahre 1901 versagte seine Stimme. Ein tückisches Leiden vernichtete sein Organ und schleuderte ihn aus seiner ruhmvollen Karriere. Ritter verfiel dann in religiösen Wahnsinn, der in Tobsucht ausartete.

Bad Wildungen. Im zweiten Künstlerkonzert hatte die Kammersängerin Anna Kämpfert ausserordentlichen Erfolg mit vier Orchesterliedern von Emil Sulzbach: „Im stillen Grund", „Singend über die Heide", „Nachtstille" und „Liebesmacht".

Verlagsnachrichten.

* Um eine Geschichte von Mozarts „Zauberflöte" in ihren Inszenierungen von der Uraufführung bis zu der Berliner Aufführung von 1911 zu schreiben, haben sich jetzt einige unserer angesehensten Gelehrten und Theaterleute zusammengefunden. Bietet doch die Bühnengeschichte des Werkes eine Fülle nicht nur musikalisch, sondern auch literarisch und künstlerisch wichtiger Ereignisse. Erich Schmidt, der Berliner Literarhistoriker, wird über Goethes Uraufführung der „Zauberflöte" in Weimar aus dem Jahre 1794 und über den zweiten Teil des Werkes berichten, den Goethe anschliessen wollte, und Felix Mottl, der bayerische Hofoperndirektor, über den musikalischen Gehalt von Mozarts Werk, Geh. Rat Cornelius Gurlitt in Dresden über die achitektonische Gestaltung sämtlicher Aufführungen, mit besonderer Berücksichtigung Schinkels, Prof. Karl Krebs, der Berliner Musikhistoriker, über die neueste Berliner Inszenierung. Die Einleitung schreibt der Berliner Vizeoberzeremonienmeister Dr. Bodo von dem Knesebeck, die Musikgeschichte des Werkes Dr. Hermann Springer, Bibliothekar an der Musiksammlung der Kgl. Bibliothek. Die Veröffentlichung, die zu Weihnachten dieses Jahres im Verlage Julius Bard in Berlin erscheinen soll, wird alles vereinigen, was künstlerische Fantasie im Dienste von Mozarts unsterblicher Musik geschaffen hat. Spiegelt doch die Oper, die ihrer Entstehungszeit nach ein echtes Kind der Aufklärungszeit des späten Rokoko ist, in ihrer äusseren Ausstattung treu den jeweiligen Zeitcharakter wieder. Bei ihrer Wiener Uraufführung im Jahre 1791 — Prof. Dr. Max Graf vom Wiener Konservatorium wird sie schildern — noch im Reifrock mit Allongeperücke gespielt, erhielt sie von Goethe bei der Weimarer Inszenierung zuerst den altegyptischen Rahmen, der ihr ein Jahrhundert verbleiben sollte. Den klassischen Ausdruck fand 20 Jahre später Friedrich Schinkel, dessen sämtliche Entwürfe für die Berliner Aufführung von 1815 hier vereinigt werden sollen, höchste Leistungen theatralischer Dekorationskunst. Seine Inszenierung war das Vorbild, das die Opernbühne mit einzelnen Abweichungen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts beherrschte. Dann regt sich wieder die Lust zu selbständiger Gestaltung: In München vereinigt sich Ernst von Possart, der selbst in dem Werke darüber berichten wird, mit Hermann Levi und Karl Lautenschläger zu fantasievoller Neugestaltung. In Wien geht die Oper unter Mahlers Leitung und von Roller feinsinnig ausgestattet, in Szene. Nach einer Aufführung an der Pariser Oper, die ein neuer Erfolg deutscher Musik war, brachten die letzten Jahre Dr. Hans Löwenfelds bedeutende neue Inszenierung in Leipzig unter Mitarbeit von Heinrich Leffler und schliesslich zu Kaisers Geburtstag 1911 die Aufführung im Berliner Opernhause, die an Pracht alles bisher Dagewesene in den Schatten stellte. So bietet der Rückblick auf die Darstellungen der „Zauberflöte" eines der anziehendsten Kapitel aus der deutschen Theatergeschichte.

Rezensionen.

Neue Violinmusik

Violine allein. Neben den umfangreichen und meistens auch teuren Violinmethoden wird es immer wieder solche geben, deren Verfasser sich hauptsächlich von dem Prinzip leiten lassen, den Umfang möchlichst zu beschränken und den Inhalt mit der Auffassungsfähigkeit jugendlicher Spieler in Einklang zu bringen. Dass dieses geschehen kann, ohne dass der sichere Boden gewissenhafter pädagogischer Grundsätze verlassen wird, zeigt sich an dem kleinen Konzertmeister von C. A. Herm. Wolff op. 90 (Hamburg, J. Benjamin, 3 Teile zu je M. 1.50). Uns liegt der erste Teil vor. Das rein technische Material ist etwas spärlich, aber streng systematisch der ganze Aufbau. Eine Ergänzung durch anderweitig hergeholten Übungsstoff ist ja schliesslich bei jeder Violinschule nötig, so dass man die knappe Ausdehnung der einzelnen Abschnitte nicht zum Vor-

wurf machen kann. Zweihundert technische Studien stellt K. Gutknecht für die Violine zusammen (Augsburg, Anton Böhm, Preis M. 1.50). Einen besonderen Wert legt der Herausgeber auf die Bezeichnung der mitklingenden Untertöne bei Doppelgriffen. (Statt Untertöne hiesse es richtiger Kombinationstöne.) Diese hat ja schon ihr Entdecker Tartini zur Erzielung der Reinheit benutzt. Da nur eine ganz beschränkte Zahl dieser Töne vom Geiger gehört werden kann, ist der praktische Nutzen dieser Methode nicht sehr hoch anzuschlagen. Ein physikalische Erklärung wäre jedenfalls am Platze gewesen [über das Gesetzmässige der Erscheinung]. Im übrigen enthält das Heft brauchbares Fingermaterial (Griffe). Von Bernh. Molique kommen 40 Jahre nach seinem Tode drei Kadenzen zum Beethovenkonzert heraus (bezeichnet von W. Schulz, Verlag Auer-Stuttgart, Preis M. 1.20). Moliques Werke tragen alle den Stempel höchster Gediegenheit, man kann viel an ihnen lernen. So auch an diesen Kadenzen. In der Erfindung erweist sich aber der aus Rovellis Schule hervorgegangene Geigenvirtuose etwas nüchtern. So auch bei diesen Kadenzen, von denen ich die dritte am höchsten stellen möchte. Zum mindesten aber bietet auch die zum ersten Satz (die zweite kommt nicht in Betracht) brauchbares Studienmaterial.

Bearbeitungen für Violine und Klavier. Eine Vorliebe für Herausgabe alter Druckwerke und für Bearbeitungen besitzt unsere Zeit in ausgesprochenem Masse. Man wird ihr dies gewiss nicht hoch anrechnen. Aber andererseits kann aus dieser Ausgrabewut doch auch auf das Geständnis geschlossen, dass es mit dem Erfinden neuer Stücke (kleineren Genres) nicht gerade glänzend bei uns aussieht. Es gab Zeiten, wo der Bedarf an Musik von den Lebenden durchaus gedeckt wurde, und heute —? Drei berühmte Geiger treten zu gleicher Zeit mit Transkriptionen auf den Plan. Leopold Auer lässt drei Sachen von Haydn bei Zimmermann erscheinen (Scherzo, die bekannte Serenade und Vivace, Preis je M. 1.50). Angaben darüber, wo diese Stücke bei Haydn zu finden sind, fehlen leider (sie sind sämtliche aus Quartetten des Altmeisters). Ich traue unseren Violinisten allen so viel Interesse zu, dass es ihnen nicht gleichgültig ist, was sie spielen. Willy Burmester geht diesmal nicht bis ins 18. Jahrhundert zurück, er wählt sich drei hübsche Sätze von Chr. Sinding (Vöglein im Hain, Gavotte, Andante relig., Edition Hansen, je M. 1.50), die er in feiner Bearbeitung vorlegt. Auch diese Kleinigkeiten werden leicht Freunde gewinnen. Warum verfährt Burmester mit den Flageolettönen nicht genauer? Bei Stücken, die sich an einen grossen Kreis der Liebhaber wenden, sollten die Flageolettöne nicht nur dem Klange, sondern auch dem Griffe nach notiert werden. Den Vogel schiesst Fritz Kreisler mit seinen klassischen Manuskripten ab, die auch feine äusserliche Ausstattung durch den Schottschen Verlag bekommen haben (Preis jeder der 12 Nummern M. 1.50). Nun sind ja nicht alle gleich wertvoll, spielt aber Kreisler selbst, so weiss man nicht, welchem man den Preis zuerkennen soll. Ganz entzückend sind die Alt-Wiener Tanzweisen (Heft 10—12). Gerade das, was den Geigern fehlt. Es ist doch keine Sünde, so etwas auszusprechen? Oder doch — dann lege ich mir zur Strafe auf, die sechs Stücke aus dem 18. Jahrhundert zu spielen, mit denen Alfred Moffat die Reihe seiner bekannten Übertragungen vervollständigt (Bote & Bock, No. 1—5 à M. 1.50, No. 6 M. 2.—). Diese Strafe ist sehr angenehm. Die Stücke sind gefällig, leichter als die Kreislerschen und werden überall dem Hörer und dem Spieler Vergnügen machen. Nur das wollte ich sagen: Ein Mangel an Sachen dieser Art liegt mehr vor, mit Übertragungen kann man sich jetzt eine kleine Bibliothek zusammenstellen. Alexander Eisenmann.

Neue Männerchöre

Reiter, Josef. Vier altdeutsche Weisen für Männerchor gesetzt. Leipzig, Gebr. Hug & Co. Part. Pr. à M. —.80. — Op. 81. Ein Weihnachtslied. Op. 81. Daheim. Ebenda. Part. Pr. à M. 1.—.

Reiters Kompositionen tragen ein ausgesprochen charakteristisches Gepräge. Auch die vorliegenden Bearbeitungen alter Lieder sind wesentlich nach seiner Eigenart gefärbt. Eine merkwürdige Anwendung der harmoniefreien Töne verleiht dem Reiterschen Satze gewisse Eigenwilligkeit, aber auch eigenen Reiz. Ernststrebende Männerchor-Vereinigungen, die über hohe Tenöre und tiefe Bässe verfügen und willig ernste musikalische Arbeit leisten, mögen sich getrost an die Einstudierung dieser wirkungsvollen Chöre wagen.

Haas, Joseph. Op. 26. Drei heitere Lieder für vierstimmigen Männerchor. Ebenda. Part. Pr. No. 1 u. 2 à M. —.80, No. 3 M. 1.—.

Gesunder Humor und flotter Satz sind die Vorzüge dieser heiteren Muse; die drei munteren Lieder werden bei feiner Darbietung famos klingen.

Trunk, Richard. Op. 30. Sechs alte deutsche Lieder (Aus des Knaben Wunderhorn) für Männerchor. Ebenda. Part. Pr. à M. —.60.

Die meist volkstümlich gehaltenen Liedlein — jedes ist eine Partiturseite gross — sind harmonisch interessant gesetzt, sie erinnern in ihrer Klangwirkung oft an die alten Kirchentonarten und sind eine ausgezeichnete Empfehlung für des Komponisten Können und Empfinden. Bei so hervorragender Begabung sollte sich der Autor vor satztechnischen Extravaganzen hüten, die in No. 2, 3 und 5 den guten Gesamteindruck stören.

Gössler, Wilhelm. Op. 20. Schiedung, für Männerchor. (Aus dem Balladenschatz der Woche). Ebenda. Partitur M. 1.80.

Vorliegende Ballade dürfte unter dem Originaltitel „Das Lied" vielen Lesern der „Woche" bekannt sein. Der textliche Inhalt fesselt durch schlichte, natürliche Grösse, er hat auch auf des Komponisten Phantasie stark belebend gewirkt, so dass ein Tonstück entstanden ist, das zwar oft an Hegars Satzart erinnert, aber durchaus selbständig und bedeutend ist. Männerchöre mit höheren Zielen werden sich bald dieser Neuigkeit annehmen.

Hutter, Hermann. Op. 54. Waldmühle, für Männerchor. Part. M. 1.80. Ebenda.

Hutter ist einer von den wenigen Modernen, der ohne Anlehnung an die Produktionsweise gleichgesinnter Komponisten seine eigene Stellung kraftvoll vertritt. Er hält sich von den Absonderlichkeiten eines übermodernen Hegarismus fern, mutet gleichwohl der Singstimme oft Aufgaben von orchestraler Wirkung zu, deren Schwierigkeiten besonders im kunstvollen Ineinanderweben gewählter Rhythmen liegen. Sein vorliegender Chor erreicht zwar seinen früheren „Ablösung" an faszinierender Wirkung nicht, ist aber trotzdem zu den besten Erzeugnissen der neueren Chorliteratur zu rechnen. E. Rödger.

Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, den 8. Juli 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

J. S. Bach: Präludium und Fuge (c moll). G. P. Palestrina: „Sicut cervus desiderat". E. F. Richter: Psalm 114 „Da Israel aus Ägypten zog".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Bekanntmachung

Während der Beurlaubung unsers Schatzmeisters Max Kämpfert sind sämtliche Geldsendungen bis 10. August an den Vorsitzenden zu senden. Adresse: Hofkapellmeister Ferdinand Meister, Bad Wildungen, Villa Augusta.

Für die Kassen des Verbandes stifteten: Herr Emil Sulzbach' Frankfurt a. M. 400 M., Herr Kapellmeister Otto Schenk, Baden (Schweiz) 8 M., Herr Kgl. Musikdirektor Franz Notz, Insterburg 3 M.

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister L. Kuckro, Bad Reichenhall.
Kapellmeister Erich Gülsdorf, Plauen (Vogtl.).
Kapellmeister Friedrich Korolanyi, Dresden.
Kapellmeister Max Conrad, Zürich.
Kapellmeister Joseph Laska, Gmunden.

Wir bitten um Angabe der Adresse des Musikers Paul Stöckigt (Violine und Klarinette).

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 13. Juli. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 10. Juli eintreffen.

Vor kurzem erschien in neuer, vermehrter Auflage:

„. . . und manche liebe Schatten steigen auf"

Gedenkblätter an berühmte Musiker

von

CARL REINECKE

Mit 12 Bildnissen und 12 faksimilierten Namenzügen

Inhalt:

Franz Liszt — H. Ernst — Robert Schumann — Jenny Lind — Joh Brahms — Wilhelmine Schroeder-Devrient — Ferdinand Hiller — Felix Mendelssohn-Bartholdy — Anton Rubinstein — Jos. :: Joachim — Clara Schumann ::

Geheftet M. 3.—,
Eleg. geb. M. 4.—

Beim erstmaligen Erscheinen erfuhr das Werk durch die Presse und namhafte Musikgelehrte die glänzendste Beurteilung. Eine treffende Charakteristik lautet:

„Bilder musikalischer Meister, von eines Meisters Hand liebevoll gezeichnet. Als Künstler und als Mensch nimmt der Verfasser an jedem von ihnen den lebhaftesten Anteil. Hat er sie doch alle persönlich gekannt, und hat ihn doch mit manchem wahre Freundschaft verbunden. So sind diese Blätter keine zünftigen Biographien sondern lebendige Porträtskizzen." Dr. D.

Gebrüder Reinecke, Leipzig
Hof-Verlagshandlung

Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze

beginnt ihre



LEHRERDIPLOMKURSE

Theater- Kinder- und Dilettantenkurse
in dem neuerbauten Institut in der
GARTENSTADT HELLERAU BEI DRESDEN
am 15. Oktober

Schulplan Mw gibt nähere Auskunft :: Briefadresse: Bildungsanstalt Dresden-Hellerau 55

Konservatorium der Musik, Hagen i. W.

600 Schüler — 32 Lehrkräfte

Leitung: Königl. und Städt. Musikdirektor Robert Laugs.

Zum 15. September soll eine weitere

Lehrkraft für Klavierspiel

eingestellt werden. Gehalt 1500.— Mark, 24 Wochenstunden, 15 Wochen Ferien. Bewerbungen sind unter Beifügung eines Bildes zu richten an **die Direktion.**

Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis

der Werke von

Chr. W. von Gluck

von **Alfred Wotquenne**
Herausgegeben von **Josef Liebeskind**
Französische Übersetzung von Ludwig Frankenstein

Preis: 1.50 M.

Verlag von GEBRÜDER REINECKE in Leipzig.

Interessante Erscheinung

Märsche und Fanfaren der Napoleonischen Kaisergarde

Marches et Fanfares de la Garde Impériale de Napoléon Ier

Gesammelt und herausgegeben von **K. van der Velde.**

INHALT:

Sturm-Marsch der Consular-Garde bei Marengo. *(Pas de charge de la Garde consulaire à la bataille de Marengo.)*
Der Sieg ist Unser. *(La victoire est à nous.)*
Marsch der alten Garde bei Leipzig 1813. *(Marche de l'ancienne Garde à la bataille de Leipsic en 1813.)*
Sturmmarsch der Seesoldaten der Kaisergarde. *(Pas de charge des soldats de la marine impériale.)*
La Favorite, Marsch der Pupillen der Garde. *(La Favorite, marche des pupilles de la Garde.)*
Fahnen-Marsch der Guiden. *(Marche des drapeaux des guides.)*
Wachet für das Kaiserreich. *(Gardez la patrie.)*
Marsch der alten Garde bei Waterloo. *(Marche de l'ancienne Garde à la bataille de Waterlow.)*

Ausgabe für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet vom Herausgeber . . M. 2.—
Ausgabe für grosses Orchester . . . . netto „ 5.—
Ausgabe für Militär-(Infanterie)-Musik . . . . netto „ 6.—

Diese interessanten historischen Märsche werden stets sehr beifällig aufgenommen und erzielten letzthin auf der Brüsseler Weltausstellung grossen Erfolg.

Verlag von **Gebr. Reinecke,** Herzogl. Sächs. Hofmusikalienverleger, **Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang. 1911.

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes.

Verlag von Gebrüder Reinecke.
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16.

Heft 28. 13. Juli 1911.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Sperontes: Singende Muse an der Pleisse
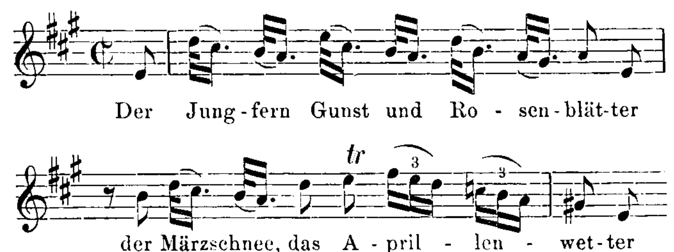
Neudruck: Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XXXV bis XXXVI. Herausgegeben von Edward Buhle 1909

Besprochen von **K. Schurzmann**

Im Jahre 1736 war es, als die „Singende Muse" lebensfroh und voll allerlei artiger Spässchen, zuweilen nicht allzu geschmackvoll mitten in die Leipziger Michaelis-Messe hineinsprang. Leichte und fröhliche Weisen brachte sie in ihrem flatternden Gewande mit; kein Wunder, war es doch die „lustige Gesellschaft", die sie marschfertig ausgestattet hatte, eine Schar von Studenten, die auch den lieben Mitmenschen das Vergnügen an heiterem Sing-Sang bei fröhlichem Beisammensein gönnten. Als nun die sächsische Muse ihren holden Mund auftat zum Preise von Liebe und Freundschaft, Glück und Zufriedenheit, als sie in Wort und Ton, Natur und Kunst, leibliche und geistige Genüsse in buntem Durcheinander verherrlichte, da verfiel sie in unbewachten Momenten in einen so waschechten schlesischen Dialekt, dass man ihrem intellektuellen Urheber auf die Spur kam. Nach Spitta (Musikgeschichtl. Aufsätze) verbirgt sich hinter dem Pseudonym „Sperontes" ein Johann Sigismund Scholze, geboren 1705 zu Lobendau bei Liegnitz, Student der Jurisprudenz in Leipzig, gestorben daselbst im Jahre 1750. Neben seinem bedeutendsten Werk, das den Gegenstand dieser Zeilen bildet, verfasste er Schäferspiele: „Das Kätzgen" (Leipzig 1746), „Das Strumpfband" (1748), „Die Kirms" (1746). Sein Singspiel „Der Frühling" wurde 1749 von Fritschen komponiert. Die im Jahre 1736 erschienene Odensammlung: „Sperontes / Singende Muse / an der / Pleisse / in / 2 mahl 50 Oden / der neuesten und besten musicalischen Stücke / mit den dazu gehörigen Melodien / zu beliebter / Clavier-Uebung und Gemüths-Ergötzung. / Nebst einem Anhange / aus J. C. Günthers Gedichten. / Leipzig / auf Kosten der lustigen Gesellschaft 1736" erlebte rasch nacheinander vier Auflagen und drei Fortsetzungen. „Die lustige Gesellschaft" muss tief in den wohlgefüllten Säckel gegriffen haben, dafür spricht die kostbare Ausstattung des Buches. Ein prachtvoller Titelkupfer gibt ein zeitgemässes Bild des alten Leipzig. Von einer weiten von der Pleisse bespülten Terrasse geniesst man den Ausblick auf die Stadt, hervorragende Gebäude sind besonders namhaft gemacht, so u. a. die Thomaskirche und -Schule zur Zeit Johann Seb. Bachs. Die Terrasse ist belebt von Frauen im Reifrock, gepuderten und bezopften Herren, die sich an Unterhaltungen mancher Art ergötzen. Da sind Billard- und Kartenspieler, Damen kaffeetrinkender Weise von Kavalieren umschwärmt, andre schreiten in gravitätischen Pas, begleitet von einer offenbar die Hausmusik verkörpernden Clavichord-Spielerin, einher. In einem launigen Gedicht übergibt der Autor das Kind seiner Muse den Freunden der Kunst; sein Standpunkt den gestrengen Censores gegenüber verdient Nachahmung, gleichmütig versichert er zum Schluss:

„Nichts bleibt vom Tadel frey; der Mensch hat seine Hasser;
Doch daran kehret sich gar wenig
Der Verfasser."

Des Sperontes Verdienst an der vorliegenden Sammlung besteht zunächst darin, dass er dem Bedürfnis nach Hausmusik, nach einfachen leicht sangbaren Liedern nachkam, indem er nicht etwa komponierte, sondern indem er die mannigfaltigste Art von Musik: Tänze, Märsche, auch einzelne vokale Sätzchen mit eigenen Gedichten versah, und nun alles besang, was den Menschen besonders am Herzen lag. Die Autorschaft dieser Musikstücke nachzuweisen, ist der Forschung nur zum kleinsten Teil gelungen; Graefe wird mit Bestimmtheit genannt, während die Frage, ob Bach Teil daran hat, nicht entschieden wurde. Unter Hinweis auf allgemein Charakteristisches stellt Buhle italienischen, französischen, polnischen Ursprung fest, die grösste Mehrzahl der Stücke tragen Aufschriften wie „Air", „Polonoise", „Menuet", „Air en Murky", „March", die jedoch bestimmte Schlüsse auf Nationalität nicht zulassen; auch ob sie ursprünglich vokaler oder instrumentaler Art waren, lässt sich daraus nicht ersehen, viel eher entscheiden wir das aus der Musik selbst. Die Tanzrhythmen, die viele Ornamentik klären darüber auf, dass vorwiegend instrumentale Stücke verwendet wurden, mit welchen Schwierigkeiten der Dichter da zu kämpfen hatte, das Wort der Musik anzupassen. Wie geradezu unmöglich das oft war, soll das Notenbeispiel beweisen:



Dem stehen andererseits recht sangbare Stücke gegenüber, die der Sammlung schnell eine weite Verbreitung verschafften. Im allgemeinen ist der Kunstwert nach heutigen Begriffen nicht hoch; die Bedeutung des Werkes liegt im Kunstgeschichtlichen. 248 kleine Musikstücke sind uns dadurch erhalten worden, Stücke, die noch bis Ende des 18. Jahrhunderts zum Teil populär waren. Was nun die sogenannten parodistischen Gesänge anbetrifft, so war es weit verbreitet, Lieder mit neuen Texten zu versehen; durchaus neu für Deutschland war es jedoch, auch Instrumentalstücken Worte unterzulegen. Sperontes ist nach Spitta durch die Franzosen dazu angeregt worden, bei denen das Parodieren im 17. Jahrhundert schon aufkam. Da die Liedkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gänzlich darniederlag, so führte ihr Sperontes dadurch neue frische Quellen zu, und wenn diese auch dem Liede nicht eigneten, so lenkten sie doch das allgemeine Interesse auf dieses Gebiet, die Hausmusik belebte sich; von hier aus wurden ihre Singweisen den breiten Volksmassen zugänglich, und die Volks- und Hausmusik wurde zum fruchtbaren Nährboden für das deutsche Lied, das schon in den 1750er Jahren durch die Berliner Schule eine seiner volkstümlichsten Blüten trieb. Sperontes hat den ersten Teil seiner Oden so angeordnet, dass ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Stücken besteht. Den Unbillen des Lebens will er Zufriedenheit entgegensetzen:

Sey*) zufrieden edler Geist! :,:
Wenn bey schweren Ungewittern
Feige Seelen stehn und zittern
Wenn ein andrer ächzt und kreisst.

Sey zufrieden edler Geist! :,:
Wenn dich auch der Rauch der Sorgen
Manchen Abend, oder Morgen
Schmertzlich in die Augen beisst.

Aber schon ist sein zufriedener Gleichmut dahin, die Liebe hat sein Herz berührt, und demütig fleht er den Gegenstand derselben an:

Nimm die Ehrfurchts-vollen Triebe
Der verliebten Sehnsucht hin!
Und gewähre meiner Liebe,
Was ich liebe zum Gewinn.
Zeige deinem Sklaven an,
Wenn er glücklich ankern kann.

Nachdem er gerade bei den lieblichsten Rosen die stachlichsten Dornen entdeckt, wendet er sich von seiner flatterhaften Doris ab mit den Worten:

Weg mit verliebter Lust!
Wann Doris deine Brust
Sich mit fremden Flammen nährt und brüst.
Soll ich nicht eintzig und allein
Der Hahn in deinem Korbe seyn;
O so gehe!
Denn ich krehe
Nimmermehr auf solchem faulen Mist.

Inzwischen hat er mit dem wechselvollen Glück traurige Erfahrungen gemacht, in seiner Wut schleudert er ihm folgenden Vers entgegen:

So gehe denn, vertrackte Hure!
Untreues Glücke, Laster Balg!
Du solst hinfort mich nicht mehr äffen;
Bey mir braucht diess nicht einzutreffen;
Je grösser Glück, je grösser Schalck.

*) Die Texte sind nach Exemplaren aus den Jahren 1736 bis 47 zitiert, da der Neudruck die alte Orthographie bedauerlicher Weise modernisiert bringt.

Kaum ist sein Gesang an die Freiheit verklungen:

Edle Freyheit, mein Vergnügen
Meiner Seelen Panacé!

als sich unser Dichter schon wieder in Liebesbanden verstrickt; welcher Gestalt seine Gefühle sind, darüber gibt Nachstehendes Aufschluss:

Stinkend faule Wollust Triebe.
Euch gebührt zwar Hass und Fluch;
Doch der Weyrauch edler Liebe
Ist mein bester Wohlgeruch.
Auf! nur auf, entzückte Sinnen!
Lieben ist und bleibt ein göttliches Beginnen.

Aber die Schöne ist spröde, und er wirbt in den zärtlichsten Tönen um ihre Gunst:

Drum versag auch keine Stunde
Länger mir die Freyheit nicht:
Dass mein Mund auf deinem Munde
Aechter Liebe Rosen bricht.
Glaub, erlang ich dies mit Bitten
Eins bis zweymahl erst von dir,
Kind, du nimmst hernach den dritten
Ungebethen schon von mir.

Die Liebe scheint ihm hold zu sein, denn unser Musensohn empfiehlt:

Bald drücke
Bald zwicke
Dein artiges Kind.
Du darfst dich nicht schämen; denn Amor ist blind.

Denjenigen zum Troste, die bei einer Schönen kein Glück haben, versichert er:

Allen Schönen zu gefallen
Das geht bey nah unmöglich an.
Wie sichs schicket,
Wie es glücket
Wehlt jedes Huhn sich einen Hahn.

Der ungetreuen Liebsten verdanken wir ein vernichtendes Urteil der weiblichen Beständigkeit:

Ich möcht' es bald verschwören,
Ein Mädgen zu verehren:
Denn auf ein tausend Mann
Getreue Männer Leiber
Trifft man beständ'ge Weiber
Kein viertheil hundert an.

Wie sehr er sich die Untreue seines Mädchens zu Herzen gehen lässt, dem gibt folgendes Gedicht Ausdruck:

Verstossnes Hertze, brich und springe
Vor Schmertz und Jammer nur entzwey!
Denn was ich denke, red und singe,
Ist ein Begriff verletzter Treu.
Meine Schöne
Dorimene
Bricht das Band,
Und die Triebe
Ihrer Liebe
Sind voll lauter Unbestand.

Glücklicherweise findet unser Dichter seinen Frohsinn wieder und stimmt muntere Trink- und Studentenlieder an:

Schrecket euch die dürre Fasten-Zeit?
Es folgt ein Jubilate drauf!
Nur unbesorgt!
Herr — — borgt.
Auf, auf ihr Brüder auf!
Auf, es lebe, ders am besten kan,
Unser Schwieger-Mutter Tochter Mann!
Nun trincket wacker aus!
Ein Hundsfott, welcher sich mocquirt,
Und nicht mit uns die Gurgel schmiert!
Runda! Runda!
Hop! Hey! Sa! Sa!
So hält mein Bursche Haus.

Nun soll auch der Schlesier zu seinem Rechte kommen:

Hoah iechs nich lang gesoat:
Doass kee Mensche noach mier froat.
Wahm sooll iechs ock immer kloan?
Olles, olles kriegt an Moan,
Unn iech muss
Miet Verdruss
Doas bey junga Taga sahn unn dorba.

Sperontes endete sein Leben in Einsamkeit und Armut, und so hatte er alle Veranlassung, zu singen:

Setzt meinem Lebens-Lauf
Denn diess zum Grabmahl auf:
Der hier die Erde kaut,
Hat Not darauf gebaut.



Der verenglischte Wagner

In England ist das Erscheinen von Richard Wagners Selbstbiographie mit lebhafter Spannung erwartet worden; voll Freude begrüsste man dieses Vermächtnis des Meisters. Aber, nachdem die erste Dankbarkeit für die Herausgabe dieses Schatzes und die ersten eiligen Anerkennungen vorüber sind, regt sich in den Kreisen der englischen Wagnerfreunde ein stetig wachsendes Missbehagen, das sich jetzt in hellen Flammen der Empörung zu entladen beginnt. Es zeigt sich, dass die englische Ausgabe von „Mein Leben" in einer minderwertigen, ungenauen und vielfach sinnentstellenden Übersetzung herausgebracht worden ist.

Unter dem Titel „Eine erstaunliche Übersetzung" gibt jetzt P. G. Konody in der „Daily Mail" der Entrüstung darüber Ausdruck, dass man ein Werk wie Wagners Selbstbiographie in einer solchen Übertragung herausgeben konnte. „In Wagnerkreisen machen sich die ersten Anzeichen des kommenden Sturmes fühlbar. Es kann nicht mehr lange dauern und der Sturm wird mit seinem ganzen Zorne auf das Haupt des anonymen Frevlers der „autorisierten" Übersetzung niedergehen. Dieser unglückselige Mensch hat ein sehr lesbares Buch gebracht, das in einem so guten Englisch geschrieben ist, dass er das einstimmige Lob des Heeres der Bücherbesprecher erntete, die in der ersten Hast urteilten oder keine Gelegenheit hatten, diese englische Version mit dem deutschen Originaltext zu vergleichen. Denn eine genauere Prüfung der Angelegenheit muss unvermeidlich zu einem ganz anderen Urteil führen. Von der ersten Zeile bis zu der letzten enthalten die zwei stattlichen Bände kaum eine Seite, auf der der ursprüngliche Text sinngetreu in englischer Sprache wiedergegeben ist." Konody billigt dem Übersetzer gewiss das Recht zu, für manche unübersetzbaren Ausdrücke der Wagnerschen Sprache sinnentsprechende englische Umschreibungen auszusuchen, „aber er hat kein Recht, in dem Bestreben, ein fliessendes Englisch zu schreiben, sich mit den Worten Wagners solche Freiheiten zu erlauben, die nicht nur den beabsichtigten Sinn stören und entstellen, sondern die sogar geeignet sind, den Charakter Wagners in ein falsches Licht zu setzen. Er hat nicht das Recht, einen Mann von tiefer Kultur im „common slang", also im Jargon der Strasse, sprechen zu lassen. Immer wieder werden in dieser „autorisierten Übersetzung" Richard Wagner Äusserungen untergeschoben, die man vergebens in der Originalfassung von „Mein Leben" sucht, Äusserungen, die ernsthafte Widersprüche zu den vorhergehenden oder nachfolgenden Stellen hervorrufen, die ein ungünstiges Licht auf seinen Charakter werfen oder die reiner Unsinn sind."

Konody gibt eine Anzahl von Beispielen, die in der Tat erstaunlich sind und dieser englischen Ausgabe von Wagners eigener Lebensbeschreibung zum mindesten einen Ehrenplatz unter den Kuriositäten schlechter Übersetzungskunst sichern müssen. Für die Sorgfalt, mit der man bei der Auswahl des Übersetzers vorgegangen ist, ist es z. B. bezeichnend, dass der Satz, in dem Wagner davon spricht, wie ernsthaft seine Zuneigung zu Minna Planer war, in der Übersetzung lautet: „... dass meine Pläne sic! sehr von Minna abhingen", wobei also der Name Planer einfach mit „Pläne" übersetzt und der ganze Sinn des Satzes entstellt ist. Aber das sind Einzelheiten, über die man mit einem Lächeln hinweggeben könnte. „Jedoch muss Protest erhoben werden gegen die vielen Verzerrungen und Verdrehungen, die der Originaltext in den Händen des Übersetzers erfahren hat. Die Stellen z. B., in denen Richard Wagner von der tiefen Erschütterung und dem unverlöschlichen seelischen Eindruck spricht, den er beim ersten Abendmahl empfing und der so gross war, dass er nie mehr das Sakrament empfangen wollte, aus Furcht, diesen Eindruck abzuschwächen, wird einfach in dem Sinne übersetzt: „Den Schauder (!), mit dem ich das Brot und den Wein empfing, war so unverlöschbar in mein Gedächtnis eingegraben, dass ich niemals mehr die Kommunion nahm, um das nicht mit Leichtfertigkeit! zu tun."

„Dem Schöpfer des Parsifal solche Äusserungen in den Mund zu legen, und das zu einer Zeit, die der Niederschrift des Textes zu dem grossen Musikdrama, in dem er den tiefsten Sinn reiner christlicher Mystik zum Ausdruck brachte, unmittelbar vorherging, das versteigt sich zu einer Beschmutzung des Andenkens an den Meister ..."

Er bleibt abzuwarten, ob Herr Konody den Übersetzer nicht allzu wagnerfanatisch beim Schopf genommen hat; vielleicht nehmen sich andere englische Musikschriftsteller die Mühe, nun auch den Kritiker des Übersetzers zu kritisieren oder wenigstens zu kontrollieren.

Rundschau

Oper

Strassburg i. Els.

Die hier zu Beginn der nun abgelaufenen Opernspielzeit mit grosser Spannung erwartete und nicht ohne Bangen in der Presse erörterte Übernahme unseres gesamten Opernbetriebs durch Hans Pfitzner, als „mit allen künstlerischen Machtbefugnissen" ausgestatteter „Operndirektor", unterliegt nunmehr nach beendeter Spielzeit der rückschauenden Betrachtung. Um es gleich vorweg zu sagen, haben diejenigen Recht behalten, die s. Z. vor einer Vereinigung des Direktorats des hiesigen Konservatoriums, der städtischen Chor- und Orchesterkonzerte mit der Gesamtleitung unsrer Opernbühne sine ira et studio als undurchführbar gewarnt hatten. Das von Pfitzner für seine erste selbständige Opernführung zu Saisonbeginn annoncierte Programm verhiess von Novitäten: Bittners „Musikant", H. Caspers „Die Tante schläft", Adams „Si j'etais roi", Humperdincks „Königskinder", Pfitzners „Der arme Heinrich", Puccinis „Butterfly" und „Der Rosenkavalier" von R. Strauss. Von diesen sieben Novitäten, bei denen das höchst unbedeutende einaktige Operchen „Die Tante schläft" kaum mitzuzählen ist, wurden nur vier gegeben: eben dieses, „Butterfly", „Der arme Heinrich" und zwei Wochen vor Saisonschluss „Die Königskinder". Die anderen Novitäten wurden nicht zustande gebracht, nicht einmal die Sensation der Neuzeit, „Der Rosenkavalier", wurde gegeben, den zahlreiche kleine Theater, die

nicht so glänzend fundiert sind wie die Strassburger Bühne, sich nicht haben entgehen lassen. Genau so ergebnislos sah es mit den versprochenen Neueinstudierungen älterer Werke aus. Von 14 derartigen Werken („Martha“, „Czar und Zimmermann“, „Giroflé-Girofla“, „Freischütz“, „Glöckchen des Eremiten“, „Die kleinen Michüs“, „Hugenotten“, „Figaros Hochzeit“, „Meistersinger“, „Rattenfänger“, „Lustige Weiber“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Schöne Helena“, „Barbier von Sevilla“) sind in acht Monaten nur neun wirklich zur Aufführung gelangt, und unter diesen Werken waren es genau genommen nur drei Opern, die mit Sicherheit ein allseitiges Interesse erweckt hätten, „Meistersinger“, „Freischütz“ und „Hoffmanns Erzählungen“. Von diesen letzteren drei Meisterwerken ist aber lediglich der „Freischütz“ aufgeführt worden, der dank aussergewöhnlicher opulenter Inszenierungsmassnahmen und zahlreicher Proben eine glanzvolle Auferstehung erlebte. Im übrigen bewegten sich die Vorstellungen in den ödesten ausgefahrensten Geleisen des sogenannten eisernen Repertoires: selbst die Wagneroper wurde mit Ausnahme eines von Pfitzner neuinszenierten, durch vom Theaterherkommen merklich abweichend arrangierten „Tannhäusers“, sehr stiefmütterlich behandelt. Ausser einem höchst pietätlos behandelten „Lohengrin“, gegen den nicht bloss die Tageskritik, sondern auch Theaterfreunde in der Presse Protest erhoben, kamen nur „Tristan“, „Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ daran, der komplette Ringzyklus ging erst wenige Tage vor Saisonschluss (und zwar recht mangelhaft) in Szene. Dass unter solchen Umständen und da nicht wenige Vorstellungen in Bezug auf Einzelleistungen und zufolge flüchtiger Vorbereitung in ihrem Gesamteindruck unbefriedigend waren, das Interesse des Publikums an unsrer Oper erlahmte und von Monat zu Monat immer mehr abflaute, war nicht zu verwundern. Einigermassen erschwerend mag es ja für die Innehaltung des Spielplans gewesen sein, dass sich die Erkrankung unsres ersten Baritons Herrn von Manoff sehr lange hinzog, aber da für aushilfsweisen Gastspielersatz durch auswärtige ähnliche gute Stimmenkollegen nicht ausreichend und mit Erfolg gesorgt wurde, so haben wir auch hierin Not gelitten. Ein weiterer Fehler, der sich oft recht unliebsam bemerkbar machte, war das Überhandnehmen des Anfängertums. Wichtige Rollen wurden verdienten beliebten Künstlern entzogen und mit jeglicher Routine entbehrenden, stimmlich bei weitem nicht ausreichenden Anfängern oder Konservatoriumsschülern übertragen, deren unreife Leistungen nicht genügend waren, ein großstädtisches, stellenweise verwöhntes Publikum zu befriedigen. Für den von keiner Seite der hiesigen Presse bestrittenen Misserfolg dieses Spieljahrs ist neben den erwähnten Gründen noch ein wichtiger Faktor geltend zu machen. Es fehlt uns jetzt hier eine allererste, hochstehende musikalische Dirigentenkraft, die imstande wäre, Sänger, Orchester und Chor zu bedeutenden Leistungen zu inspirieren. Von den drei Kapellmeistern, die neben Pfitzner amtierten, war eben keiner eine solche faszinierende und fortreissende Persönlichkeit, und Pfitzner selbst, viel zu sehr von seinen Amtsgeschäften als Konservatoriumsleiter, Lehrer und Konzertdirigent in Anspruch genommen oder zuweilen als Gastdirigent auswärts tätig, beschränkte sich darauf, sechs Opern zu dirigieren, was für den Erfolg einer ganzen Saison und für die Ansprüche unsres Publikums viel zu wenig war. Was uns die nächste Saison, die auch eine Anzahl Personalveränderungen im Sängerbestand mit sich bringt, bieten wird, bleibt abzuwarten. Gross ist inzwischen in den Kreisen der Abonnenten und denen des sonstigen Theaterpublikums die Niedergeschlagenheit über diese ereignislose, künstlerisch so unbefriedigende Opernsaison, gross auch das (wie man sich erzählt 200000 M. übersteigende) Defizit unseres natürlich auch das Schauspiel pflegenden Theaters, wenn mir auch der, wie die Schlesische Zeitung berichtet, 350000 M. erfordernde städtische Zuschuss zu hoch gegriffen erscheint.

Stanislaus Schlesinger

Konzerte

Cassel

In den hiesigen Konzertsälen ist es seit Ostern recht still geworden; wenigstens kann seit dieser Zeit über musikalische Darbietungen von besonderer Bedeutung nicht berichtet werden. Nur eines musikalischen Ereignisses aus den letzten Tagen möchte ich Erwähnung tun: des am 15. Juni vom hiesigen Konservatorium der Musik von L. Beyer veranstalteten öffentlichen Konzertes, in welchem ältere Schüler und Schülerinnen des Instituts mit einem gediegenen, künstlerisch auf hoher Stufe stehenden Programm aufwarteten. So gelangte u. a. eine hier bisher noch unbekannte Sonate von Max Reger für Klarinette und Klavier zu Gehör, die von Frl. Scholl (Klavier) und Herrn Lohmann (Klarinette), Königl. Kammermusikus und Lehrer am Konservatorium, mit trefflicher Charakteristik dargeboten wurde. Das Werk zeigt sich in der sprunghaften Gedankenfolge, in dem häufigen Wechsel von elegischer und heiterer Stimmung und in dem Reichtum an modulatorischen Wendungen und überraschenden Akkordfolgen als ein echter Reger, der den Hörer dauernd in Spannung zu halten und vom Anfang bis zum Schluss zu fesseln versteht. Von der Leistungsfähigkeit und der Tüchtigkeit des Beyerschen Konservatoriums zeugten noch die Vorträge des Konzertes für zwei Klaviere von Tschaikowsky (Frl. Zeuch und Frl. Weist), der Sonate für zwei Violinen von Händel (Frl. Belz und Frl. Aschermann) mit Klavierbegleitung (Herr Riege), der Rhapsodie von Dohnányi (Frl. Göbell), des ersten Satzes der Beethovenschen Sonate op. 111 (Herr Kaiser) u. a. m. Der Vortragsabend war sehr stark besucht und die einzelnen Vorträge fanden überaus lebhaften Beifall.

Prof. Dr. Hoebel

Karlsbad

Mit dem offiziellen Beginne der Karlsbader Kursaison — Anfang Mai — setzt auch immer gleichzeitig das Musikleben im Weltkurorte ein, da dieses einen nicht geringen Teil der kurörtlichen Einrichtungen bildet und als ein Faktor angesehen werden muss, welcher wesentlich dazu beiträgt, die Zerstreuung und Unterhaltung der Gäste zu fördern. Aus diesem Grunde ist es leicht erklärlich, dass täglich 15—20 musikalische Veranstaltungen stattfinden, welche sich kontinuierlich eines ausgiebigen Besuches zu erfreuen haben. Neben den kleineren Privatorchestern, denen ungefähr je 30 Musiker angehören, besteht das städtische Kurorchester, das gegen 60 Mann stark ist und dreimal wöchentlich grosse Konzerte gibt, die eine ausserordentliche Anziehungskraft ausüben. Dem Wunsche des internationalen, aus aller Herren Länder zusammenströmenden Publikums entgegenkommend, sind die Programme der verschiedenen Konzerte — auch die der Sinfoniekonzerte, welche wöchentlich einmal stattfinden — so zusammengefasst, dass Komponisten aller Länder auf die Vortragsordnung gelangen. Über eine Uraufführung, welche eine vieltausendköpfige Zuhörermenge anzog, möchte ich berichten, weil sie weitere Kreise vielleicht interessieren dürfte. Es handelt sich um die Orchesterfantasie „Raskolnikow“ vom Prinzen Joachim Albrecht von Preussen. Das gross angelegte Werk nach dem gleichnamigen Roman von Dostojewskij, in dem das Werden verbrecherischer Übeltaten mit der auf diese folgende Rückwirkung auf das Seelische des Verbrechers mit tiefgehendem Einblicke gezeichnet erscheint, ist die ernst zu nehmende Arbeit eines mit Leib und Seele der Musik ergebenen, der etwas zu sagen hat und dies espritvoll, formschön, bei voller Beherrschung des komplizierten Orchesterapparates zum Ausdrucke bringt. Die ziemlich umfangreiche Komposition ist — wie schon der Titel „Fantasie“ besagt — in freier Gestaltung empfunden, prägt aber dennoch den düsteren Romanstoff scharf charakterisierend aus. Die im Romane rasch wechselnden seelischen Veränderungen, finden in der musikalischen Übertragung ihr Kolorit durch die jähe Aufeinanderfolge gegensetzlicher Tempi und in der geschickten Anordnung liedförmig gehaltener (slavischer) Themen, neben bewegtem, drängenden Figurenwerk. Man könnte die kurz abgerissenen Motive, welche oft auf Trugschlüssen zueilen, für die einzelnen Romankapitel halten, aus denen bald unruhige Leidenschaft, bald tiefes Sinnen und Grübeln dringt. Die Fantasie ist ganz modern gehalten und das Orchester wirkungsvoll ausgenützt. Die Instrumentierung ist geradezu blendend. Der Totaleindruck des Werkes war packend. Unter Musikdirektor Manzers Leitung kam es tadellos zu Gehör. Der warme, herzliche und anhaltende Beifall den das Publikum der Komposition spendete, dürfte dem Komponisten Freude bereitet haben.

M. Kaufmann

Leipzig

Lisztabende veranstalteten mit bestem Erfolge der Lehrergesangverein unter Prof. Sitts Leitung und die von Prof. Dr. Klengel dirigierte akademische Sängerschaft Arion. Beide Konzerte (mit der Kapelle des 107. Regiments) zeigten, dass Liszt auf dem Gebiete der Männerchormusik recht ungleichmässig gearbeitet hat: neben Charaktervollem und Eigenartigem stehen Liedertafeleien und Banalitäten. Als

bedeutend sind nur der a cappella-Chor „Gottes ist der Orient“ (Dichtung von Goethe) und die Orchesterhumoreske mit Soli und Chor „Gaudeamus igitur“ (eine Gelegenheitskomposition für die Jubelfeier der Universität Jena) herauszuheben, während „An die Künstler“ nicht entfernt einen Vergleich mit der Komposition Mendelssohns verträgt. Im Konzert der akademischen Sängerschaft, über das wir nur aus zweiter Hand berichten können, wirkten Frl. Merrem vom Leipziger Stadttheater und Herr Reinhold (Klavier), im Konzert des Lehrergesangvereins die Sopranistin Frl. Siegel und der Pianist Herr Torres mit. Sie ernteten ebenso reichen Beifall wie die Vereine selbst, die in sommerlicher Glut die grössten Anstrengungen nicht gescheut hatten, des um die deutsche Kunst hochverdienten Meisters Franz Liszt (geboren am 22. Oktober 1811) im Jubeljahre würdig zu gedenken.

Das Sommerkonzert des Männergesangvereins Concordia, am 3. Juli, wies ein Programm von kaleidoskopartiger Zusammenstellung auf. Der einzige einheitliche Einschlag, die Beschränkung der vokalen Darbietungen auf a cappella-Vorträge, diente wohl mehr einem praktischen, als künstlerischem Zwecke. So gab es in bunter Reihenfolge eine Anzahl z. T. oft gehörter Chöre, die zumeist abseits von schlimmster Liedertafelei lagen. Während ich „Die lust'gen Musikanten“ von F. A. Riccius für fehl am Ort hielt, zeigten — natürlich von den Schubertschen und Mendelssohnschen Chorliedern abgesehen — vornehmlich die Chöre „Gute Nacht“ von P. Klengel, „Ein Jägerlied“ von Karg-Elert und schliesslich — indes nicht ganz einwandfrei — „Vom Rhein“ von M. Bruch, dass sich ein feinsinniger Künstler, ohne in abgetretene Geleise zu straucheln, auch schlicht und ungezwungen zu geben vermag. Kantor M. Hänssel hatte die Chöre mit den ihm aufmerksam folgenden Sängern sorgfältig einstudiert und brachte sie zu gelungenem Vortrag; der Kgl. Musikdirektor Matthey brachte mit seinen Einhundertsechsern in unterhaltsamer Weise instrumentale Abwechslung.

Recht erfreulich waren die Eindrücke, die man am 6. Juli vom Sommerkonzert der Pauliner, unseres von Friedrich Brandes geleiteten Universitätssängervereins, mit heimwärts nahm. Und das wollte bei all den hemmenden Bedingungen gar viel bedeuten; denn abgesehen davon, dass der im Chor alle Jahre sich notwendig erweisende Wechsel seinen Veranstaltungen nicht gerade förderlich ist, hatte man noch mit dem Übelstand, dass ein Orchester aus ungleichwertigem Material erst zusammengestellt werden musste — hatte man mit den akustischen Verhältnissen, die im Saale zu Bonorand für grössere Chöre keineswegs günstig sind, und nicht zuletzt mit drückender sommerlicher Hitze zu kämpfen. Aber die jungen Kehlen von St. Pauli erfochten gegen all das einen vollen Sieg. Hatte man bei den chorischen Darbietungen auch auf die Gelegenheit selbst genügend Rücksicht genommen, so wog doch kein Stück so leicht, dass man es vom Programm getilgt gewünscht hätte. Ausser einer Anzahl von Liedern im Volkston allbekannter Meister gab es noch zwei vornehm gehaltene Chorgesänge neueren Datums, das „Lied der Pappenheimschen Reiter“ von Franz Mohaupt (trotz dem geringen Aufwand harmonischer Mittel ein Sang von eigentümlich heroischem Gepräge) und einen feinsinnigen von Rudolf von Prochazka komponierten, „Seerosen“ betitelten Chor, der, wenn er auch oft an Schumannsche Romantik erinnert, vor allem von aparten, oft gleichsam visionären Stimmungen getragen ist. Zwischen den Chorgesängen erfreute Herr Alfred Kase vom hiesigen Stadttheater mit seinem wohllautenden Organ und seiner hervorragenden Gestaltungskunst durch den Vortrag einiger Gesänge mit Orchester: der von F. Mottls sachkundiger Hand instrumental eingerichteten „Mondnacht“ L. Kindschers, des in weite Bogen gespannten „Sonntagsmorgens“ von H. G. Noren und des von H. Kaun wirkungsvoll instrumentierten Löweschen „Archibald Douglas“; ferner hatte er sich in einige Chorgesänge solistisch gewandt eingefügt. Max Unger

Lüttich

Drei bedeutende Violinisten liessen sich vor kurzem hören: Fritz Kreisler im Ddur-Konzert von Beethoven, Kubelik in einem bunten Recital, Thibaut in einem neuern Werke des belgischen Komponisten Victor Vreuls, einer Sinfonie mit obligater Violine, die oft schon von Ysaye gespielt worden ist und diesmal noch einen ernsten aber spontanen Erfolg errang. Vreuls, durch eine wunderbare Sonate für Klavier und Geige bekannt, fungiert als Direktor des Luxemburger Konservatoriums; seine Orchesterkompositionen verdienen in Deutschland Verbreitung zu finden. „Jour de Fête“, „Werther“, die Sinfonie mit obligater Violine enthalten Schönheiten ersten Ranges, die im wallonischen Konzert des Musikdirektors Debefue gegen die anderen, recht schablonenhaften Stücke, abstachen.

In der Oeuvre des Artistes hatten wir einen russischen Abend (am Klavier der vorzügliche Interpret Sidney Vantyn) und einen deutschen. Frl. Hortense Tombeur, die hiesige, talentvolle Sängerin, sang in deutscher Sprache 8 Mörikelieder von dem — hier fast nur dem Namen nach bekannten! — Hugo Wolf. Das Charlierquartett brachte das cmoll-Quartett op. 91 von Heinrich Zöllner zu Gehör und erkämpfte dem wundervollen Werke einen grossen Erfolg. Dem César Franck-Kultus huldigten die Lütticher in drei Konzerten: in Debefues belgischem Festival (wo sonst die Seichtigkeit der belgischen Musik zu Tage trat: ich will gleich hinzufügen, dass man in Belgien bessere Werke besitzt, als die eben aufgeführten) — spielte Frau Blanche Selva die Franckchen sinfonischen Variationen und verlieh dem wohlbekannten Stück einen neuen, echten Glanz. So und nicht anders muss Franck verstanden und wiedergegeben werden. Die vorzügliche Pianistin besitzt das Geheimnis dieses Werkes, gibt ihm eine allbezwingende Grösse und Tiefe. Anders stand es mit einer recht förmlichen Aufführung der Franckschen Sinfonie und anderer Stücke im Konservatorium. In einem Orgelrecital des Herrn Laviye hörten wir bloss Werke von Franck, die trotz sehr guter Interpretation etwas einförmig und ermüdend wirkten. — Lüttich, wo 1741 Grétry geboren wurde, wird bald ein Grétryhaus besitzen, wo Erinnerungen an den berühmten Opernkomponisten zu einem Museum eingerichtet werden sollen. Das Geburtshaus Grétrys gehört der Stadtbehörde; es steht in einer engen Gasse des Volksviertels Outremeuse und soll als bürgerliche Wohnung des XVIII. Jahrhunderts hergestellt werden. — Diesen Winter habe ich eine Bachgesellschaft gegründet, die drei Konzerte veranstaltete: das erste gab Orchesterwerke, das zweite bildete ein Recital des vorzüglichen Organisten Waitz, das dritte bestand aus religiösen Kantaten (Nr. 106 und 144) und Orgelstücken. Obgleich bloss deutsch gesungen wurde, interessierte sich das Publikum für das neue Unternehmen, das im nächsten Jahr vier Konzerte veranstalten soll. Als Dirigent des Vereins darf ich leider meiner Hoffnung für das Fortkommen der deutschen Musik in Lüttich keinen Ausdruck geben. — Der Tod des Konservatoriumsdirektors Radoux verspähtete das letzte Konzert dieser Anstalt, wo Berlioz' Damnation d' Faust eine tüchtige Aufführung erlebte. Der neuernannte Direktor ist der wohlbekannte Kapellmeister des Brüsseler Monnaietheaters, Sylvain Dupuis, der hoffentlich energisch eingreifen wird und dem öffentlichen — sogar Königlichen — Institut neues Leben einflössen wird. Dr. Dwelshauvers

Stettin

Am 5. April hörten wir (ungefähr nach einem Halbjahr) wieder einmal Sven Scholander und seine Tochter Lisa. Ihr Programm hatte manches von künstlerischer Bedeutsamkeit aufzuweisen. Es folgte Frau Lula Mysz-Gmeiner mit einem Liederabend. Uns gefiel weder ihre Stimmethode, noch ihre Auffassung, bei der wir sowohl die geistige Ausgestaltung wie die Innerlichkeit des Seelenlebens vermissten. — Der Musikverein stellte in seinem dritten Chorkonzerte das Passions-Oratorium „Golgatha“ von C. Ad. Lorenz heraus. Das Textbuch ist geschickt und religiös-poetisch abgefasst. Lorenz' Stärke ist (wie bei seinen früheren Oratorien) im chorischen Teil; die Führung des Orchesters ist an einigen Stellen geistig-markant. Schön sind die sieben Worte Jesu (am Kreuz) vertont und harmonisiert. Die Schlusschöre wirken imposant im monumentalen Aufbau. Den Löwenanteil am Erfolg dieser, unter Rob. Wiemanns Direktion gelungen verlaufenen Charfreitags-Aufführung, hatte der treffliche Chor. Weniger zufrieden waren wir diesmal mit den Solisten. Kammersänger Anton Bürger, ein Schüler Jean de Reszkes, gab einen Schubert-Schumann-Abend. Er ist ein vornehmer, ausgezeichnet geschulter Sänger, in dessen Vortrag sich der gereifte, intelligente und empfindende Künstler zeigt. Seine Liedervorträge, namentlich „An die Türen“ und der „Schatzgräber“ (Schubertlieder) und das „Provençalische Lied“ (Schumann), bedeuteten Hochgenüsse. Das mit Spannung erwartete Konzert der Berliner Philharmoniker fand unter enormem Andrang statt. Dieser erlesene Tonkörper bot, wie immer, ausserordentlich vorzügliche Leistungen. Nur hätten sich der Dirigent wie das Orchester nicht mit solchen exzentrischen „Kompositionen“ wie die „Zauberlehrling-Ballade“ von Paul Dukas-Paris und mit der „rumänischen“ Rhapsodie von Georges Enesco abquälen sollen. Das richtige Verdauungspulver auf diese ungeniessbare Geistes-

kost wäre ein gesunder Beethoven gewesen. Statt dessen ist die 4. Sinfonie von Tschaikowsky gespielt worden. Die einleitende Oberon-Ouvertüre ist ganz vortrefflich gespielt worden. Die Philharmoniker sind kein Orchester im landläufigen Sinne. Ein vielköpfiger Virtuos ist es, der hier zu uns in Tönen spricht. Der Dirigent Dr. Kunwald ist ein vortrefflicher Orchesterleiter, der mit wenig äusserem Aufwand, nur durch die Kraft seines Geistes, diese Höchstleistungen mit hervorbringt.

Victor Em. von Mussa

Strassburg i. Els.

In unserem reich bewegten Musikleben nehmen die unter Hans Pfitzners Leitung stehenden Städtischen Abonnementskonzerte die erste Stellung ein, die auch in der abgelaufenen Saison durch häufig interessante Programme, vortreffliche Orchesterleistungen und solistische Darbietungen den guten Ruf Strassburgs als Musikstadt zu bewähren wohl geeignet waren. Der neuzeitlichen Musikproduktion wendet Pfitzner mit Vorliebe seine Aufmerksamkeit zu. Ihr verdankt das hiesige Publikum die Gelegenheit, eine ganze Anzahl unser Interesse verdienender Werke zeitgenössischer Komponisten kennen gelernt zu haben. So wurde im Laufe der acht Abonnementskonzerte Julius Weissmanns, des Freiburger feinsinnigen und talentvollen Komponisten, zierliche Märchenballade „Fingerhütchen" gleichzeitig mit Paul von Klenaus fmoll-Sinfonie aufgeführt. Klenaus Sinfonie, der noch ein sehr geräuschvolles Te Deum angehängt ist, zeigt ihren Schöpfer als satztechnisch wohlbeschlagenen Tonsetzer, dessen auf meist krasse Effekte ausgehende Musik mehr äusserlich wirkt, als grosses, herzliches Mitempfinden herbeiführt. Eines sehr freundlichen Erfolges durfte sich des elsässischen (altstrassburgerischen) Komponisten M. J. Erb Ouvertüre zur Oper „Der glückliche Taugenichts" erfreuen, die von echt Eichendorff'scher frisch-froher Wanderstimmung erfüllt, sich als äusserst dankbares Konzertstück erwies. Carl Bleyles dem Inhalt nach innerlich „musikfremder" „Flagellantenzug", in Straussischer Manier mehr konstruiertes als empfundenes Tongemälde, das zeitweise mit allen erdenklichen Klangerzeugungsmitteln einen wahren Höllenlärm verursacht, hatte seinen Erfolg wohl hauptsächlich der von Pfitzner ganz vortrefflich zustande gebrachten Orchesterleistung zu danken. Als ein Fehlschlag schlimmster Art erwies sich jedoch Bruno Walters, des Wiener Hofkapellmeisters neuste Sinfonie, die in ihrer unschönen, manierierten, aller Schönheitsmerkmale baren, konfusen und sinnlos lärmenden Musik, trotzdem der Komponist sich selbst in virtuosester Dirigentenpose um sein Werk bemühte, teilweise unter Zischen und Pfeifen abgelehnt wurde. Mit älteren Werken wurden dagegen grosse Erfolge erzielt; Straussens „Tod und Verklärung" Berliozs „Sinfonie fantastique", Beethovens „C dur" und vor allem dessen „Eroica-Sinfonie" bildeten erfreuliche Höhepunkte der Pfitznerschen Orchesterleitung. Von Solisten hatten Hugo Heermann, Efrem Zimbalist, Julia Culp und Leopold Godowsky die üblichen grossen Erfolge, während der Cellist Heinrich Kiefer nicht die hochgespannten Erwartungen vollbefriedigte. Auf dem Gebiete der Chormusik gab es in diesem Winter so manches Schöne und Interessante zu hören. Der Domchor, verstärkt durch zahlreiche sangesfreudige Damen und Herren, brachte unter dem Domchordirektor Victori die „Marcellus-Messe" von Palestrina in einer wohlgelungenen Aufführung zu Gehör; gleichzeitig liess sich an diesem Abend an der Orgel des Sängerhauses der berühmte Pariser Orgelvirtuose Gigout hören, der neben Bachs „Es dur Fuge" und „F dur Fokkata" 7 kleinere Präludien eigener Komposition in meisterhafter Form erklingen liess; nebenbei spielte Herr Gigout mit Konzertmeister Grevesmühl seines hiesigen Kollegen M. J. Erbs „Tonstück für Orgel und Violine". — Professor Münch hat seine, kurze Zeit unterbrochenen, weit über Strassburg hinaus bekannt gewordenen Aufführungen Bachscher Kantaten wieder aufgenommen. Diesmal brachte er zwei, der Nähe des novemberlichen Totensonntags entsprechende Cantaten: „Liebster Gott wann werd ich sterben" und „Ich hatte viel Bekümmernis"; beide Werke erfreuten sich einer liebevollen und sachgemässen aber auch schwungvollen Ausführung; die Sopransoli, tonschön von Frau Petit aus Zürich gesungen, standen höher als die etwas gaumigverschleierten Gesänge des Herrn Willy Schmidt (Berlin). Bach kam noch mehrmals zu Wort im 1. „Städtischen Chorkonzert", in welchem sein grandioses" „Magnificat" (neben M. Regers 100. Psalm) unter Münchs hingebender Leitung eine prächtige Wiedergabe erfuhr. Weniger Glück hatte Münch diesmal mit der hmoll Messe, für deren schlackenlose Ausführung doch die Vorbereitungszeit zu kurz, auch das Solistenmaterial nicht völlig ausreichend gewesen war; trefflich gelang ihm dagegen zu Ostern die „Johannispassion". Neben diesen Chöraufführungen betätigte sich noch durch eine Anzahl hervorragend gelungener Vereinskonzerte der unter Karl Frodl zu hoher Blüte gelangte grosse „Strassburger Männergesangverein", der sich durch zahlreiches gut diszipliniertes, wohlklingendes Stimmmaterial auszeichnet; auf hoher Stufe der Leistungsfähigkeit erwiesen sich noch durch höchst annehmbare Konzertveranstaltungen unsere beiden von Dilettanten gebildeten Instrumentalvereine „Orchesterverein" (unter Frodls Leitung) und der Verein „Philharmonie" (unter C. Riff), die beide so gut besetzt sind, dass sie in grösseren Instrumentalwerken, Sinfonien usw. ohne Zuziehung von Berufsmusikern höchst annehmbare Leistungen zu Tage fördern. Orgelkonzerte von Dr. Schweitzer, E. Rupp und dem Baseler Adolf Hamm fanden ein zahlreiches dankbares Publikum, während die Tonkünstler-Vereinsabende durch auswärtige Quartettvereinigungen unterstützt (Sevczik-Quartett) und mit auswärtigen Solisten Cortot-Paris, Jos. Pembaur-Leipzig, Agnes Leydhecker-Berlin) ihr ständiges Publikum zu fesseln wussten. Von selbständig mit eigenen Konzerten auftretenden Künstlern werden wir nur selten aufgesucht, diesmal konzertierten nur Burmester und Kubelik, letzterer mit dem bekannten Aufwand „amerikanischer" Reklame; das bessere Programm bot wie immer Burmester dar, dessen Vorträge auch künstlerisch höher stehen als des böhmischen Hexenmeisters Virtuosenleistungen. Einen hohen Genuss bot das gastweise Auftreten des „Münchner Tonkünstlerorchesters", das unter der vortrefflichen Leitung Josef Lassalles einer Haydn Sinfonie, Tschaikowskys Pathetischen Sinfonie, Strauss' Sinfonischer Dichtung „Don Juan" und der „Tannhäuser Ouvertüre" grosse Erfolge erspielte.

Stanislaus Schlesinger

Zürich

Unter Volkmar Andreaes vortrefflicher Leitung kam im VIII. Abonnementskonzert die Leonorenouvertüre No. 3 von Beethoven zu Gehör. In vollendeter Weise spielte der Pianist Artur Schnabel-Berlin Beethovens viertes Klavierkonzert und sechs Fantasiestücke von Robert Schumann. Interessant war die Uraufführung der unter der Direktion des jugendlichen Berner Komponisten und Kapellmeisters Fritz Brun erklingenden gediegenen, stark an Brahmssche Muse gemahnenden Sinfonie No. 2 in Bdur, von der besonders das Adagio gefiel. Im X. Abonnementskonzert dirigierte Kapellmeister Dr. Friedr. Hegar. Unter seiner bewährten Ägide ertönten die liebliche, überaus fein ausgearbeitete Ouvertüre zur schönen Melusine von Mendelssohn und die fünfte Beethovensinfonie, in hervorragend klassischer Weise interpretiert. Wunderschöne Töne entlockte seinem Instrumente Fritz Kreisler, er spielte das Violinkonzert von Brahms und, von Niggli mustergültig begleitete Solostücke von Couperin, Pugnani, Tartini und Dittersdorf. Von den Kammermusikaufführungen möchten wir noch die VI. erwähnen, die ein Streichtrio von Sinigaglia, eine Cellosonate von Kodalg und ein Quartett von V. Andreae brachte, wobei sich die mitwirkenden Künstler nochmals im besten Lichte zeigten sowohl durch schönes, reines Spiel als minutiöses Zusammenwirken.

Von Konzerten grosser Chöre mit Orchester ist über zwei zu berichten, über das am 19. März unter Leitung von Volkmar Andreae stattgehabte des Männerchors Zürich, das glänzend abschloss. Es wurden vorgetragen Chöre von Hegar, Attenhofer, Andreae, Gustav Weber, Othmar Schoeck und Siegel. Sowohl diese als die Vorträge der wunderbar singenden Ilona K. Durigo-Budapest ernteten rauschenden Beifall. Geradezu herrlich war die Aufführung von Bachs „Matthäuspassion" am Karfreitag durch den Gemischten Chor Zürich unter Leitung von Volkmar Andreae. Sowohl der Doppelchor und der von Gabriel Weber geleitete Knabenchor, als das Orchester und dessen Solisten W. de Boer (Violine), Schrep (Oboe), Köhler (Flöte), Johannes Luz (Orgel) und Dengler (Cembalo) standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. Der Evangelist war vertreten durch Willy Schmidt-Berlin, Christus durch Louis Fröhlich-Paris, Sopran sang Frau Möhl-Knobl-München, Alt Frau de Haan-Manifarges-Rotterdam, während der Tenor durch Paul Seidler vom Stadttheater Zürich und Bass durch Paul Böpple-Basel besetzt waren. Auch die Solisten befriedigten in hohem Masse.

Zu den fünf sogenannten Populären Sinfoniekonzerten hatte Kapellmeister Andreae sich für dieses Jahr ein Pro-

ramm zusammengestellt, das nur aus Werken von Richard Wagner und Richard Strauss bestand, so dass wir in jedem Konzert zwei Wagner und einen Strauss zu hören bekamen und uns also ein schönes Bild der Vergleichung beider Meister machen konnten. So hörten wir von Wagner die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", Vorspiel zu „Lohengrin", die „Rienzi"-Ouverture, das Bacchanale aus „Tannhäuser", die Faustouvertüre, das Vorspiel zu „Parsifal", das „Meistersinger"-Vorspiel, das Vorspiel zu „Tristan und Isolde", die „Tannhäuser"-Ouvertüre, das „Siegfriedidyll". Strauss war vertreten durch „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegel", „Also sprach Zarathustra", „Heldenleben" und „Sinfonia domestica".

Dr. O. Spöndly

Noten am Rande

* Der Zug nach der Musik. Es ist bekannt, dass der Zuzug zur Musik aus allen anderen Berufsschichten ein sehr grosser ist. Ich weise nun in einer Zusammenstellung von 500 Musikern. die Überläufer waren, nach, dass die Juristen das grösste Kontingent stellen und zwar 1 9 Personen, also fast 32 Prozent. Sie lieferten 68 Musikschriftsteller, 61 Komponisten, 11 Sänger, 9 Dirigenten, 4 Pianisten und einen Violinvirtuosen. Die bedeutendsten unter diesen waren die Schriftsteller Winterfeld, O. B. Marx, Köchel, A. W. Ambros, Hanslick, Hugo Riemann, O. Schmid, die Komponisten Schein, G. F. Händel, Phil. Em. Bach, Leopold Mozart, E. Th. A. Hoffmann, Conradin Kreutzer, Heinrich Marschner, Hallström, Tschaikowsky, Chabrier, Vincent d'Indy, Heinrich Zöllner, die Sänger Burrian, Scaria, Tamberlik, van Dyk, Schuberts Freund Joh. Mich. Vogl, die Dirigenten Sucher und Bülow und der Violinvirtuose Leopold Jansa. In nächster Reihe stehen die Theologen mit 51 Vertretern, wobei aber nur jene aufgenommen wurden, die der Theologie ganz den Rücken kehrten und zur Musik übergingen. Ihnen verdanken wir 25 Komponisten, darunter Rameau, Spontini, Franz Abt, Reinthaler, 18 Schriftsteller, darunter Rochlitz, E. F. Richter, Arrey Dommer, E. E. Taubert, 2 Sänger, 2 Violinvirtuosen, darunter Tartini, einen Orgelvirtuosen und — einen Paukenschläger Ernst Pfundt, der aber ein erster Meister seines Instrumentes wurde und auch die Maschinenpauke erfand. Von der Medizin kamen 46 Überläufer, die sich auf 22 Komponisten, 14 Schriftsteller, 6 Sänger, 2 Gesanglehrer, einen Dirigenten und einen Pianisten verteilten. Die bekanntesten Namen sind hier Berlioz, Suppé, Berodin, der Akustiker Helmholtz, die Sänger v. Bary, Briesemeister, Staudigl, Tichatschek und der Dirigent Leopold Damrosch. Der Beamtenwelt entstammen 45 Vertreter. Hier muss allerdings erwähnt werden, dass viele ihre zum Teil sehr hohen Beamtenstellen beibehielten, aber fleissig der Tonkunst huldigten. Sie lieferten 21 Komponisten, 19 Musikschriftsteller, 2 Pianisten und 3 Sänger. Hervorragendes leisteten hier Monsigny, Reyer, Tanejew, Granville Bantok, Marpurg, Kiesewetter, Ulibitscheff, C. H. Bitter, Kammersänger Gustav Walter und dessen Sohn Raoul. Dem Lehrerstande verdanken wir 14 Komponisten, 18 Schriftsteller und Pädagogen, 6 Sänger, 2 Gesanglehrer, 2 Dirigenten und einen Orgelvirtuosen, also 43 Künstler. Hier haben höchstes erreicht Franz Schubert, Robert Volkmann, Joach. Raff, Moritz Hauptmann, Bellermann, Tappert, Glasenapp, die Sänger Gudehus, Eugen Hildach, Scheidemantel und Heinrich Vogl und endlich der Begründer der deutschen Musikfeste G. F. Bischoff. 37 Rekruten stellte das Militär. Hier waren es allein 5 Russen, die Bedeutung erlangten, Lwoff als Schöpfer der russischen Volkshymne, Mussorgski, Rimsky-Korsakoff, Scriabine und Yourij von Arnold. Ausser ihnen sind noch zu nennen Holstein, Rouget de l'Isle, der Schöpfer der Marseillaise, Chamberlain, Nottebohm und Rollstab. Von den technischen Wissenschaften kamen 28 junge Leute, die sich auf 16 Komponisten, 7 Schriftsteller, 4 Sänger und einen Klaviervirtuosen verteilen. Die bedeutendsten Namen sind hier Cesar Cui, Hans Sommer, Richard Heuberger, Bogumil Zepler, die Sänger Feinhals, Gura, Nachbaur und Niemann. Von den Naturwissenschaften sind 26 Leute herübergekommen, unter denen der Schriftsteller Richard Pohl, die Komponisten Balakirew und Koschat und der Akustiker Chladni die bedeutendsten sind. Die Mathematiker lieferten 8 Schriftsteller, darunter Otto Klauwell und August Göllerich und den Sänger Forchhammer. Klein ist die Zahl der Überläufer aus dem Reiche der bildenden Künste, von denen 6 der Malerei, einer der Bildhauerei entstammen. Hier erreichten Zumsteeg, der Violinvirtuose Engelbert Röntgen und der Sänger Schnorr v. Carolsfeld hohen künstlerischen Ruhm. Endlich entsprangen 14 Komponisten, 10 Sänger, 3 Schriftsteller und ein Dirigent 26 verschiedenen Berufsarten und Gewerben. Hier finden wir als Überläufer einen Buchhändler, einen Goldschmied (Komponist Millöcker), einen Landwirt, einen Klavierbauer (Tenor Winkelmann), einen Maurer (Komponist Zelter), einen Uhrmacher (Tenor Burgstaller), einen Sattler (Sänger Pennarini), einen Bäcker (Sänger Schlosser), einen Konditor, einen Schlosser (Sänger Tamagno), einen Kommis (Tenor Slezak), einen Baumwollfärber, einen Eisenhändler, einen Seidenfärber (Dirigent Karl Riedel), einen Küchenjungen (Komponist Lully), einen Tuchmacher, einen Bierbrauer (Sänger Ernst Kraus), einen Mützenmacher, einen Schneider, einen Strumpfwirker, einen Müller, einen Kistenmacher, einen Metzger (Komponist Dvořák), einen Kellner (Theaterdirektor Barbaja), drei Schuster (darunter den Komponisten Enna und den Sänger Jörn) und zwei Droschkenkutscher (die Sänger Wachtel und Bötel).

Otto Keller.

* Stunden mit Mahler schildert Ernst Decsey, der Biograph Hugo Wolfs, im letzten Heft der Berliner Zeitschrift „Die Musik" (Verlag von Schuster & Loeffler), das dem Leben und Wirken Gustav Mahlers gilt. Decsey hat dem kühnen Dirigenten näher treten dürfen. Mahler war für ihn „ein Mensch, der sich selbst verzehrte. In seinem Innern loderte es immer, und es gab keine Stunde bei Gustav Mahler, wo sein Inneres nicht Gedanken heraus schlenderte, wo man nicht von ihm empfing. Dieses Sich-Hinwerfen an die Sache, das sein Leben zu einem vollendeten macht, sei sein Werk auch unvollendet, war nicht eine Stimmung, es war sein Grundwesen; und darum war jede Stunde bei ihm ein Gewinn". Einige für Mahler charakteristische Züge und Äusserungen berichtet Decsey im Weiteren. Einmal empfing der Künstler in Toblach den Besuch eines Berliner Musikers, den er sehr schätzte. Der Berliner erzählte, dass in einem Konzert auf Mendelssohn geschimpft wurde und er ruhig zugehört habe: „Mein Gott", meinte er, „sie sollen auf Mendelssohn schimpfen, was geht mich das an!" Da fuhr Mahler auf: „Natürlich geht Sie das an! Das ist das europäische Laster, dass alle sagen: das geht mich nix an. Die Welt geht mich was an!" Und er putzte den Musiker, der sich um ihn sehr verdient gemacht hatte, zornig herunter; je gleichgültiger der Angefahrene war, desto wütender wurde Mahler, bis er mit den heftigen Worten schloss: „Und nur, wer mit uns mitleidet, gehört zu uns!" — Von subjektiver Einseitigkeit waren Mahlers Urteile. Von Bach hätte er die 200 Kantaten aufführen mögen; „aber alles andere . . . ? Seine Arien sind zu lang, und überhaupt, es fehlt bei ihm noch das Gesetz des Gegensatzes, wie es Haydn einführt . . . Das Ideal der Zukunft wären Künstler, die die Bach'sche Polyphonie ebenso „könnten", wie sie Volksmusik sängen." In Schumanns rheinischer Sinfonie, der vielfach abgelehnten Sinfonie in Es, verehrte er „das grösste Werk" des Meisters. Nur müsse man sie uminstrumentieren, aber mit Ehrfurcht. Nicht roh zugreifend, sondern nachfühlend — mit einem Wort, in solchen Fällen setzte die Regie der Kapellmeister ein. Von einem modernen Musikschriftsteller, der sich seit Jahren um die Einführung des verdunkelten Konzertsaals bemüht, wollte er nichts wissen. „Hören Sie", rief er, mit dem Fusse stampfend, einmal aus, „hören Sie mir nur damit auf, Konzertsäle verdunkeln! Man muss so Musik machen, dass den Leuten Hören und Sehen vergeht . . . wenigstens das Sehen", fügte er vorsichtig lächelnd hinzu. Ein anderes Mahlerwort, das die köstliche Ungezwungenheit des Mannes kennzeichnet, wird schliesslich im redaktionellen Anhang des Heftes mitgeteilt. Es war in den letzten Tagen von Mahlers Direktionstätigkeit in der Hofoper. Der Künstler hatte von allen, die seinem Herzen nahe standen, Abschied genommen und den Brief an die Mitglieder verfasst. Jetzt galt es noch, rasch Ordnung zu schaffen, der Schreibtisch wurde ausgeräumt. Mahler wandte sich zum Gehen, da machte ihn sein Diener Hassinger darauf aufmerksam, dass eine Schreibtischlade noch angefüllt mit Ordensauszeichnungen sei. „Die lasse ich meinem Nachfolger", sagte Mahler und verliess das Direktionszimmer.

* **1096 Konzerte.** Eine scharfe Beleuchtung unserer öffentlichen Musikpflege knüpft der „Türmer" (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer) in seinem Juliheft an folgende statistische Zahlen „In Berlin wurden in der Konzertsaison 1910/11 1096 Konzerte veranstaltet. Da die Saison vom 26. September bis 10. Mai währte, also 13 ganz konzertfreie Tage abgerechnet, 213 Konzerttage umfasste, so kommen auf den Tag durchschnittlich 5 bis 6 Konzerte. Das grösste Kontingent stellten die Sänger und Sängerinnen, die fast ein Drittel der ganzen Summe, 328 erreicht haben. Daran reihen sich die Klavierspieler mit 240

Konzerten. In nächster Reihe stehen die orchestralen Darbietungen mit 173 an der Zahl, darunter 17 selbständige Dirigentenkonzerte. Sehr erfreulich ist die verhältnismässig bedeutende Anzahl der 125 Kammermusikabende. Weiter wurden 100 Chorkonzerte, 64 Soloviolinistenabende, 15 Violoncellabende, 12 Kompositionskonzerte und 12 Orgelabende veranstaltet. Sehr interessant ist dabei ein Blick auf Wien und München, die doch auch wichtige Musikzentren sind. Diese beiden Städte, Wien mit 439 und München mit 374 Konzerten erreichen zusammengenommen nicht die Anzahl der in Berlin gebotenen musikalischen Darbietungen.“ —

* Der theologische Paukenschläger. In seinen „Erinnerungen an den alten Gewandhaussaal zu Leipzig“ erzählt Carl Reinecke, unter anderem auch von einem merkwürdigen Manne in seinem Orchester. Es war dies der Paukenschläger Pfundt, der nicht nur die Universitätsstudien absolviert, sondern auch nach wohlbestandenem Examen als Kandidat der Theologie an der Nikolaikirche bereits gepredigt hatte. Plötzlich fasste Pfundt den Entschluss, sich der Musik zu widmen und — Paukenschläger zu werden!! Als solcher stand er freilich unerreicht da. Mendelssohn hielt ihn sehr hoch. Berlioz setzte ihm in seinen Schriften ein schönes Denkmal und auch Schumann schrieb einstmals: . . . „Ein besonderes Blatt des Ehrenkranzes wünschte ich noch dem Paukenschläger des Orchesters, Herrn **Pfundt**, zugeteilt“. (Zum Artikel „Der Zwang zur Musik“ im **vorliegenden** Hefte).

* **„Die Oper, die in Deutschland schon lange nicht mehr gespielt worden ist!“** In einer Reklamenotiz für die neue Kurfürstenoper teilen Berliner Blätter mit: „Die Kurfürstenoper wird als Eröffnungsstück „Die Lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai aufführen. Die Oper, die in Deutschland schon lange nicht mehr gespielt worden ist, soll durch die Firma Bote & Bock einer Neubearbeitung für Direktor Moris unterzogen werden“. O du armes „modernes“ Berlin, dem Nicolai schon ein fast Verschollener und Deutschland eine unbekannte Provinz zu sein scheint. Ausserhalb Berlins sind die „Lustigen Weiber“ eine der bekanntesten und am meisten aufgeführten Opern.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Um dem Kartenschacher zu steuern, gibt die Bayreuther Festspielleitung Eintrittskarten nur gegen einen Revers ab, der dem Abnehmer gegen Zahlung einer Konventionalstrafe verbietet, die Karte in andere Hände zu geben. Wie wenig Erfolg aber mit dieser Bestimmung erzielt wird, geht aus der Tatsache hervor, dass die Hotelportiers der grossen Bäder, besonders der böhmischen Weltbäder, und selbst die Buchhändler in Bayreuth auch in diesem Jahre wieder Eintrittskarten zum vier- bis fünffachen Betrage des Kassenpreises ganz offenkundig ausbieten. Die Familie Wagner scheint demnach gegen diesen Unfug machtlos zu sein.

— Auch Bayreuth kann sich, der „Berliner Zeitung am Mittag“ zufolge, dem „Zuge der Zeit“ nicht mehr verschliessen. Bei den diesjährigen Festspielen werden zum ersten Male auch Automobile die Auffahrt zum Festspielhügel mitmachen dürfen, was bisher streng verpönt war. Bis vor wenigen Jahren durften sogar die Hauptstrassen der Stadt nicht einmal mit Autos befahren werden.

Berlin. Die Komische Oper, deren Saison am 30. Juni zu Ende gegangen ist, hat in dieser Saison ein besonders reiches Arbeitsprogramm absolviert In der ersten Hälfte, die noch unter Leitung von Direktor Gregor stand, gelangten zur Erstaufführung die Opern „Der Arzt wider Willen“ von Gounod, „Abbé Mouret“ von Oberleithner, „Das vergessene Ich“ von Wendland und Neumanns „Liebelei“. Puccinis „Bohème“ ging als Neueinstudierung erstmalig in Szene. In der zweiten Hälfte der Spielzeit unter Leitung von Direktor Hermann Gura gelangte zur Uraufführung die Oper „Der Teufelsweg“ von Ignatz Waghalter, zur Erstaufführung in der Komischen Oper Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“, Hermann Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung“, Mozarts „Don Juan“, Verdis „Traviata“, „Troubadour“ und „Rigoletto“, Liszts „Legende von der Heiligen Elisabeth“. Neueinstudierungen erfuhren Smetanas „Verkaufte Braut“, Mozarts „Figaros Hochzeit“, Verdis „Maskenball“ und Johann Strauss' „Die Fledermaus“. Von namhaften Gästen traten unter der Direktion von Hermann Gura in der Komischen Oper auf: Aino Ackté, Pasquale Amato, George Baklanoff, Oscar Braun, Fritz Feinhals, Grete Forst, Hedwig Francillo-Kauffmann, Wilhelm Herold, Hermann Jadlowker, Heinrich Knote, Jeanne Korolewicz, Frieda Langendorff, Léon Laffitte, Lilli Lehmann, Margarete Matzenauer, Margarete Siems.

— Die Komische Oper hat nunmehr eine Leitung gefunden. Die Opernsängerin Frau Aurélia Révy hat das Theater vom 1. September 1911 ab auf ein Jahr gepachtet. 1912 wird sie in die Volksoper einziehen.

— „Der Rosenkavalier“ wird im September in London, Neuyork und anderen grossen amerikanischen Städten aufgeführt werden. Berlin selbst rüstet sich für den Kavalier zum Oktober.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde wird im Winter eine Trauerfeier für Gustav Mahler veranstalten; aufgeführt wird seine c moll-Sinfonie.

— Eine Anzahl von künstlerischen Vereinen der Arbeiterschaft hat den Versuch gemacht, gute Mitwirkende für ihre musikalischen Veranstaltungen dadurch zu gewinnen, dass man eine grössere Anzahl von Sängern und Sängerinnen, die sich den Luxus eines eigenen Konzertes, in dem sie ihre Fähigkeiten zeigen würden, nicht gönnen können, in den Blüthnersaal einlud, um sie vor den Vorstandsmitgliedern der Vereine, Dirigenten, Fachkritikern usw. vorsingen zu lassen. Jeder Geladene bekam eine Liste mit den Namen der Künstler und einigen Rubriken zur Eintragung der Eindrücke. Ungefähr 20 Sänger und Sängerinnen, alle bescheiden in ihren Honoraransprüchen, wurden angehört. Das Ergebnis übertraf die Erwartungen, so dass der für die Berliner Arbeiter-Kunstvereine neu gebildete Zweckverband, der die Anregung zu dem neuartigen Vorgehen gab, seine Aufgabe, ihm angehörenden, darum ansuchenden Vereinen gute künstlerische Kräfte nachzuweisen, in vollem Masse wird lösen können. Der Versuch, die Auswahl künstlerischer Kräfte in kleineren Vereinen nicht mehr von Zufallsempfehlungen, Verwandtschaften usw. abhängig zu machen, verdient jedenfalls weitgehende Beachtung.

— Ein Preisausschreiben für Militärmärsche im Betrag von 6000 M. veranstaltet die Woche. Schlussfrist 1. Oktober.

— Prof. Casimir Hofmann, der Vater des bekannten Pianisten Joseph Hofmann, ist dieser Tage plötzlich gestorben. Hofmann hat als Theaterkapellmeister in Warschau und Krakau gewirkt und ist auch als Komponist, so u. a. mit der Operette „Zaki“ hervorgetreten. Er war der erste Lehrer Joseph Hofmanns.

Cöln. In ihrer Geburtsstadt Cöln starb die Gesangsmeisterin Frau Elisabeth Dreyschock. Ihr Gatte war der seinerzeit als Konzertmeister am Leipziger Konservatorium und Gewandhaus (von 1850—1869) tätig gewesene Geiger Professor Raimund Dreyschock, ihr Sohn der vor einigen Jahren verstorbene Pianist Felix Dreyschock. Frau Dreyschock, geb. Nose (geboren 1832), war in ihrer Jugend Konzertsängerin. Später wandte sie sich in Berlin dem pädagogischen Berufe zu.

Dresden. In der Kreuzkirche fand eine von Prof. Richter geleitete Trauerfeier für Robert Radecke statt.

— Das Königliche Konservatorium für Musik und Theater teilt mit, dass das Wintersemester am 1. September beginnt.

— Karl Perron bleibt Dresden erhalten. Der zwischen ihm und der Kgl. Generaldirektion der Hoftheater abgeschlossene Vertrag hat die Genehmigung des Königs erhalten, der dem Künstler ausserdem die Ehrenmitgliedschaft der Kgl. Hoftheater verlieh.

Essen. Die Stadtverordneten beschlossen die Neuregelung der Theaterverhältnisse. Die Stadt übernimmt das Theater nach dem Ausscheiden des bisherigen Direktors Hartmann in eigene Regie und stellt den Direktor mit 12000 bis 15000 M. Gehalt an. Der städtische Zuschuss wurde auf 112000 M. jährlich festgesetzt.

Jena. Der 25. Thüringer Sängerbundestag fand hier vom 8.—10. Juli statt. Am 8. Juli abends fand im Saale des Volkshauses der Carl Zeiss-Stiftung ein Chorkonzert, ausgeführt von den einzelnen Bezirken und den beiden Jenaer Bundesvereinen, statt. Daran schloss sich ein Marktfest an. Am 9. Juli brachte ein Festzug, an dem über 100 Vereine teilnahmen, die Sänger nach dem an der Saale gelegenen Festplatze. Die hier auf dem etwa 2000 Mann fassenden Podium zu Gehör gekommenen Massenchöre standen unter der Leitung des Bundesliedermeisters Musikdirektor Thienel-Erfurt.

Leipzig. Die sechs Konzerte der Musikalischen Gesellschaft unter Leitung von Dr. Göhler werden im kommenden Winter stattfinden: am 23. Oktober, 20. November, 4. Dezember, 8. Januar, 5. Februar, 7. März. Die Programme und die Namen der Solisten werden später mitgeteilt.

Mailand. Caruso hat den hervorragenden italienischen Laryngologen Prof. de la Vedova in Mailand verklagt, weil dieser, der ihn zweimal bei Erkrankung der Gurgel behandelt hat, in einer Mailänder Zeitung erklärte, die Stimmkraft Carusos sei schwer beeinträchtigt. Der Sänger verlangt eine Million Lire Schadenersatz, da diese Veröffentlichung ungünstig auf die Agenten gewirkt habe, mit denen er neue Verträge vorbereite. Caruso erklärt, der Arzt habe sich rächen wollen, weil er sich weigerte, 50000 Frank für eine leichte Operation an der Kehle zu zahlen. Vedova habe sich nach langen Verhandlungen dazu verstanden, diese Summe auf 20000 Frank zu ermässigen. Man erwartet einen interessanten Prozess.

München. Verschiedene Blätter brachten die Nachricht, dass Richard Strauss eine „Alpensinfonie" komponiere, und dass die zwei ersten Sätze schon fertig seien. Sogar genaue Einzelheiten über die Themen, Tonarten usw. waren zu lesen. Jetzt schreibt der Komponist den Münchner Neuesten Nachrichten: „Von der Sinfonie ist bis jetzt nur das erste Drittel des ersten Satzes (nicht der ganze erste Satz!) fertig. Auch der Titel (Alpensinfonie?) steht durchaus noch nicht fest. Der angebliche Inhalt der neuen Sinfonie, über den in einigen Zeitungen ausführlich berichtet war, entspricht nur in den notdürftigsten Umrissen dem Inhalt meiner Komposition. Der philosophische und ästhetische Inhalt des Programms ist jedoch gänzlich missverstanden. Er entspringt der reichen Phantasie eines Berichterstatters. Es wundert mich um so mehr, dass derartige Nachrichten den Weg in die Öffentlichkeit finden konnten, als ich über meine Pläne nur zu einigen intimen Freunden gesprochen und diesen Stillschweigen auferlegt habe. Dass ich gegenwärtig an einem zwanzigstimmigen a cappella-Chor arbeite, ist richtig. Es ist das eine Arbeit, mit der ich mich schon seit längerer Zeit beschäftige. Aber ich komponiere gegenwärtig weder, wie man gemeldet hat, eine Oper von Hugo von Hofmannsthal, noch eine Pantomime, noch eine Sache für den Zirkus. Ich habe auch D'Annunzio kein Montmartresujet als Operntext vorgeschlagen, noch komponiere ich gegenwärtig überhaupt etwas von D'Annunzio. Ich habe schon mancherlei komponiert, aber noch keine sauren Gurken."

— Der Münchner Konzertverein übernimmt vom 1. Okt. ab durch Vertrag 24 Stammitglieder des Münchner Tonkünstler-Orchesters, das sich am 30. September auflöst. Sie haben sich verpflichtet, keine weiteren Orchester in München mehr zu gründen. Die nicht übernommenen weiteren Stammitglieder des alten Kaimschen Orchesters werden bis zum 31. Dezember 1911 für die freiwerdenden Stellen im Konzertverein-Orchester vorgemerkt. Der Allgemeine Deutsche Musikerverband in Berlin hat die über das Münchner Konzertvereins-Orchester seinerzeit verhängte Sperre aufgehoben.

— Wie die Generalagentur, das Amtliche Bayerische Reisebureau G. m. b. H., vorm. Schenker & Co., München jetzt mitteilt, hat Richard Strauss die Leitung von „Figaros Hochzeit" am 10. August und 8. September, „Cosi fan tutte" am 16. August und „Entführung aus dem Serail" am 29. August, ferner die Leitung von „Tristan und Isolde" am 9. und 30. August übernommen.

— Kapellmeister Lohse, Leipzigs neuer Operndirektor, wird sich in hervorragender Weise an den diesjährigen Richard Wagner-Festspielen in München beteiligen. Er wurde von der Generalintendanz als Dirigent zu zwei Ringaufführungen (vom 2.—7. und 18.—23. August) und für „Tristan und Isolde" am 31. Juli verpflichtet. Wie verlautet, ist man bemüht, Lohse als Generalmusikdirektor zu gewinnen.

— Richard Strauss hat bei seiner Anwesenheit in München erklärt, dass er Mottls Nachfolger nicht werden wolle, dass er überhaupt keine feste Stellung mehr annähme und nur noch als Komponist tätig sein wolle. Toscanini von der New-Yorker Metropolitan-Oper hat für die Richard Wagner-Festspiele in München abgelehnt; sein Kollege Hertz hat sich dagegen zur Verfügung gestellt.

— Die Trauerfeier für Felix Mottl fand am 5. Juli in der Einsegnungshalle des Ostfriedhofes unter gewaltiger Beteiligung statt. Das Hoforchester leitete die Feier mit Isoldes Liebestod ein und schloss sie mit der Trauermusik aus der Götterdämmerung. Reden hielten u. a. Generalintendant von Speidel und Richard Strauss.

Neuyork. Der Impresario Benjamin Harris unterhandelt mit Adelina Patti, um sie zu einer Tournee durch die Vereinigten Staaten zu veranlassen. Es soll die endgültig letzte Tournee der Sängerin sein, die bekanntlich längst nicht mehr die Bühne betritt, vom Konzertsaal sich aber nur schwer zu trennen vermag. Mr. Harris versichert, dass über die Höhe des Honorars zwischen der Patti und ihm bereits Einigkeit vorhanden sei. Interessant wäre es immerhin, etwas Näheres über diese Höhe zu hören. Keine andere Künstlerin ist auf Gastspielfahrten mit so riesigen Summen bezahlt worden, wie Adelina Patti in ihrer Glanzzeit. In Europa verdiente sie im Laufe von drei Jahren ungefähr anderthalb Millionen Mark. Und in Neuyork bot ihr der Impresario Abbey einst 16000 Mark für jeden Abend, an dem sie in der Metropolitain-Oper singen würde; doch gab sie seinem Konkurrenten Macpherson, der ihr 20000 Mk. zusicherte, den Vorzug. Jetzt ist die Patti eine achtundsechzigjährige Frau, und wenn ihre Stimme ihre Schönheit auch noch nicht ganz eingebüsst haben soll, so beruht die Anziehungskraft, die ihr Name ausübt, doch wohl mehr auf der Neugier der Menschen als auf ihrer Freude am Gesang. Man will, besonders wenn man Amerikaner ist, erzählen können, dass man die Patti gehört hat. Es ist also ein gut Teil Snobismus dabei im Spiel.

Paris. Der Phonograph hat zwar schon verschiedene Wandlungen erfahren, aber man sollte meinen, dass er in den von Edison geschaffenen Grundlagen einigermassen festgelegt worden sei. Das ist nun doch wohl nicht der Fall, denn eine neue Erfindung zeigt, dass die phonographischen Aufzeichnungen doch noch auf wesentlich andre Weise bewirkt werden können, als sie bisher ausschliesslich benutzt worden ist. Der Urheber dieser Neuheit ist ein Russe namens Lisschitz, der seine Versuche schon in seiner Heimat begonnen, sie aber später in einem physikalischen Laboratorium an der Sorbonne in Paris fortgesetzt hat. Jetzt ist er so weit gelangt, dass er ein kleines Modell, das er gemeinsam mit Dr. Henry hergestellt hat, einer Versammlung von Gelehrten und Freunden der Wissenschaft vorführen konnte. Die Wochenschrift English Mechanic veröffentlicht darüber einen kurzen Bericht. Es handelt sich danach insofern um etwas ganz Neues, als zur Aufzeichnung der Sprache oder, wie man bestimmter sagen könnte, der Schallschwingungen der menschlichen Stimme die Photographie benutzt wird. Der Gang des Verfahrens ist folgender: Die Klangschwingungen der Stimme treffen auf eine Membran und werden von dieser in der Form leuchtender Bilder durch einen kleinen Spiegel auf einen photographischen Film geworfen, der mit grosser Geschwindigkeit als ein Band bewegt wird. Dadurch entsteht eine fortlaufende photographische Aufnahme. Der Film ist so hergerichtet, dass seine Oberfläche, dort wo sie von der Lichtwirkung getroffen wird, in einen harten und unlöslichen Zustand übergeht, während die übrigen Teile weich bleiben und fortgewaschen werden können. Um nun die Stimme wieder herzustellen, wird der Film vor einem Spalt vorübergeführt, aus dem ein Luftstrom austritt. Wo dieser auf den Film trifft, wird er durch die verschiedenen Formen auf dessen Oberfläche in die entsprechenden Schallschwingungen verwandelt. Professor Dastre, in dessen Physikalischem Institut diese Arbeiten ausgeführt worden sind, verspricht der Erfindung eine grosse Zukunft, da nach seiner Meinung nach Überwindung der technischen Schwierigkeiten die Ergebnisse noch besser sein werden als bei den mechanischen Phonographen nach Edisonschem Muster.

— Im Chatelet-Theater zu Paris ist seit einiger Zeit für Schauspieler und die anderen Angestellten und Arbeiter die Gewinnbeteiligung eingeführt worden. Die Summen für die Gewinnbeteiligung werden beschafft, indem von Zeit zu Zeit eine bestimmte Anzahl von Benefizvorstellungen für das Personal gegeben werden. Ein besonderer Ausschuss von Schauspielern und Angestellten ist eingesetzt, um die Aufsicht zu übernehmen und das einkommende Geld zu verwalten. Der Gewinn wird in jedem Jahre einmal verteilt, und zwar im Verhältnis zu den Gagen und Löhnen und selbstverständlich auch je nach der Länge der Dienstzeit. Es wird von Interesse sein, zu beobachten, ob diese Art von Gewinnbeteiligung sich bald weiter ausbreitet.

Rom. Das Urheberrecht der Komponisten in Italien soll von achtzig auf zehn Jahre heruntergesetzt werden. Der Abgeordnete Rosadi brachte einen dahingehenden, von 70 Parlamentariern unterschriebenen Antrag in der Kammer ein. Man ist der Ansicht, dass in der Praxis der Verleger die Rechte des Verfassers nur zu geschäftlichem Zwecke, nicht aus künstlerischem Interesse wahre, zum Schaden der italienischen intellektuellen Gesamtheit und des Theaterpublikums. Einer oder zwei Komponisten genössen vielleicht Vorteil davon, während die anderen leer ausgehen; dadurch, dass einzelne für sich und den Verleger Millionen herausschlagen, würde die freie Entwicklung der Oper in Italien unterdrückt. Durch die neue Massregel soll nicht der Gewinn der Verfasser und Verleger

verringert werden, man will nur durch Gesetz verhindern, dass das vom Verleger ausgeübte Verfasserrecht zu dem in ganz Italien beklagten Missbrauch führe. Gegen diese der Kammer vorgelegte Abänderung protestieren natürlich die Komponisten, die von dem bisherigen Zustande den ausschliesslichen Vorteil hatten.

Stuttgart. Am 7. Juli ist Samuel de Lange, der bekannte Dirigent und Orgelspieler, in Stuttgart, wo er seit 18 Jahren ansässig war, 71 Jahre alt gestorben. Er hat sich hier, auch nachdem er sein Amt als Direktor des Konservatoriums niedergelegt hatte (1908), als Dirigent des Lehrergesangvereins, des Orchestervereins und des Vereins für klassische Kirchenmusik sehr verdient gemacht. Vor seiner Stuttgarter Zeit hat er mehrere Jahre den Gürzenichchor und den Männergesangverein in Köln, dann den Oratorienverein im Haag geleitet. Bedeutend und allgemein hochgeschätzt war S. de Lange als Orgelmeister. Als Komponist hat er sich in fast allen Gattungen, die Oper ausgenommen, versucht, ohne grössere Erfolge zu erzielen; am höchsten bewertet werden seine Orgelsonaten.

Weimar. Im Hoftheater fanden in der abgelaufenen Spielzeit 211 Aufführungen statt, und zwar 94 Schauspielvorstellungen, 109 Opernvorstellungen, 7 Konzerte und 1 Vortrag. Von klassischen Werken kamen Goethe einmal, Grillparzer zweimal, Hebbel achtmal, Kleist dreimal, Lessing fünfmal, Molière zweimal, Schiller achtmal, Shakespeare zehnmal, Beethoven dreimal, Mozart sechsmal, Rossini fünfmal zu Worte. Im Schauspiel sind vier Uraufführungen zu verzeichnen: Die Bernsteinhexe von Max Geissler (sechsmal gegeben), Gabriello der Fischer von Preczang (zweimal), Le Mans von H. Schlag (dreimal) und Der Gast von W. v. Scholz (zweimal). Zum ersten Male aufgeführt wurden 12 und neu einstudiert 16 Werke. In der Oper wurden zum ersten Male aufgeführt fünf Werke: Adams König für einen Tag (fünfmal), Puccinis Bohème (zweimal) Strauss' Elektra (dreimal), Tschaikowskys Eugen Onegin (viermal) und Siegfried Wagners Bärenhäuter (sechsmal). Auffallend ist es, dass Goethe nur an einem einzigen Abend, dem Goethe-Fest, auf dem Spielplan erschien, während Shakespeare zehnmal, Hebbel zehnmal, und Schiller achtmal gegeben wurden. In der Oper überragten Wagner mit 25 und Lortzing mit 21 Aufführungen alle übrigen, und Lortzings Waffenschmied stellte mit 7 Abenden den Rekord in Schauspiel und Oper auf. Gegenüber den Klagen, dass man an der Weimarer Hofbühne nicht genügend neuen Stücken begegne, d. h. zu wenig Abwechslung geboten würd, darf an der Hand der Statistik darauf hingewiesen werden, dass ein neues Stück durchschnittlich zweimal das Haus zu füllen vermag; dann ist der Interessentenkreis erschöpft und schon aus diesem naheliegenden Grunde ist die Theaterleitung angehalten, ein anderes Werk auf den Spielplan zu setzen. Elektra zum Beispiel brachte es nach der ungeheuer mühevollen Einstudierung auf drei Abende! Mit dem Abschluss der Winterspielzeit ist ein umfangreicher Personalwechsel zu verzeichnen.

— Der Orgelvirtuose Stadtorganist Arno Landmann ist zum Organisten an die neuerbaute Christuskirche in Mannheim berufen worden und tritt sein Amt am 1. Oktober an. Landmann war auch als Lehrer an der Grossherzogl. Musikschule hier tätig.

Wien. In der Irrenanstalt bei Salzburg ist das frühere hervorragende Mitglied der Wiener Hofoper Joseph Ritter im 53. Lebensjahre gestorben. Ritter wirkte von 1889 ab an der Wiener Hofoper und war ein glänzender Baritonist. Bei dem Musikfest in Salzburg im Jahre 1901 versagte seine Stimme. Ein tückisches Leiden vernichtete sein Organ und schleuderte ihn aus seiner ruhmvollen Karriere. Ritter verfiel dann in religiösen Wahnsinn, der in Tobsucht ausartete.

Wien. Von Arnold Schönberg, dem bekannten Wiener Komponisten, wird demnächst eine Harmonielehre im Verlage der Universal-Edition erscheinen; ein sehr interessantes Kapitel daraus bringt das soeben herausgekommene 17. Heft des „Merkers"

— Die Hofoper wird während der Ferien teilweise umgebaut, ein Vorspiel zu einer vollständigen Erneuerung des in seinen Einrichtungen vielfach veralteten Hauses. Das Theater muss längere Zeit geschlossen werden, da nicht nur die weitverzweigte hölzerne Unterbühne durchwegs Eisenkonstruktion erhalten soll, sondern auch anderweitige durchgreifende Erneuerungen geplant sind.

— Der Ausschuss für die Jubiläumsfeier der Wiener Philharmoniker hat beschlossen, 1912 eine Wiener Musikwoche zu veranstalten. Geplant sind im Anschluss an die Schlussvorstellung der Hofoper vier philharmonische Konzerte unter Leitung Weingartners vom 23. bis 30. Juni 1912. Aufgeführt sollen werden hervorragende ältere und neuere Tonwerke. Die Mitwirkung des Wiener Männergesangvereins und des Wiener Singvereins ist gesichert.

— Die Drucklegung der beiden nachgelassenen Werke Gustav Mahlers, der 9. Sinfonie und der sinfonischen Dichtung „Das Lied der Erde" hat begonnen. Dem letzten Werke liegt ein altchinesisches Gedicht zugrunde; Mahler hatte die ihm in englischer Sprache vorliegende Bearbeitung des Textes selbst ins Deutsche übersetzt. Wie jetzt bekannt wird, hat der Künstler auch Entwürfe zu einer zehnten Sinfonie hinterlassen. Er hat aber in seinem Testament den ausdrücklichen Wunsch ausgesprochen, dass seine Frau diese Entwürfe vernichten möge. Frau Mahler hat diesen Wunsch bereits erfüllt.

Rezensionen

Neue Hausmusik

Mozart, W. A. Romanze a. d. Klavierkonzert in dmoll, für Klavier, Streichquartett, Flöte und Harmonium bearbeitet von Gustav Hecht. Gr. Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H. Partitur M. 2.—.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Vier Stücke aus den Orgel-Sonaten, für drei Violinen, Viola und Klavier eingerichtet von Ludwig Baumann. Ebenda. Partitur M. 2.—.

Schubert, Franz. Drei Stücke: 1. Moment musical. 2. Andante a. d. Klaviersonate A dur Op. 120. 3. Menuett aus Op. 78, für Streichorchester oder Streichquartett und zwei Klaviere zu vier Händen bezw. Klavier und Harmonium bearbeitet von Hugo Rahner. Ebenda. Partitur M. 3.—.

Quartettspiel, Einführung in das. Erstes Heft: Choräle und Volkslieder. Partitur M. 1.80. Zweites Heft: Quartettsätze von Bach, Haydn, Mozart und Schubert. Bearbeitet von Georg Scheel. Ebenda. Partitur M. 2.50.

Die neuen Veröffentlichungen der rührigen Firma sollen zur Übung im Zusammenspiel dienen und besonders im Schulorchester und in der Hausmusik Verwendung finden. Die Bearbeitungen der berühmten Stücke entsprechen durchweg den an sie zu stellenden künstlerischen Anforderungen und sind für den gedachten Zweck sehr brauchbar. Sie verdienen vorzüglichere Beachtung als viele eigens für diesen Zweck fabrizierte Originalkompositionen. E. Rödger

---

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 15. Juli 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Max Reger: op. 46 Fantasie und Fuge über: B-A-C-H. Johannes Eccard: „Drei Sätze aus einer Messe". Felix Mendelssohn: „Warum toben die Heiden".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Max Kaden, Bad Salzbrunn.
Fürstlicher Musikdirektor Gustav Meyer, Memel.
Kapellmeister Hans Schirmer, Lodz (Russland).
Kaiserlicher Musikdirektor Walther Unger, Metz.

Die Herren Mitglieder werden dringend gebeten, **bei Wohnungswechsel sofort ihre neue Adresse dem Vorsitzenden anzugeben.** Bei Nichtangabe der neuen Adresse kann Verzögerung der Zusendung des Verbandsorgans eintreten, und haben die Mitglieder dann sich selbst das event. Ausbleiben der Zeitschrift zuzuschreiben.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 20. Juli. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 17. Juli eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 29

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085. LEIPZIG. Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den [illegible] 1911

Z[illegible]
durch jedes Postamt. [illegible] alle Buch- und Musikalienhandlunge[illegible] [illegible] d. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die religiöse Vokalmusik in Polen

Von Prof. **Emil Krause**

Die national polnische Musik des 18. Jahrhunderts mit ihrem heissen Temperament, der glühenden Leidenschaft und tiefen Melancholie hat kaum in einem Komponisten einen so tiefgehenden Ausdruck gefunden als in Chopin. Er, der mit seiner Kleinkunst in den unnachahmlich gebliebenen Mazurken, wie in vielen seiner grösseren Werke die gesamte Musikwelt in Begeisterung versetzte, gab bei der Säkularfeier 1910 in Lemberg zunächst den Anlass, sich mehr, als dies früher der Fall gewesen, über die zum grossen Teil noch unaufgedeckt gebliebene Vorgeschichte der polnischen Musik in ihrer Entwicklung und ihrem Werdegang zu unterrichten. Allerdings war die Aufmerksamkeit der einheimischen und ausländischen Musikwelt mehrfach auf die kulturelle Bedeutung Polens durch die angesehenen Musikschriftsteller A. Polinski (geb. 1845) und G. Surzynski (geb. 1851) hingelenkt worden. Ersterer schrieb eine wertvolle hochinteressante musikgeschichtliche Darstellung von den ersten Entwicklungsstadien im 16. Jahrhundert bis auf die Gegenwart und verschiedene grössere Arbeiten; letzterer ein polnisches Tonkünstler-Lexikon. Es hatte jedoch bis zu der unter Leitung von M. Soltys und St. Niewiadomski abgehaltenen Chopin-Säkularfeier in Lemberg noch an einer lebendigen Überlieferung der zum grossen Teil verschollenen älteren Werke gefehlt. Diese epochemachende Verwirklichung ist die Tat einer Reihe hochgesinnter, von Patriotismus erfüllter Künstler, deren Vorgehen sich auf die verdienstliche Ausgrabung und die daraus resultierenden Errungenschaften stützen durfte.

Zur Einführung in die Betrachtung der religiös dramatischen und sonst kirchlichen polnischen Musik des 18. Jahrhunderts wie ihrer wichtigsten Vertreter erscheint eine prägnant gefasste Skizze des Aufblühens der polnischen Kirchenmusik hier geboten. Den Weg durch das Labyrinth ebnete mir in liebenswürdiger Weise durch persönliche Mitteilungen der obengenannte in Warschau seit 1899 in angesehener Stellung wirkende Polinski. Daneben leisteten mir das wertvolle Quellenlexikon von Rob. Eitner und das Hugo Riemannsche Lexikon hilfreiche Dienste.

Erst im 16. Jahrhundert, nachdem die Niederländische Schule bereits eine hohe Blüte verzeichnete, wurde in Polen der erste Versuch zur Komposition polyphoner Tonsätze gemacht. Bemerkenswert ist zunächst der Theoretiker Sebastian Felsztyn (geb. Anfang des 16. Jahrhunderts in Krakau, Todesjahr unbekannt), der Priester und Professor an der Universität Krakau war, dann Superior in Sawok, aber seine Stellung durch Intriguen verlor. Viele seiner hochinteressanten Werke befinden sich in Bibliotheken. Genannt seien: eine Messe, vier- bis fünfstimmige Hymnen, Introit „Rogate coeli“, „Alleluja pro paschali tempore“ und „Felix es Virgo Maria“. Als zweiter Komponist, der sich auf polyphonem Gebiete erging, ist Wazlaw Szamotulski (1529 oder 30 geb., gest. 1572) anzuführen. Er studierte in Krakau Philosophie und erwarb sich den Magister- und Doktortitel, widmete sich der Rechtswissenschaft und der Mathematik, besonders aber dem Studium der Tonkunst, in der er trotz seiner Vielseitigkeit Ausserordentliches leistete. Er war, ernannt vom König Sigismund Augustus zum Hofmusikdirektor, vielfach als Hofkomponist tätig, wovon eine beträchtliche Zahl umfangreicher wie kürzerer Werke gehaltvollen Stils Zeugnis ablegen. Sind auch seine Messe für zwei Chöre und die „Lamentationen des Propheten Jeremias“ zurzeit noch nicht aufgefunden, so lehrt doch die Kenntnis anderer 1554 und 1564 gedruckter Kompositionen, dass er ein durchaus fruchtbarer, jedoch nicht von ausländischen Vorbildern freigebliebener Tonsetzer war. Unter den Meistern dieser gewissermassen ersten Epoche ragen noch hervor: Martin de Leopol (auch Martin Leopolity genannt) und Nikolaus Zielenski. De Leopol, Schüler Felsztyns, Komponist einiger Messen, wurde um 1540 Organist am Hofe des Königs Sigismund Augustus, eine Stellung, die er bis zu seinem 1572 erfolgten Tode bekleidete. Nach anderen Nachrichten ging er am Ende seines Lebens nach seiner Geburtsstadt Leopol zurück und wurde Präfekt am dortigen Gymnasium, wo er 1589 starb. Zielenski wirkte um 1600 als Organist und Kapellmeister im Dienste des Erzbischofs von Gnesen, Albert Baranowski; er wird als Polens grösster und fruchtbarster Komponist bezeichnet. Nicht nur auf religiös vokalem, auch auf instrumentalem Gebiete war er erfolgreich tätig, so dass seine Werke von entschiedener Bedeutung für die Weiterentwicklung wurden. — Dass die polnischen Komponisten in der Mitte des 16. Jahrhunderts zum Teil schon den Einfluss des damals auf seiner Höhe stehenden Palestrina und eine gewisse Stilverwandtschaft mit demselben wahrnehmen liessen, lehrt der 1557 verstorbene Christoph Borek, von dem sich nach Surzynskis Angabe zwei Messen und ein Te deum im Stile Palestrinas im Archiv der Kathedrale zu Krakau

befinden. Borek war zweiter Direktor des Collegium roratystow zu Krakau. — Wie Borek scheint auch Tomasz Szadek, Kaplansänger und Präbendar am Kollegium der Rorantisten am Dom zu Krakau, der Stilweise Palestrinas nachgeeifert zu haben; man kennt von ihm einige ebenfalls im Palestrina-Stil gehaltene Messen und die zu den besten Kunsterzeugnissen der Zeit gehörende vorzügliche Motette „In melodiam motetti Pisnemè“ aus dem Jahre 1578. Polinski bezeichnet in seiner bis jetzt nur in polnischer Sprache gedruckten Musikgeschichte Polens G. Gomolka (1535—1609) als den eigentlichen Stammvater der nationalen, ihre bestimmte Physiognomie tragenden polnischen Musik, die sich erst nach dieser von ausländischen Einflüssen nicht freigebliebenen Zeit geltend machte. Gomolka stand jedoch in bezug auf technische Meisterschaft wohl hinter den Vorgenannten zurück, übertraf sie aber durch das in seinen Werken zum ersten Male erklingende spezifisch polnische Element, das nochmals in Chopin und Moniuszko seine höchste Vollendung erreicht hat. Gomolka schrieb Melodien zu Kochansiuskis Psalter, herausgegeben in Krakau 1580. Alle 150 Psalmen sind vierstimmig für gemischten Chor. Er war ein echt einheimisches Talent. Der einzige nicht in Polen, aber vielleicht in ganz Europa, welcher dem niederländischen Einflusse nicht huldigte.

Nach diesen ersten, sich sowohl auf die Blütezeit der niederländischen Schule wie auf eigene Individualität stützenden, von grossen Erfolgen begleitenden Anfängen tritt im Fortgang der polnischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert ein Stillstand ein, vermutlich beeinflusst durch die auf das Schaffen einwirkenden politischen Ereignisse. Unter dem Drucke dieser vermochte die Kunst nur verhältnismässig spärlich weiter zu gedeihen. Einer der bedeutendsten Kirchenkomponisten dieser Zeit war Bartholomäus Pekiel, Organist und zweiter Dirigent der Hofkapelle. Er schrieb zwei achtstimmige, vier vierstimmige Messen (eine für gemischte, andere für gleiche Stimmen) und ein Weihnachts-Credo (Patrem rotulatum). Die zuletzt genannte Komposition hat mehr als rein historischen Wert, sie ist interessant, da ihr manche heute noch in Polen gesungene Weihnachtslieder zugrunde liegen. Dass die Instrumentalmusik von nun an mitwirkend in Anwendung kam, zeigt ein Benedictus et claritas für Soli, Chor und Orchester von Martinus Michzewski (Mitglied der Hofkapelle Wladislaus IV.). Die Werke dieses Komponisten „Deus in nomine“, sechs Messen und Requiem waren gänzlich unbekannt und wurden vor einigen Jahren von Polinski aufgefunden. Zu den weiteren Ergebnissen der Forschungen gehört Polinskis Entdeckung der Kompositionen des bisher nicht einmal dem Namen nach gekannten Ordinarius St. Benedicti, Stanislaw Sylvester Szarzynski. Polinski bezeichnet ihn als den bedeutendsten Komponisten am Ende des 17. Jahrhunderts und führt als Hauptwerk eine „Missa septem dolorum“ für vier gleiche Stimmen an, ausserdem die Motette „De Nativitate Domini (pastorale)“ für Soli, Chor, zwei Violinen, drei Posaunen und Orgel, „Completorium“ (acht Hymnen) für Soli, Chor, zwei Violinen, zwei Trompeten und Orgel, No. 8 „Ave Maria“ für Solosopran, Streichquartett und Orgel, „Litanei curiosa“ (grosse Kantate) für Soli, Chor, Cello und Orgel; einige Kirchenarien (Concerti) und Sonate für zwei Violinen und Orgel. Letztere ist eine der herrlichsten Stücke der damaligen Instrumentalmusik. Von Mielczewskis kirchlichen Werken kam in den historischen Konzerten zur Chopin-Säkularfeier Benedictio et charitas (1640) zum ersten Male zu Gehör. Ferner brachten die Konzerte die herrliche Kantate von Pekiel „Audite mortales“ (1630—40) für fünf Solostimmen und Chor, drei Violoncelli und Orgel, das zwölfstimmige Magnifikat von Zielenski (Offertoria 1611), eine vierstimmige Motette „In te domine speravi“ (1553) und „Motetto concerto“ von Szamotulski, wie viele Bearbeitungen älterer religiöser Werke des in Krakau lebenden Zdzislaw Jachimecki und eine sechsstimmige Motette „Domine perfice“ (1590) von Joannes Polonus. Als letzten Komponisten, der im streng kirchlichen Geiste schrieb, ist Gregos Gabriel Gorczycki (geb. um die Mitte des 17. Jahrhunderts, gest. 1734), Direktor des Domchors in Krakau zu bezeichnen. Dies beweisen zur Evidenz seine vielen Messen, herrlichen Motetten, Hymnen, sein „Stabat mater“, Responsorium „Sepulto Domine“ usw. a cappella oder mit Instrumentalbegleitung.

Das 18. Jahrhundert weist wenig Namen von Bedeutung auf, trat doch zu Ende desselben, wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ähnlich wie im 17. Jahrhundert eine merkliche Stockung in der weiteren Pflege der kirchlichen Musik ein. Anzuführen ist Jos. Kozlowski (1757 bis 1831) mit Messen, einem Te deum für zwei Chöre und Orchester und dem berühmten Requiem auf den Tod des letzten polnischen Königs Stanislaus Augustus in Petersburg (1790). Dass Riemann (Lex., Seite 754) ein zweites Requiem auf den Tod Alexanders I. erwähnt, beruht wohl auf einem Irrtum, da das einzige von Kozlowski geschriebene Requiem während der beiden Begräbnisse zur Aufführung kam.

Die Neuzeit (begonnen etwa um 1815) bringt als erste hervorragende Erscheinung den 1769 zu Grottkau in Schlesien geborenen und 1854 in Warschau verstorbenen Joseph Elsner, einen Komponisten, der in nicht weniger als 19 Opern und 105 kirchlichen Werken usw. eine ausserordentliche Fruchtbarkeit entfaltete. Seine Begabung erwies sich namentlich in seinen Messen, Offertorien, Motetten, Hymnen mit und ohne Orchester, einem Te deum für Soli, Chor und Orchester zur Proklamation des Königreichs Polen (1815), einem Requiem auf den Tod Alexander I. (1825). Vermutlich hat Riemann an Stelle des zweiten von Kozlowski angegebenen Requiems das von Elsner gemeint. Elsners Hauptwerk ist die „Passio Domini nostri Jesu Christi“ in vier Abteilungen für Soli, gemischten Chor und Orchester (1838, Uraufführung 1841 in Warschau). Aus der 1815 auf Anregung der Gräfin Sophie Samoiski von Elsner ins Leben gerufenen Warschauer Gesellschaft zur Erhaltung und Förderung der Tonkunst entstand 1821 das Warschauer Konservatorium, das jedoch infolge der Unruhen 1830 wieder geschlossen wurde. Ein Schüler Chopins war Ignatz Felix Dobrczynski (1807—67), dessen c moll-Sinfonie 1834 preisgekrönt wurde. Er wandte sich in seiner Vielseitigkeit auch der kirchlichen Tonkunst mit so grossen Erfolgen zu, dass auch in Deutschland eines dieser Werke, die 1861 komponierte Suite Boze für vier Solostimmen, gemischten Chor und Orchester im Druck erschien. Eine Messe für drei Männerstimmen ist weniger bekannt geworden. Der Schüler Elsners, der allzufrüh verstorbene Joseph Krogulski (1815—42) darf mit vollem Recht als spezieller Kirchenkomponist gelten, da er sich in seinem kurzen Leben in grosser Reichhaltigkeit der religiösen Musik zuwandte. Krogulski war Chorregent bei den Piavisten in Warschau und schrieb nicht weniger als zehn Messen mit Orgelbegleitung, den 132. Psalm, viele Hymnen, ein Karfreitagsoratorium (Passionsmusik), ein Miserere. ein Requiem, zwei Kantaten und die sehr schöne Motette „Im Namen des Vaters“ für Soli, Chor und Orgel. Der polnische Opernkomponist Stanislaus Moniuzko (1819—72). Komponist der ersten polnischen Nationaloper

Flis“ (1858), der auch eine Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ schrieb und von 1858 an Theaterkapellmeister in Warschau, später Professor am dortigen Konservatorium war, verdient als Kirchenkomponist besondere Erwähnung. Die Zahl seiner Messen für Frauenstimmen, Männerchor und gemischten Chor, teils mit Orgel, teils mit anderen Instrumenten, ist beträchtlich. Man kennt von ihm ausser den Messen ein Requiem, eine Kantate für Soli, Chor und Orchester, Gradualien, Hymnen, Kirchenlieder, Offertorien für eine bis vier Stimmen. Seine Werke sind namentlich in Polen populär geworden, auch in Deutschland sind sie zum Teil, wie Dobrczynskis „Suite Boze“ bekannt. Der Mitbegründer der Warschauer Musikgesellschaft, Adam Minhejmer (1831—1904), bekannt durch seine Neuinstrumentierung des Chopinschen emoll-Konzertes und durch das Zusammenwirken mit Moniuszko bei der Ballettkomposition „Die Streiche des Teufels“, pflegte die religiöse Tonkunst neben der dramatischen Musik, allerdings nur in zweiter Linie, bewies aber in den wenigen kirchlichen Werken (Messe für Chor und Orchester, Offertorium „Veni Creator“, Kirchenliedern, Hymnen), dass er wie die Vorgenannten einen eigenen nationalen Stil erstrebte. Diese Wahrnehmung ist überall bei den neueren polnischen Komponisten, trotzdem sie nicht von ausländischen Einflüssen freigeblieben sind, zu machen. Vielfach erstrebte man eine Reformation der polnischen Kirchenmusik. Für diese trat mit hohem Ernst der 1851 zu Schrimm geborene Jozel Surzynski ein, ausgerüstet mit reichen aus der Regensburger Schule unter Xaver Haberl und anderen gewonnenen Kenntnissen. Von Surzynskis streng gehaltenen Kompositionen sind bis jetzt veröffentlicht: Messen, Requiems, Offertorien, Orgelstücke, ein Orgelbuch für Organisten, Vesper- und Mettengesänge, ein Ordinarium missae, ein Cantionale ecclesiasticum, ein „Psallite Domino“, Orgelbegleitung zu kirchlichen Volksliedern mit vollständigem Text. Die lange Reihe der hier angeführten polnischen Kirchenkomponisten beschliesst Felix Nowowiezski (geb. 1875 zu Wartenburg), Sohn armer Eltern. Er wurde infolge seines eminenten Talentes, das sich in der Regensburger Schule und in der Meisterschule in Berlin reich entfaltete, nicht weniger als siebenmal durch siegreiche Erlangung von Ehrenpreisen ausgezeichnet. Der oratorischen Komposition „Quo vadis“ war auf religiös oratorischem Gebiete (neben kürzeren Kompositionen) das Oratorium „Die Auffindung des heiligen Kreuzes“ voraufgegangen. „Quo vadis“ nach Sienkiewicz hat in jüngster Zeit vielfach die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Oper und Oratorium einigen sich hier zum einheitlichen Ganzen. Der Dichter zeichnet mit festen Strichen ein zutreffendes Bild von den historisch denkwürdigen Schreckensereignissen, die die Stadt der sieben Hügel unter Nero betroffen. Ist es immerhin auch eine lose Aneinanderfügung, die hier von der Verbrennung Roms bis zum Tode Petrus gegeben wird, so erhebt die Dichtung doch Anspruch auf Einheit, und diese ist es, die den Tonsetzer, der vielleicht an der Abfassung des Textes mitgewirkt, zum Nachschaffen anregte und begeisterte. Ein wichtiges Moment in der Dichtung ist ihre prägnante Kürze, womit der Komposition zur weiteren Ausgestaltung erfolgreich gedient wird. Einfach und klar spricht sich der Text aus, und dies ist für die Abfassung einer oratorischen Komposition von Wichtigkeit. Nowowiezski benennt sein Werk, das 1907 in Aussig seine Uraufführung erlebte, in richtiger Erkenntnis der szenarischen Abgrenzung „Dramatische Szenen“. Der Komponist ist kein Stürmer im Sinne der neuesten Nacheiferer einer Richtung, deren Endziel der Effekt ist, auch kein Nachzügler auf der langen Heerstrasse der Alltäglichkeit, vielmehr gipfelt sein Streben nach Selbständigkeit auf dem Wege der klassischen Vorbilder und Romantiker. Choristische Homophonie und an geeigneten Stellen reiche Polophonie, daneben gesangliche Führung im Rezitativ und Arioso, sind die markanten Erkennungszeichen seiner vornehmen Ausdrucksweise, die, wenn sie auch stellenweise sich in das rein Akkordliche verliert, anstatt motivisch weiter zu gestalten, doch höchster Beachtung wert ist. Das moderne Oratorium, das als dramatische Kunstgattung zwischen Theater und Konzert steht, erfordert zu seiner Wirksamkeit ein Hinauswachsen über das Hergebrachte. In der aufsteigenden Skala der überreich gepflegten oratorischen Konzertmusik, für die nach Schumann wiederholt, sei es auf kirchlichem oder weltlichem Gebiete, von Berufenen die Fingerzeige gegeben, empfängt man hier eine, wenn auch nicht epochemachende, doch erfreuliche Beisteuer. Man hat das Werk, wenn auch Einwendungen gegen Einzelnes zu machen sind, als die reife Frucht der Arbeitsfreudigkeit eines Komponisten zu begrüssen, dessen weiteres Streben zu den besten Erwartungen berechtigt. Ein Vorzug des „Quo vadis“ beruht zunächst in der verschiedenartigen Auffassung der heidnischen und christlichen Völker. Im Gegensatze zu der Aussprache der ersteren, steht die glaubensfeste, von wahrer Religiosität durchdrungene der Christen, und hier ist es ein dem inneren Herzensdrange entquellender Gesang, der unwiderstehlich fesselt, trotz des in geeigneten Momenten anklingenden Tones des in der Kunst der musikalischen Auffassung Dagewesenen. Namentlich hier ist es z. B. bei dem vom Klarinettesolo eingeleiteten Gesang der Lygia, der mit dem des Chors in anziehender Melodik alterniert, für den man sich erwärmt. Ergreifend wirkt die Szene, wo Petrus von der Erscheinung des Kreuzes gefesselt, wieder nach Rom zurückkehrt. Eine Gegenüberstellung der Rezitative zeigt, namentlich was die des Petrus betrifft, eine entschieden tiefere Auffassung als die des Obersten der Prätorianer. So sehr man auch gegen manche rein akkordliche Wirkung in den dramatischen Chören der Römer Einwendungen erheben mag, darf man doch dem Komponisten das Zugeständnis einer prägnant dramatischen Schilderung nicht vorenthalten. Die zwischen den homophonen Stellen in der ersten Szene auftretende Polyphonie, im imitatorisch sich auf den Molldreiklang stützenden Thema „Der Götter Zorn“ ist wie vieles andere tonkünstlerisch wertvoll. In noch höherem Grade imponiert die breit angelegte, am dem Schluss des Werkes stehende, wirksame Doppelfuge „Preis, Lob und Dank“. Und diese bildet nicht nur musikalisch, sondern auch in ihrer überzeugend frommen Hingabe den Kulminationspunkt des ganzen Werkes. Das Orchester bleibt stets sekundierend. In den eingeflochtenen, dem Inhalt entsprechenden Marschtempi erblickte der Komponist nur das unerlässlich der Situation entsprechende Intermezzo, nicht einen effektvollen Hauptfaktor.

Zurzeit ist Nowowiezski mit einem grösseren oratorischen Werke „Charfreitagsszenen“ beschäftigt. Er wirkt seit 1910 als Direktor der „Musikalischen Gesellschaft“ und Direktor der „Sinfoniekonzerte“ in Krakau.



Erinnerungen an Felix Mottl

Sein Schicksalswerk

Wagners „Tristan und Isolde“ war das letzte Werk, das Mottl in seinem Leben leitete. Wenig bekannt dürfte

es sein, dass der „Tristan" auch sein erstes Werk war, mit dem er in der Öffentlichkeit erschien. Es war im Jahre 1874, Mottl stand im achtzehnten Lebensjahre und war noch Schüler des Wiener Konservatoriums in der Ausbildungsklasse des Professor Anton Door, als in Wien ein akademischer Wagnerverein gegründet wurde und mit einer bescheidenen Produktion sich an den Kreis seiner Mitglieder und Förderer wandte. Gustav Schönaich, der bekannte Wagnerianer und Musikschriftsteller erzählt in einer biographischen Würdigung Mottls: „Im Laufe des Abends trat ein junger Mann ans Klavier, auf dessen schmächtigem Leib mit etwas überlangen Extremitäten ein scharf profilierter Kopf sass. Befangenheit war an seinem Auftreten ebensowenig zu beobachten, als auch nur der geringste Ansatz zu virtuosenhafter Herausforderung. Er setzte sich mit linkischer Ungeniertheit vor sein Instrument, nicht um sich und seine Kunst geltend zu machen, nicht um sich Beifall zu erringen, sondern um das Stück, das er aus einem grossen Werke des Meisters zum Vortrag gewählt hatte, der Empfindung der Zuhörer zu vermitteln, ihre Fantasie in die Richtung seines Schöpfers zu entführen, seine Sprache ihnen verständlich und sympathisch zu machen. Er spielte den Schluss von „Tristan und Isolde" in der meisterhaften Klavierbearbeitung Franz Liszts. Schon mit dem Vortrag der ersten Takte bewirkte er durch eine merkwürdige Verlebendigung der künstlerischen Absichten Wagners das Wunder der Versetzung der Anwesenden in die ekstatische Welt des „Tristan". Eine seltene Begabung, den Zauber des Wagnerschen Orchesters am Klavier durchfühlen zu lassen, dabei seinem Vortrag einen darstellenden, objektiven und dadurch orchestralen Charakter zu geben, den dramatischen Sinn der Musik hervorzuheben und dabei auf alle Wirkungen, die dem Klavier nur als solchem eigentümlich sind, zu verzichten, drückte seiner Art den Stempel auf und liess sie als etwas Besonderes, von vielen zwar Angestrebtes, aber von ihm wie nur von sehr wenigen Erreichtes erscheinen. Die letzte Vervollkommnung des Oktaven-, Sexten- und Trillerspieles überliess er denen, die entschlossen sind, Gott durch ihren Fingersatz zu dienen, aber den Flügelschlag einer ins Unendliche sich erweiternden Spannung des Gefühls, wie wir ihn aus dem Schluss des „Tristan" vernehmen, liess er die Zuhörer ahnen und als er geendet hatte, war keiner im Saal, der in dem Jüngling nicht die Seele dieser Vereinigung erkannt hätte. In der Maienblüte der Wagnerschen Bewegung zu künstlerischem Leben erwacht und von ihr gestärkt, hat Mottl seine energische und nie ermüdende Tätigkeit der ausführenden Kunst zugewendet und von den grossen Gesichtspunkten aus, welche ihm sein unverrückbarer Standpunkt bot, durch deren tiefes und weitherziges Erfassen und Betätigen die Wiedergabe aller bedeutenden Werke in seinem Wirkungskreis auf eine Höhe gehoben, welche von viel höher dotierten Kunstinstituten bei weitem nicht erreicht — vielleicht nicht einmal angestrebt wird. Wagner war der grosse Generaladvokat der legitimen Ehe der Musik mit dem Worte, mit dem Gefühlsgehalt der Sprache, immer bestrebt, beide an ihrer gemeinsamen Wurzel zu fassen. War er in dieser seiner Grundanschauung nach der Ansicht vorsichtig abwägender Ästhetiker „zu weit" gegangen, so war das ein Glück für die endliche Grösse seiner Schöpfungen. In der Einseitigkeit liegt das Geheimnis der Macht des Grossen. Vermitteln ist unsere Sache, die Sache der Aufnehmenden. Und im Sinne dieser Wagnerschen Musikauffassung hat sich Mottl zu einem der bedeutendsten Dirigenten entwickelt."

Worte über Mozart

Wie Mottl sich zu Mozart stellte, hat er in einer Rede klar ausgedrückt, die er im Sommer 1904 bei den Mozartfestspielen in Salzburg gehalten hat. Er sagte damals: „Mozart ist für uns Musiker das Heiligste, was wir uns denken können. Ich habe es nie recht verstanden, wenn man bei Mozart immer nur von Heiterkeit und der gewissen Schönheit gesprochen hat. Es schien mir, als habe man geglaubt, dass er nur die Oberfläche der Erscheinungen berührt hat. Er ist aber der tiefste und innigste Mensch, der je gelebt hat. Es gibt eine Wehmut in der Heiterkeit, einen Schmerz in der Freude, der die Menschen in Höhen führt, von denen nur die Göttlichsten zu uns armen Menschen sprechen. Auf diesen Höhen ist Mozart gestanden. Wir dürfen also nicht nur von Heiterkeit und Musikalisch-Schönem, sondern wir müssen von himmlischem, unbegreiflichem, grossartigem Schönen sprechen, wenn wir von ihm sprechen. Heutzutage ist in der Musik so viel Modernes (crescendo in der Stimme...), Unwahres (crescendo ...), Hässliches (crescendo bis zum dreifachen forte), Scheussliches, was sich fälschlich fortschrittlich nennt, dass man glücklich sein kann, wenn man zu den heimischen Penaten zurückkehrt. Mozart war der kühnste Neuerer, der je gelebt hat, er war der fortschrittlichste Musiker, der je gelebt hat. Wir müssen in der heutigen Zeit, wo so viel Entdecker existieren, danken, dass es einen solchen Menschen gegeben hat."

Mottls Krankheit

Die Sezierung der Leiche Mottls ergab die Richtigkeit der Diagnose des Prof. Dr. v. Sittmann. Mottl hatte nicht an Arterien-Sklerose gelitten. In den Gefässen fand sich gar keine Spur von Verkalkung. Mottl litt an einer Endarteriitis, d. h. an einer entzündlichen Wucherung der inneren Gefässe des Herzens, die allmählich den Durchgang des Blutes gänzlich aufgehalten hatte. Die beiden Hauptgefässe, die das menschliche Herz ernähren, waren durch diese Wucherung in der Gefässwand selbst verschlossen worden. Diese Endarteriitis, deren Auftreten man in solchem Alter meist auf eine frühere Infektion zurückführt, war aber in diesem Falle, wie die früher bei Mottl angestellte sogenannte Wassermannsche Reaktion bewiesen hatte, durchaus „nicht spezifisch", d. h. sie war vollständig selbständig aufgetreten, vielleicht nur unterstützt durch das übermässige Zigarettenrauchen, dem Mottl in früherer Zeit gefrönt hatte. Die Verengung durch die Wucherung in der Gefässwand war so stark, dass bei der Sektion selbst mit den starken Sonden nicht durch die Gefässe zu kommen war.

Der junge Mottl bei Liszt

In der Frankf. Ztg. veröffentlicht Ernst von Wolzogen folgende Erinnerungen aus Weimar: Ich erinnere mich Mottls ersten Erscheinens im Weimarer Liszt-Kreise, als ob es ein paar Wochen her wäre. Es war im Jahre 1880. Liszts bewährte Freundin Baronin Meyendorff hatte es übernommen, bei einem musikalischen Nachmittag in ihrem Hause dem Altmeister den jungen, damals 24jährigen Wiener Musiker vorzuführen. Ein lieber, sauberer, sogar eleganter Bursch war er damals, trotz seiner Jugend bereits ein wenig „mollet", zum mindesten von einer angenehmen gesunden, glatten Wohlgenährtheit, und dann waren seiner Erscheinung in den aristokratischen Salons von Ilm-Athen pikante Gerüchte vorausgeeilt von seiner vornehmen Abstammung. Alle Welt hatte ihn gern, gleich bei der ersten Begegnung, nicht nur die Damen allein. Vor dem übrigen jungen

Künstlervolk hatte er schon durch seine guten Manieren etwas voraus, durch die Sicherheit, mit der er sich in dieser im besten Sinne gemischten Gesellschaft bewegte. Der Altmeister Franz Liszt liess seine gütigen Augen mit wohlgefälligem Schmunzeln über den netten jungen Mann hingleiten und lud ihn dann durch eine Handbewegung ein, am Klavier Platz zu nehmen und die Begleitung zu einem neuen Violinkonzert auszuführen, welches Meister Kömpel vortragen wollte (wenn ich nicht irre, war es von dem damals noch ganz unbekannten Dvorschak). Nun lag aber auf dem Flügel nicht etwa ein schön gedruckter Klavierauszug, sondern eine handschriftliche Partitur. Mottl liess sich aber durchaus nicht bange machen, sondern packte ohne die geringste Ziererei seine schwierige Aufgabe mit der ruhigen Sicherheit eines alten routinierten Kapellmeisters an und führte sie glänzend zu Ende, und Liszt sah offenbar diese improvisierte Leistung als vollgültigen Beweis für seinen künstlerischen Beruf an. Er packte ihn nach Beendigung des Konzertes um die Schultern und sagte mit seinem zufriedenen Schmunzeln um den breiten Mund: „Rücken Sie mal ein Stückchen weiter runter, junger Freund, jetzt wollen wir beide uns mal einen Spass machen.“ Er legte Schuberts Militärmarsch in seinem eigenen Arrangement für vier Hände aufs Pult und übernahm selbst den Diskantpart. Der junge Felix wurde über und über rot vor freudiger Erregung über diese ehrenvolle Auszeichnung, aber er zeigte sich nicht einen Augenblick ängstlich und befangen. Und mit einem Rhythmus, einer Tonfülle und einem glorreichen Schwung führten die beiden das köstliche Stück aus, dass eine Armee damit dem Siege hätte entgegenmarschieren können. Der greise Meister liess aus den Stahldrähten des Flügels leibhaftige Trompeten herausschmettern, und der blutjunge Meister lieferte für seinen Teil Posaunen, Pauken und Tschinellen dazu. Der Alte runzelte seine Stirn bei dieser Kraftentfaltung, während es um seinen Mund lustig zuckte, und der Junge lachte gar über das ganze Gesicht vor Stolz und vor Freude über diese genial fröhliche, so köstlich mannhafte Musik. Ich habe in meinem Leben nicht wieder so vierhändig spielen hören! — Mottl konnte damals mit 24 Jahren tatsächlich den ganzen Nibelungenring auswendig und er bewies den Zweiflern oft genug durch stundenlange Vorführungen am Klavier, bei denen er zugleich sämtliche Partien sang, dass es sich keineswegs um eine prahlerische Übertreibung handelte.

Mottl und die musikalischen Frauen

Mottl verstand es wie wenige, den musikalischen Sinn und das Musikbedürfnis der Frauen entsprechend zu würdigen. Es wird den Frauen bekanntlich der Vorwurf gemacht, dass unter der grossen Anzahl derjenigen, welche sich für Musik interessieren, nur selten eine Komponistin gefunden wird. In der Gesellschaft musikverständiger und musikbegabter Menschen äusserte Felix Mottl sein Urteil über das Musikverständnis der Frauen folgendermassen: Es mag wohl sein, dass den Frauen das schöpferische Genie auf dem Gebiete fehlt, oder dass es sich bisher noch nicht zu entwickeln vermochte. Die musikalische Befähigung der Frau ist jedoch trotz dieser Tatsache nicht anzuzweifeln. Die Handlungen der Frauen werden durch das Gefühlsleben regiert, also ist es auch kein Wunder, wenn sie sich zu derjenigen Kunst am meisten hingezogen fühlen, welche dieser Regung entspricht. In der Musik leben die Frauen ihr Leben aus. Die Musik ist wie die Liebe, man liebt sie um ihrer selbst willen. Der Mann, der weit realistischer ist, gibt sich dem Genusse der Kunst in der Musik auch mit Entzücken hin, aber wie die Liebe ist sie ihm mehr Episode als Lebensbedürfnis. Die Konzerte geben den Beweis dafür, in wie hohem Maasse sich die Frauen für die Musik interessieren. Sie sind fast ausschliesslich von Frauen besucht, während die Männer, die man in den Konzerten trifft, meist Kritiker oder Künstler selbst sind. Männer der Arbeit und Wissenschaft hingegen findet man im Konzertsaal verhältnismässig selten.

Zum ersten Mal in Bayreuth

Wenige Tage vor dem Unglücksabend seines letzten Tristan erzählte Mottl in der ihm eigenen launigen Art einem Freundeskreis von seinem Debut in Bayreuth. Mottl war dort im Jahre 1881 musikalischer Assistent bei den Festspielen. Unter anderm hatte er bei einer Bühnenprobe in der Walküre dem Beleuchtungsarbeiter im ersten Aufzug ein Zeichen zum Einschalten des elektrischen Lichtes in den transparenten Griff des Wotan-Schwerts zu geben, sobald die Flamme des Herdfeuers, an dem Siegmund rastet, auf den Stamm der Esche fällt. Der Tag war heiss. Wagner ging auf der Bühne noch während der Erzählung Siegmunds an dem im Stamm der Esche verborgenen Mottl vorbei und sehnte sich in einem Selbstgespräch von ausgesprochener Leipziger Dialektfärbung nach einem Glas Bier. Kaum war Wagner wieder in das Dunkel der Kulissen gewandelt, als Mottl seinen Posten in der Esche verliess und, ohne ein Wort zu sagen, für den von ihm abgöttisch verehrten Meister um ein Glas Bier rannte. Unterdessen sang Siegmund seinen Monolog, das Herdfeuer flammte auf — aber der Schwertgriff blieb schwarz. „Warum glieht denn das Schwärt nich?“ frug Wagner. „Wär hat das Schwärt unter sich?“ In diesem Augenblick trat, heftig schnaufend, Mottl vor Wagner, in der einen Hand den Klavierauszug, in der andern ein frisches Glas Bier für Wagner, und beteuerte, der Wunsch des Meisters nach Bier hätte unter allen Umständen gleich erfüllt werden müssen. „Nein“, sagte Wagner, „zuerst das Schwärt und dann das Bier! Übrigens — Prost!“

Mottl und Nietzsche

Wir wissen nicht, so heisst es in einer Zuschrift an die Voss. Ztg., ob sich die Korrespondenz zwischen Mottl und Nietzsche erhalten hat; jedenfalls nehmen die Briefe, die Nietzsche an andere Adressaten gerichtet hat, ziemlich häufig auf Mottl Bezug. Vorzüglich hat sich Nietzsche bemüht, Mottl für das eine oder andere Opus seines intimen Freundes Peter Gast zu interessieren. So heisst es etwa im Jahre 1885: „Was ich darum gäbe, Ihr Septett zu hören! Was ich neidisch auf die Wiener bin! — Lässt es sich mit Carlsruhe machen, so komme ich hin. Frau Röder schrieb sehr artig von dort. (Soll ich an Mottl schreiben?)“ — Die Aufführung von Berlioz' „Benvenuto Cellini“ in Karlsruhe veranlasst Nietzsche, diese Leistung als sehr respektabel zu erklären. Inzwischen hatte er eine Komposition Peter Gasts an Mottl gesendet und ihm die Aufführung, die der Karlsruher Kapellmeister dann versagte, nahegelegt. Nietzsche begleitet dies mit den Worten: „Hier ist etwas von Mottl, — sehr wenig, aber nicht ohne Liebe“. — Nietzsche nimmt mit Interesse davon Kenntnis, dass Mottl die 1886 erfolgte Berufung an die Berliner Oper abgelehnt hat, und rechnet noch immer damit, dass sich gerade Mottl für Gast einsetzen und seine Oper zur Aufführung bringen werde. Später scheint, vielleicht nicht ohne Einfluss Wagners, eine Art Entfremdung zwischen Mottl und Nietzsche eingetreten zu sein. Mottl hat den Komponisten Nietzsche höher bewertet als dessen Freund Peter

Gast und eine Aufführung des „Hymnus an das Leben" von Nietzsche in Aussicht gestellt.

In memoriam

Bei der Einäscherung von Mottls Leiche in Ulm sprach Paul Marsop zum Gedächtnis des Künstlers:

„Einem Grossen im Reiche der Musik, einem der liebenswertesten Menschen, die je auf dieser Erde wandelten, erweisen wir jetzt die letzte, die allerletzte Ehre.

Einem Grossen im Reiche der Musik. Als die Tage des unvergesslichen Hans v. Bülow, des mutigsten und siegreichsten Vorkämpfers der weltumgestaltenden wagnerischen Kunst, sich ihrem Ende entgegenneigten, da sagte er zu mir: ‚Ich kann ruhig scheiden; denn Felix Mottl wird mein Erbe in Treuen verwalten!' Mottl hat dies Wort wahr gemacht. Und schier noch mehr. Denn es war etwas wundersam Universelles, Allumspannendes in seinem künstlerischen Charakter. Er vereinigte die in männlich starkem Willen dem Ziel zusteuernde Energie des Nordens und die üppig quellende Schönheits- und Sinnlichkeitsfreude des Südens in sich. Er war der getreueste, der lebensvollste, weil der wahrhaftigste Ausdeuter Bachs, Mozarts und Beethovens — und es zählte zu seinen höchsten Freuden, wenn er dem seine volle Kraft und Hingebung leihen konnte, was in unseren Zeiten mit Ernst und Bedeutung vor- und aufwärts strebt. Wohin er nur seinen Zauberstab senkte, ins Lyrische, ins Epische, ins Dramatische: überall weckte er goldiges Leuchten und Klingen. Ob er vor dem Pulte des Sinfonikers, ob er vor dem des Bühnenbeherrschers stand: stets überzeugte er. Denn es war die Gabe des restlos kongenialen Erfassens jedweder mit eigenen Gedanken bildenden Persönlichkeit in ihm, und zugleich eine schrankenlose Hingebung und Selbstentäusserung, — und nicht zuletzt eine gewaltige Macht wahrhaft schöpferischen Aufbauens und Gestaltens. Wenn es je einen Dirigenten ganz nach dem Herzen Richard Wagners gegeben hat, so war es Felix Mottl. Vor uns liess er, alle Mithelfer durch Auge und Hand in seinen Bann zwingend, die musikalische Tragödie ins unermesslich Hohe aufwachsen — die gewaltigste Tragödie, die je ein dem deutschen Boden entsprossener Meister geformt hat. Wohl uns, die wir dies miterlebten, wohl uns, wenn wir die überragende Grösse dieses Gestaltens in ehrlicher Dankbarkeit verehrungsvoll anerkannten, ohne Eifersucht, ohne Neid, in unzweideutig klarer Sprache. Und erkannten wir sie ihrem unschätzbaren Werte nach an, dann mussten wir sagen: wo Felix Mottl wirkt, da ist ideales Bayreuth! So bleibt denn auch sein schönster Ruhmestitel, dass ihn Richard Wagner, dass ihn Franz Liszt hoch geehrt, herzlich geliebt haben!

Dass so mancher es nicht erkennen konnte — oder nicht zu erkennen vorgab, welch „hehrstes Gut" der Welt in diesem unvergleichlichen Manne geschenkt war, dass enger Sinn und Dünkel, dass Kleinlichkeit und Selbstsucht den freien Flügelschlag des Genius zu hemmen versuchten: das hat es mit verschuldet, dass uns Felix Mottl allzufrüh entrissen wurde. Dank begehrte er nicht. Aber sein Herz vermochte es nicht zu überwinden, wenn er dort gehäuften Undank erntete, wohin er seine beste Liebe wendete, wo er Tag für Tag sein Letztes hergab, wo er sich aufopferte. Doch es steht uns nicht an zu richten. Denn er, der Gütevolle, er hat verziehen. Schaffen, Helfen, Fördern — und Vergeben: das war sein Leben. Was ihm als Erdenrest von menschlichen Schwächen anhaften mochte, das trat vor dem Guten, Edlen, in dem er sich Tag für Tag vorbildlich betätigte, in den Schatten. Ein unsäglicher Reichtum von Liebe war in ihm — der Liebe, die im Wohltun eint und bindet!

Wir werden nimmer seinesgleichen sehen. Alles Grosse ist einzig.

Leb wohl, du Lieber, du Getreuer, nun zum Frieden Eingegangener! Lass dir die Worte unseres Goethe — deines Goethe — zum letzten Abschied nachrufen:

O weiser Brauch der Alten, das Vollkomm'ne,
Das ernst und langsam die Natur geknüpft,
Des Menschenbild's erhab'ne Würde, gleich
Wenn sich der Geist, der wirkende, getrennt,
Durch reiner Flammen Tätigkeit zu lösen!
Und wenn die Glut mit tausend Gipfeln sich
Zum Himmel hob und zwischen Dampf und Wolken
Des Adlers Fittich deutend, sich bewegte,
Da trocknete die Träne, freier Blick
Der Hinterlass'nen stieg dem neuen Gott
In des Olymps verklärte Räume nach."

Rundschau

Konzerte

Allenstein

Das 2. Ostpreussische Provinzial-Sängerfest fand vom 1. bis 4. Juli in Allenstein statt. In den zwei Hauptkonzerten am Sonntag und Montag wurden über 22 Massenchöre und 17 Einzelchöre gesungen. (!) Dazu hatte auch der Begrüssungs-Sonnabend-Abend ein an Zahl stattliches Programm. Ebenso die an verschiedenen Orten gleichzeitig abgehaltenen Konzerte der Orchester und der Einzelvereine. Kein Wunder, wenn Mitwirkende und Hörer — allerdings auch teilweise durch die „nebenamtlichen" Strapazen im Dienste von Gambrinus, Bacchus und durch die improvisierten Privat-Dauersitzungen, die das „Feierliche Wecken" anderntags hier und da entbehrlich machten — unter dem Bann der Ermüdung standen. Es wirkten etwa 1500 Sänger mit. Das nur 80 Mann starke Orchester war aus Mitgliedern der drei einheimischen Militärkapellen zusammengesetzt. Von Massenchören mit Orchester wurden dargeboten: Begrüssungshymne von Lorenz — ein zumeist unisono gehaltenes, feierlich-markiges Opus, das die Sänger als „Pfleger der Kunst" begrüsst, Wagners Pilgerchor aus Tannhäuser, Andacht im Walde von A. Johow im Wagnerschen Stil, durchweg vornehm-edel, grosszügig, brillant in der Instrumentation, Dideldum, Kirchweih im Dorf von Franz Notz, ein Kabinettstück ländlich-froher Muse, ein rotwangiges Bauern-Idyll, in dem Notz durch entsprechende Melodien, Rhythmen und Instrumentation das gewünschte Kolorit treffend gelungen ist; ferner Schuberts Allmacht in Zöllners Bearbeitung, Bernauers „Sang römischer Germanensklaven", teilweise charakteristisch, annehmbar, stellenweise aber nichtssagendes Pathos, Reineckes „Deutscher Sang", einstimmig, aber nicht eintönig, eine Apotheose auf Sang und Sänger. Den einzigen Einzelvortrag mit Orchester: Zöllners „Meerfahrer" bot die Allensteiner Liedertafel (Klesse) mit warmem Verständnis, ebenso charakteristisch-treffend aus Bruchs „Loreley" den Chor der Winzer und Schiffer. Das Sopransolo in ersterem sang mit stahlgesunder, sympathischer Stimme, mit edel-warmem Vortrag und schliesslich mit sieghaftem Forte über dem gewaltigen Tonkörper von Chor und Orchester Frau Cahnbley-Hincken-Berlin. Vorher hatte sie drei Soli gesungen: d'Alberts „Venushymne", Pfitzners neckischen „Verrat" und Humperdincks herziges „Wiegenlied" mit entzückender Virtuosität. Auch der Tenorist Emil Nitsch-Posen fand lebhaften Beifall. Die Einzelvorträge und deren Chor-Interpreten zu nennen, nach Komposition und Leistung zu schildern, müssen wir uns versagen. Besondern Beifall errangen: Liedertafel-Gumbinnen, Männergesangverein der Bäcker-Innungsmeister-Königsberg, Liederfreunde-Insterburg, Kathol. Männergesangverein-Königsberg, Ermländischer Gausängerverband, Sängerverein-Gumbinnen, Sängerverein-Insterburg, Männergesangverein Concordia-Lyck usw.

Neben und nächst den obengenannten Komponisten ist noch der um die Bundessache hochverdiente Vorsitzende Prof. Nast-Tilsit zu nennen. Sein „Allerseelen" mit Baritonsolo ist

ein warmempfundenes, effektvolles Lied. Der besonderen Erwähnung wert ist ein Soloquartett des Tilsiter Männergesangvereins „Harmonie". Es sang Witts „Die du mein Alles bist" und Curtis „Mein ist die Welt" mit prächtigen, edlen Stimmen, die gut zusammenpassen, in vollsaftigem, gesättigtem Zusammen- und Wohlklang und hinreissendem, wohlabgewogenem Vortrag. Das Doppelquartett der Sängergilde-Tilsit trat mit Hermes' „Schöner Frühling" und der „Spinnerin" zu jenem in Wettbewerb und leistete auch sehr Gutes, konnte aber, was Stimmen und Vortragsweise anbetrifft, jenem nicht ganz gleich kommen. Massenchöre, Einzelchöre, Orchester, Solisten, sie alle betätigten sich in anerkennenswerter Weise. Das etliche Tausend starke Auditorium war beifallsfreudig. Im ganzen darf dieses 2. Ostpreussische Provinzial-Sängerfest als wohlgelungen bezeichnet werden. Das dritte soll in einigen Jahren in Gumbinnen stattfinden.

Dr. Wallfisch-Insterburg

Kattowitz

Unsere Oper vermochte es auch in der verflossenen Saison noch nicht, sich über ein bescheidenes Mittelmass zu erheben, weshalb ich es mir auch versagen muss, an dieser Stelle näher darauf einzugehen. Im Konzertsaal herrschte hingegen wieder künstlerische Noblesse. Der „Meistersche Gesangverein" (G. v. Lüpke) bot uns drei beachtenswerte a cappella-Chorkonzerte, in denen man einmal sehr stark der lebenden Komponisten gedachte. Zu Worte kamen u. a. Berger, Bruch, Draeseke, Humperdinck, Arnold Mendelssohn. Der jünst verstorbene Meininger Hofkapellmeister fand mit „Sturmesmythe" und „Karfreitag" dankbare Anerkennung. Übrigens hält der Meistersche Verein an den ihm von seinem vor einigen Jahren verstorbenen Begründer, Professor Oskar Meister, hinterlassenen Traditionen — Pflege des a cappella-Chorgesanges — treu fest. Eine ausgezeichnete Wiedergabe erfuhr, unter Hinzuziehung des Gleiwitzer Musik-Vereins (derselbe Dirigent) J. S. Bachs achtstimmige Motette für Doppelchor „Komm, Jesu, komm!" An Solisten brachte die Saison Elman, Eweyk, Gura, Koczalski, v. Krauss, Mayer-Mahr, Schnabel. Burmester, seit Jahren ständiger Gast, fehlte diesmal. Die Fertigstellung des neuen Konzerthauses dürfte wieder eine regere Konzerttätigkeit bedingen.

Otto Wynen

Wien

Im Prälatensaal des Stiftes Lilienfeld bei Wien veranstaltete der äusserst rührige Kamillo Horn-Bund am 9. Juli ein „K. Horn-Kompositionskonzert". Von den dargebotenen Werken (es waren dies: drei Gesänge für Bariton, vier für Sopran, vier für Tenor, ein Duett, sechs Klavierstücke, ein Melodram und eine Fantasie für Klavier und Violine) war uns vieles neu. Aber auch das Neue bestätigt unsere alte Meinung über das Schaffen Horns, das ist gediegenes und solides Können sowie reiche Erfindungsgabe. In den glänzenden Erfolg des Konzertes teilten sich mit dem Komponisten auch die Ausübenden, die all ihr Können in den Dienst der guten Sache stellten, wie: Luigi v. Kunits, ein Geiger von bedeutendem Rufe, Theodor Strack, ein hochbegabter junger Tenor, welcher leider der Wiener Volksoper den Rücken kehrt und vom Herbst ab an die Grazer Oper kommt, Louis Grellepois, der das von Horn meisterlich melodramatisch vertonte Dahnsche Gedicht „Graf Walter" mit grossem Schwung und tiefem Verständnis sprach, auch Ludwig Hauswirth (Bariton), Frau Hofopernsängerin Lori Paul und Frau Antonie Pollak-Reiser (Klavier) wurden den Absichten des Komponisten vollkommen gerecht.

Gustav Grube

Noten am Rande

* Ein chinesisches Urteil über deutsche Musik. Man braucht nur in einem Reiche die Musik zu hören, so weiss man, ob die Sitten des Volkes gute oder böse sind — also sprach schon Tzu Kung, der Schüler des Konfuzius. Und zu einem ganz ähnlichen Urteil kommt ein moderner Chinese, der in der deutschen Kirche zu Tsingtau die „Schöpfung" von Haydn anhörte. In der „Kiautschou-Post" spricht er sich darüber folgendermassen aus: „Nie ist mein Herz so bewegt worden wie an dem Abend, wo ich in der grossen, neuen Kirche in Tsingtau die „Schöpfung" hörte, das Musikstück eines grossen Meisters der Töne, der aus dem deutschen Volke hervorgegangen ist. Ich sass wie gebannt in der lichterfüllten Kirche, wo Männer und Frauen hoch oben standen, den Blick fest gerichtet hielten auf den Dirigenten und sangen. Bald war es eine Einzelstimme, die wie süsser Glockenklang oder wie das mächtige Rufen eines Helden der Vorzeit durch die Kirche zog, bald rauschte der volle Chorgesang wie Meeresrauschen in meine Seele. Wie die Stimmen freudig jauchzend und jubelnd erklangen! Wie sie zu mir redeten wie mit Donnergetön, dass mir ein Schauer durch das Herz ging! Ich erwachte wie aus dem Schlafe, alle unedlen Gedanken schwiegen in mir, und Friede zog in mein Herz. Haben nicht die alten, heiligen Kaiser die Musik gepflegt, um die Sitten zu veredeln und Aufruhr und wildes Streiten der Menschen zu bannen! So erklang die heilige Musik bei den Opferfeiern, und wenn die Grossen des Reiches sich sammelten, um dem Kaiser zu huldigen. Alles hat seine Töne und Lieder auf Erden, die Vögel singen, die Tiere schreien, der Regen fällt mit Wohllaut auf das Land, der Hagel prasselt nieder, die Blitze zucken und der Donner grollt und mit dumpfem Rauschen fliesst der Gelbe Fluss dem Meere zu, dem Urton aller Musik. Mir war es, als ob all diese Stimmen wieder erklangen in der „Schöpfung", in der die heiligen Töne der grossen Kaiser wieder lebendig wurden. Wie ein Träumender ging ich nach Hause und die Nacht hindurch klang mir die Musik in den Ohren. Einst sprach ein Weiser aus, als er die Musik des Reiches Tschin hörte: „Das ist die Musik eines untergehenden Staates", aber hier in dieser Musik der Deutschen fühle ich, das sind die Töne eines mächtig aufwärts steigenden Volkes, und wo in einem Reiche solche Musik ertönt, da werden die fünf Kardinaltugenden der Alten in der Regierung verwirklicht und ich bin mit Dank erfüllt, dass ich hingeführt bin und diese Erkenntnis in mir geweckt ist."

Kreuz und Quer

Bayreuth. Der Hofmusiker Bernhard Samuels aus Schwerin hat einen Apparat erfunden, der es dem Bläser ermöglicht, die grössten Phrasen und längsten gehaltenen Töne ohne Absetzen, dabei vollkommen künstlerisch und tonecht zu blasen. Der Apparat ist bisher auf Englisch Horn, Flöte und Oboe praktisch erprobt worden und hat sich bewährt; er wird voraussichtlich auf alle Blasinstrumente anwendbar sein. Samuels hat Patentschutz in allen grösseren Staaten für seine Erfindung erworben. Wir geben diese Bayreuther Meldung mit einigem Misstrauen wieder.

Berlin. Dem Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik in Charlottenburg, Königlichen Kammermusiker Maximilian Skibicki ist der Titel Professor verliehen worden.

— Engelbert Humperdinck, Vorsteher einer Akademischen Meisterschule für musikalische Komposition, wurde zum Stellvertreter des Präsidenten der Akademie der Künste für das Jahr vom 1. Oktober 1911 bis Ende September 1912 gewählt.

— Der Aachener Städtische Gesangverein (Dir. Prof. Schwickerath), dessen Leistungen vor zwei Jahren in Berlin grossen Erfolg hatten, wird Ende Oktober wieder zwei Konzerte in Berlin veranstalten.

— Dr. H. Alfieri der bekannte Berliner Gesangsmeister und Direktor der Berliner Volksoper, wurde zum Offizier der „Académie française" ernannt.

— An der Universität Berlin lesen im Wintersemester 1911—12: O. Fleischer, „Musikgeschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert", M. Friedländer, „Beethoven" und H. Kretzschmar „Geschichte der Oper".

— In die Lehrerschaft des Sternschen Konservatoriums ist Herr Otto Weiss eingetreten. Der literarischen Welt ist Weiss mehr als Verfasser gedankenvoller und pointenreicher Aphorismen bekannt, sein eigentlicher Beruf ist aber der Gesangsunterricht, den er für einige Zeit unterbrach, um sich seinen schriftstellerischen Arbeiten zu widmen.

— Die Mittel zum Bau eines neuen Opernhauses für Berlin werden auf Wunsch des Landtags nicht durch den Etat für 1912 gefordert werden, sondern durch eine besondere Vorlage. Durch diese soll die Bedeutung, die das Opernhaus als Pflegestätte der Kunst mit Recht beanspruchen darf, betont werden; auch entspricht eine besondere Vorlage der finanziellen Tragweite des Neubaues und der Bedeutung, die der Neubau des Opernhauses für das Städtebild der Hauptstadt hat. Im letzten Etat waren bereits Mittel zur Vorbereitung des Neubaues in Höhe von 687 025 M. bewilligt worden.

Bremen. Für die kommende Spielzeit wurden vom hiesigen Stadttheater zu Neuaufführungen bisher erworben: „Königskinder" von Humperdinck, „Manon" von Massenet, „König für-

einen Tag“ von Adam, bearb. von Paul Wolff, „Stella maris“ von Alfr. Kaiser, „Elektra“ von Rich. Strauss, „Die Sirene“, Operette von Leo Fall.

Budapest. Für die Lisztjahrhundertfeier, die hier im Oktober stattfindet, ist nunmehr das Programm festgesetzt. Die Veranstaltung erfolgt von seiten der ungarischen Regierung unter dem Protektorat des Königs. Das Präsidium haben Graf Geza Zichy und der Direktor der ungarischen Landesmusikakademie, Edmund v. Mihalovics, übernommen. Festredner wird Graf Albert Apponyi sein. Die Reihe der Festlichkeiten eröffnet am 21. Oktober vormittags der Vortrag der Krönungsmesse in der Festungshauptkirche. Abends wird die „Legende der heiligen Elisabeth“ in der Oper gespielt. Am 22. und 23. Oktober finden Konzerte aus den Werken von Liszt statt, bei denen mitwirken: Eugen d'Albert, Artur Friedheim, Moritz Rosenthal, Frédéric Lamond, Emil Sauer, Lula Mysz-Gmeiner, Vera v. Timanow, Karl Agghazi, Aladac Juhasz, Bernhard Stavenhagen, Arpael Szendy und Stephan Thoman. Am 24. Oktober wird in der Oper ein Konzert aus Liszts symphonischen Werken veranstaltet, am 25. Oktober wird in der Oper der Christus aufgeführt. Die Orchesterkonzerte werden von Siegfried Wagner, Felix v. Weingartner und Stephan Kerner geleitet werden.

Christiania. Unter der Hinterlassenschaft des Komponisten Johann Svendsen befindet sich die vollständige Partitur zur Musik für ein dänisches Schauspiel, das Svendsen zusammen mit einem ungenannten dänischen Schriftsteller geschrieben hat. Der Schriftsteller Hermann Bang liest das Schauspiel durch, worauf es beim Kopenhagener Kgl. Theater eingereicht werden soll.

Cöln. Das Cölner Opernhaus hat v. Kaskels zuerst in Dresden gegebene Oper „Der Gefangene der Zarin“ zur Aufführung angenommen.

Dresden. Heinrich v. Kleists „Sonnenhymus“, gedichtet 1799, aufgefunden 1911, ist von Waldemar v. Baussnern (Weimar) für Männerchor komponiert worden; Friedrich Brandes hat das Werk zur Uraufführung mit dem Dresdner Lehrergesangverein Anfang März 1912 angenommen.

Hannover. Herr Willi Bruckhoff, der seine Studien lediglich am Konservatorium in Hannover gemacht hat und daselbst noch studiert, ist nach einem Probesingen der Dresdner Hofoper auf 5 Jahre verpflichtet worden.

Karlsruhe. Zum Andenken an Liszt plant das hiesige Hoftheater eine Wiedereinstudierung der heiligen Elisabeth. Herr Hofkapellmeister Reichwein will auch des Meisters in einem Abonnementskonzert gedenken. Für die kommende Saison soll der Spieloper, für die in unserem jetzigen Tenor Herrn Siewert für Herrn Jadlowker ein vorzüglicher Ersatz gefunden worden ist, mehr Achtung speziell durch Aufführungen von Verdi, Auber usw. geschenkt werden. Der Intendanz ist es gelungen, Herrn Tänzler, unseren derzeitigen vorzüglichen Heldentenor, der seit einigen Tagen Grossh. Bad. Kammersänger ist, für die nächsten Jahre hier zu halten. Die Saison 1911/12 wird am 10. Sept. mit einer Neueinstudierung der Hugenotten eröffnet. Hff.

Kiel. In den letzten beiden Prüfungskonzerten des Konservatoriums der Musik in Kiel wurden zwei wertvolle Preise vergeben. Fräulein Gerda Stahl errang den von der Hof-Pianoforte-Fabrik Gebr. Perzina, Schwerin, gestifteten Preisflügel, Fräulein Alma Rudolph das sogenannte Bayreuth-Stipendium (freier Besuch von 6 Vorstellungen der Bayreuther Festspiele und Reisediäten).

Kolmar. Der bekannte Musikdirektor Paul Runge ist hier im 64. Jahre gestorben. Er stammte aus Heinrichsfeld (Prov. Posen) und lebte hier seit 45 Jahren. Runge hat sich durch verschiedene musikliterarische Arbeiten über die mittelalterliche Musik einen Namen gemacht. Besonderes Aufsehen erregte seine Schrift: „Die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen“ (Leipzig, 1896 bei Breitkopf & Härtel). Von Runges Kompositionen ist das Kaiser Wilhelm I gewidmete Tedeum hervorzuheben.

Leipzig. Dem statistischen Rückblick auf die vergangene Spielzeit des Leipziger Stadttheaters entnehmen wir folgende Einzelheiten: Im Neuen wie im Alten Theater fanden in der Zeit vom 1. Juli 1910 bis 30. Juni 1911 je 369 Vorstellungen statt. Im Neuen Theater waren es 238 Opern- und Operettenvorstellungen und 131 Schauspielvorstellungen, im Alten Theater 68 Nachmittagsaufführungen, 26 volkstümliche Vorstellungen zu halben Preisen, 77 sonstige Schauspielvorstellungen und 198 Operetten- und Opernvorstellungen. Oper, Operette und Ballett brachten 80 verschiedene Werke, darunter erstmalig: Das Baby, Der Dorfwahrsager, Der flotte Bob (Uraufführung), Das geborgte Schloss (Uraufführung), Die kleine Königin, Königskinder, Liebelei, Manon, Monsieur Bonaparte (Uraufführung), Rodelzigeuner (Uraufführung), Der Schleier der Pierrette, Die schöne Risette, Der Schneemann, Der Talisman (Uraufführung), Das Tal der Liebe, Ein Wintermärchen, Zigeunerliebe.

— Das Stadttheater brachte in neuer Einstudierung Lortzings komische Oper „Die beiden Schützen“ mit bemerkenswertem Erfolge heraus.

— R. v. Mojsisovics, der in Leipzig lebende deutsch-österreichische Komponist, wurde als artistischer Direktor des steiermärkischen Musikvereins nach Graz berufen.

— Die Philharmonischen Konzerte unter Leitung von Prof. Winderstein werden im kommenden Winter in folgender Einteilung stattfinden: a) Beethoven-Zyklus (5 Abende), b) Moderne Abende (3 Konzerte), c) Zwei Aufführungen des Philharmonischen Chors.

— Karl Bleyles „Ein Harfenklang“ für Altsolo, Männerchor und Orchester wurde von Friedrich Brandes zur Erstaufführung im Gewandhause (mit den Paulinern und dem Gewandhausorchester) angenommen.

— Das Leipziger Trio (Weinreich, Havemann, Klengel) wird in den nächsten Wochen eine Reihe von Kammermusiken in Bad Kolberg geben.

London. Das neue Londoner Opernhaus, das Oskar Hammerstein gebaut hat, soll am 11. November für zwanzig Wochen mit Nouges und Cains Oper „Quo vadis“ eröffnet werden. Nur die grosse Oper soll in dem Theater heimisch werden. Vorstellungen finden Montags, Mittwochs, Freitags und Sonnabends abends und Sonnabends vormittags statt. Für den Chor sind zum weitaus grössten Teil englische Kräfte verpflichtet, die zum Teil aus einer von Hammerstein gegründeten Chorschule hervorgingen. Der Chor wird aus 125 Personen, das Orchester aus 100 und das Ballett aus 60 Personen bestehen. Das Haus fasst 2300 Plätze. Die Preise bewegen sich zwischen 2 und 21 M.

Mailand. Puccini bestätigt jetzt die bereits früher veröffentlichte Nachricht, er habe bei Hermann Heijermans ein holländisches Textbuch zu einer neuen Oper bestellt; das Textbuch behandelt die Zeit des grossen holländischen Malers Franz Hals. Die Handlung spielt in der Stadt Harlem im 17. Jahrhundert.

Mannheim. Die verflossene Spielzeit des Hoftheaters enthielt 306 Spieltage. Aufgeführt wurden 58 Schauspiele, 46 Opern, 6 Operetten und 4 Ballette; dazu wurden an 13 Tagen mittags Dichter und Tondichter durch Vorträge gefeiert. Im Neuen Theater wurden an 54 Spieltagen 24 Schauspiele, 6 Opern und 2 Operetten aufgeführt. Im Schauspiel gab es 19 Erstaufführungen, darunter 3 Uraufführungen; in der Oper 3 Erstaufführungen. Die abgelaufene Spielzeit war die erste unter dem neuen Intendanten Prof. Gregori. Er ist ein Mann ruhigen Wägens, vorsichtigen Tastens, der den Hauptwert auf das Wort und seinen Inhalt legt und erst in zweiter Linie die szenische Ausgestaltung berücksichtigt. Trotzdem sind einige gutgelungene Aufführungen zu verzeichnen, die ein starkes Talent des neuen Intendanten erkennen lassen, namentlich bei der Wiedergabe klassischer Werke, die er sich besonders angelegen sein liess.

Monte Carlo. Massenets neue Oper „Roma“ wird im Winter im hiesigen Opernhause zum ersten Male aufgeführt.

München. Als Mottls Nachfolger wird von mehreren Seiten Generalmusikdirektor Schillings von der Stuttgarter Hofoper genannt. Er hat vor seiner Berufung in die schwäbische Residenz längere Zeit in München gelebt.

— Felix Mottl hatte eine reichhaltige Bibliothek, die namentlich seltene Handschriften enthielt. So u. a. die Originalpartituren einzelner Kompositionen von Haydn, Beethoven und Hummel. Erstere sollen nach dem letzten mündlichen und schriftlichen Willen Mottls Wiener Sammlungen und die Komposition Hummels dessen Vaterstadt Pressburg übergeben werden. Die von Mottl hinterlassenen musikalischen Handschriften von Wagner, Bellini, Berlioz sollen versteigert werden.

— Hofkapellmeister Cortolezis will die Hofoper verlassen; auch von einem baldigen Rücktritt Fischers wird gesprochen.

Neuyork. Amerikanische Kapitalisten planen, in Berlin und Paris „Filialen" der Metropolitan-Oper zu errichten und die Stars in den drei Städten abwechselnd singen zu lassen. Die Nachricht klingt unwahrscheinlich und abenteuerlich; aber in Paris ist der Platz für die Filialoper bereits gekauft, und in Berlin, so heisst es, bemühen sich zurzeit die operntollen Amerikaner um den Ankauf der Alten Kgl. Musikschule, zugleich auch, wenn sie diese nicht kriegen können, um einen Platz an der Ecke der Cöthener Strasse.

Paris. Henry Herblay, der Komponist der Operette „Das Schwalbennest", hat eine neue dreiaktige Operette vollendet, zu welcher die französichen Autoren Léon Xanrof und Pierre Veber das Libretto schrieben. Das Werk, das als erste Herbst-Novität des Apollo-Theaters in Paris seine Uraufführung erlebt, ist auch für das Neue Theater in Berlin erworben worden.

— Gounods Oper Margarethe kann nächstens das Jubiläum der 1500. Aufführung in Paris feiern. Davon entfallen auf die Grosse Oper 1000 Vorstellungen.

Stuttgart. Der Rückblick der Hoftheater auf das Spieljahr 1910/11 ist soeben erschienen. In den beiden Hoftheatern fanden 367 Aufführungen statt, 168 entfielen auf die Oper, 189 auf das Schauspiel, 10 waren gemischte Vorstellungen. Aufgeführt wurden 81 Schauspiele, 52 Opern, 2 Ballette. Die höchste Aufführungszahl erreichten in der Oper Elektra von Strauss mit 10 Vorstellungen, im Schauspiel Glaube und Heimat und I. Klasse von Thoma mit je 11 Vorstellungen. Wagnersche Werke wurden insgesamt 29 mal gegeben, die Klassiker der Schauspielbühne 36 mal. Von bemerkenswerten Aufführungen sind zu erwähnen eine Ibsenfolge und die Erstaufführungen von dem Weib des Vollendeten von Gjellerup, Jzeyl von d'Albert, Tantris der Narr, Der arme Heinrich von Pfitzner, Die Kinder, Vertauschte Seelen, Die Gärtnerin aus Liebe von Mozart, Die Königskinder von Humperdinck, Die Ratten von Hauptmann, Der Pfeifertag von Schillings, Helenas Heimkehr von Verhaeren (nachgedichtet von Stefan Zweig). Ferner fanden 10 Abonnementskonzerte der Königlichen Hofkapelle statt.

Venedig. Leoncavallo hat eine dreiaktige Operette Die kleine Rosenkönigin, Textbuch von Macchi und Nessi, geschrieben. Die Erstaufführung soll im September in Venedig stattfinden. Das Werk soll in der kommenden Spielzeit auch auf deutschen Bühnen erscheinen.

Weimar. Karl Franke, das älteste Mitglied des Weimarer Hoftheaters, ist nach längerer Krankheit gestorben. Er gehörte seit 1878 ununterbrochen der Weimarer Hofbühne an und war ein hervorragender Vertreter des komischen Faches.

Wien. In dem neuen Pachtvertrag der Stadt Wien mit dem Direktor Rainer Simons für die Volksoper wurde die Spielzeit künftig auf neun, statt wie bisher zehn Monate festgesetzt.

Verlagsnachrichten

Zu den im Herbst dieses Jahres bevorstehenden zahlreichen Franz Liszt-Gedenkfeiern bringt C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig eine allen Lisztfreunden und insbesondere allen Lisztspielern hochinteressante Gabe: In genanntem Verlage erscheint in den nächsten Tagen Franz Liszts „Totentanz" (Danse macabre) für Klavier und Orchester in einer neuen Ausgabe von Alexander Siloti. Der Herausgeber, bekanntlich einer der hervorragendsten Pianisten der Gegenwart und einer der letzten Lieblingsschüler Liszts, hat in das geniale Virtuosenstück die ihm s. Zt. vom Meister selbst gemachten mündlichen Angaben eingefügt und somit diese pietätvolle, von ihm selbst in seinen Konzerten längst praktisch verwertete und bewährte Ausgabe in einer strengen Revision der neu gestochenen Partitur, des Klavierparts und der Orchesterstimmen zu Nutz und Frommen anderer Lisztspieler dauernd festgelegt.

Für alle Künstler und Musiktreibenden, die sich mit dem Studium des „Totentanzes" befassen wollen, wird es ausserdem von besonderem Werte sein, dass die Solopartie nicht mehr einzig aus der vollständigen Orchesterpartitur entnommen zu werden braucht; denn Siloti hat die Ausgabe für zwei Pianoforte so eingerichtet, dass diese sich aus der Solostimme (erstes Pianoforte) und einer Klavierbearbeitung der Orchesterbegleitung (zweites Pianoforte) zusammensetzt.

Bei Louis Oertel in Hannover wird Anfang September d. J. ein neues Lehrbuch: „Praktische Anleitung zum Kontrapunktieren" von Carl Pieper (Direktor des Städt. Kons. zu Krefeld) erscheinen, welches das regste Interesse aller Theorielehrer erwecken dürfte. Das Bestreben des Verfassers geht vor allen Dingen dahin, dem spröden Stoffe des Kontrapunkts möglichst viele anregende Seiten abzugewinnen. Alles rein Wissenschaftliche oder Historische ist vermieden, die Regeln sind auf das Notwendigste beschränkt. Dagegen wird in allen Arbeiten die praktische Verwendbarkeit gezeigt. So findet man Übungen im Satz für Orgel, Streichquartett, Chor usw. Der Schüler wird hierdurch einerseits vielseitig angeregt und selbst zu freien Arbeiten ermuntert, andererseits wird ihm der Nutzen dieser kontrapunktischen Übungen handgreiflich vor Augen geführt. Jede Aufgabe wird durch ein ausgeführtes Musterbeispiel erläutert; oft ist auch ein „Gegenbeispiel" angeführt, in dem Fehler angezeigt werden, wie sie Schülern leicht unterlaufen. Das ganze Gebiet des einfachen und doppelten Kontrapunktes, sowie der freien Imitation des Canon und der Fuge wird in 71 Aufgaben behandelt.

Historische Schweizer Märsche. Aus einer handschriftlichen Marschsammlung der grossherzoglichen Hof-Bibliothek zu Darmstadt hat Professor Schmid einige Schweizer Märsche und Signale aus dem 18. Jahrhundert für Klavier ausgezogen. Obermusikmeister Rust-Konstanz, der sie für Militärmusik und für Orchester bearbeitet hat, fand Gelegenheit, diese Märsche in Donaueschingen Kaiser Wilhelm II. vorzuspielen. Der Kaiser war entzückt, liess die interessanten Märsche wiederholen und sich von Herrn Rust über die Entstehungsgeschichte Vortrag halten. Die historischen Schweizer Märsche sind inzwischen bei Hug & Co. (Leipzig und Zürich) erschienen und dürften demnächst in Orchesterkonzerten zu hören sein.

Ein musikbibliographisches Werk. In diesen Tagen ist in Upsala eines der interessantesten bibliographischen Werke der internationalen Musikgeschichte zur Ausgabe gelangt: „Le catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des 16 ième et 17 ième siècles, conservés à la bibliothèque de l'université royale d'Upsala." Das umfangreiche Werk verdient insofern Beachtung, weil gerade im 17. Jahrhundert durch den 30jährigen Krieg eine ungeheure Menge von damaligen Musikwerken von den Schweden verschleppt wurde, so u. a. die Werke des Jesuitenkollegiums zu Braunsberg und der kurfürstlichen Sammlung von Mainz.

Rezensionen

Neue Frauenchöre

Berger, Wilhelm. Op. 104. Vier Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Partitur Pr. No. 1, 2 u. 3 à M. 1.20, No. 4 M. 1.50, jede Stimme 20 Pfg.

Vier echte, wertvolle Kinder der Muse des jüngst verstorbenen Meisters W. Berger. No. 1 ist merkwürdig düster in Dichtung und Musik, No. 2 durchaus poetisch, mit mächtiger und musikalisch bedeutender Steigerung; das neckische Gedicht von No. 3 ist in sehr reflektierende musikalische Weisen gekleidet, No. 4 erhebt sich zu überwältigendem Ausdruck. Die Lieder erfordern für die reproduzierende Gestaltung zu voller Grösse gut geschulte und erfahrene Sängerinnen und einen ausgezeichneten Pianisten als Begleiter.

Gretscher, Philipp. Op. 63. Drei Lieder für dreistimmigen Frauenchor (No. 1 u. 2 mit Mezzosopran-Solo) und Klavier. Ebenda. Klavierpartitur und Stimmen (je 20 Pfg.) M. 1.80.

Wenn auch in diesen Liedern hin und wieder einige bekannte Wendungen auftreten, so empfindet man häufig genug beim Anhören der sehr wirkungsvollen Gesänge echte Stimmung von wahrem, poetischem Gehalte.

E. Rödger

Druckfehlerberichtigung

In Heft 27 Seite 434 Zeile 26 von oben ist zu lesen: „Man wird ihr dies gewiss einst hoch anrechnen."

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Musikerengagements

Es dürfte ohne weiteres von jedem unserer verehrlichen Verbandsmitglieder zugegeben werden, dass hinsichtlich des Engagements unserer Orchestermitglieder manche Übelstände herrschen, die es verdienen, einmal offen beleuchtet zu werden. Denn gerade diese sich immer mehr einnistenden Mißstände sind so recht geeignet nicht nur der Kunst, sondern vor allem dem Stande und Ansehen der Musiker und uns selbst zu schaden. Möge es uns gelingen, Mittel und Wege zu finden, um den immer fühlbarer werdenden Unzuträglichkeiten beim Engagement der Musiker zu steuern.

Drei Faktoren sind es, die in Frage kommen, wenn der Kapellmeister nach neuen Mitgliedern Umschau hält: der Agent, direktes Engagement und das Musikverbandsbureau. Sehen wir uns die Licht- und Schattenseiten dieser drei Möglichkeiten näher an.

Die Agenturen haben sicher ihr Gutes; der Kapellmeister hat ein Stück Arbeit und Verdriesslichkeit vom Halse, kann auf schnelle Bedienung rechnen und wird mit einer reellen Agentur auch zufrieden sein können. Doch lehrt die Erfahrung, dass sich auch hier manches Unwesen eingeschlichen hat. Hierher gehört beispielweise das leidige Kapitel vom „provisorischen Engagement." Eine Agentur hat uns einen brauchbaren Mann empfohlen, den wir für eine bestimmte Zeit fest engagieren. Schon nach kurzer Zeit hat jedoch die Agentur mit dem Manne andere Absichten, sie kann und will ihn anderwärts unterbringen. Noch vor Beendigung der festgelegten Zeit wird das Engagement, da man es ja doch nur als „vorübergehendes" betrachtet hat, gelöst und der Kapellmeister, der sich vertrauensvoll an den Agenten gewandt hatte, hat das Nachsehen. Und dies vielleicht in einer Zeit und bei Gelegenheiten, wo der Kapelle ein Wechsel sehr fatal sein kann. Soll der Agent aber für uns einen Wert haben, so muss er auch unser Interesse im Auge haben. Dies kann im vorliegenden Falle nur dadurch geschehen, dass sich der Agent mit dem Kapellmeister ins Vernehmen setzt und mit ihm die Vereinbarung zwecks Freigabe eines Orchestermitgliedes trifft oder gleich von vornherein dem Kapellmeister die Verhältnisse und Absichten bei dem in Frage kommenden und neu zu engagierenden Musiker offen und klar darlegt. Anderen Falles muss der Leiter eines Orchesters jedes Vertrauen zur Agentur verlieren und ein Agent, der so handelt wie im oben geschilderten Falle, hat die Berechtigung, als ernst und reell genommen zu werden, verwirkt.

Das direkte Engagement wäre wohl als das Idealste anzusehen — wenn man genügend Vertrauen haben könnte in all die Belege, Zeugnisse und Empfehlungen, die uns bei solchem Anlass vorgelegt werden.

Aber wie sieht es hier in Wirklichkeit aus?

Man höre: Einem Kapellmeister gestand ein Fagottist kurze Zeit nach erfolgtem Engagement ganz freimütig ein, dass alle die Zeugnisse, die er vorgelegt hatte, ihm ein Kollege „in liebenswürdiger Weise" angefertigt habe!! Darf man sich versichert halten, dass dieser Fall vereinzelt dasteht? Gewiss nicht! Denn solche Vorkommnisse wachsen aus länger geübten Gepflogenheiten heraus.

Einem anderen Orchesterleiter passierte es, dass ihm ein Zeugnis mit seiner eigenen Unterschrift, das er also selbst ausgefertigt haben sollte, vorgelegt wurde, ohne jemals den Mann in seinem Orchester gehabt zu haben. Ist das nicht sonderbar? Sonderbarer aber noch ist die Tatsache, dass der Mann in seinem Zeugnis ganz gerecht bewertet war, denn der Kapellmeister würde ihm, als er sein Können erfahren hatte, selbst die Note gegeben haben.

Was wäre zu tun, um diesem „Zeugnis"-Unwesen energisch zu Leibe rücken zu können?

Unsere Meinung, unsere für Musiker und Kapellmeister gleichgut gemeinte Ansicht wäre, jeden Orchesterleiter unseres Verbandes zu verpflichten, am Saisonschlusse über sein gesamtes Orchesterpersonal Qualifikationen an den Vorsitzenden zu senden, deren Inhalt geheim gehalten werden und auf Ehre und Gewissen abgefasst sein müsste.

Wir betonen: „über die gesamten Mitglieder". Denn nicht darum handelt es sich, sogenannte „schwarze Listen" von fragwürdigen Elementen zu bekommen, sondern darum, unter Verzicht auf Vorlage zweifelhafter Zeugnisse den einzelnen Mann aus dem praktischen Urteil mehrerer Orchesterleiter heraus kennen zu lernen. Und dieses Kollektiv-Urteil dürfte kaum anzuzweifeln sein und dürfte ein wahrheitgetreues Bild zu Tage fördern. Denn der Musiker wird dann nicht nach einem einzigen vorübergehenden Engagement, sondern nach jahrelanger Praxis beurteilt.

Mit dem oben beim Kapitel „Agentur" Erwähnten deckt sich der folgende Mißstand:

Es ist schon wiederholt vorgekommen, dass sich Musiker, deren Engagement noch nicht abgelaufen war, Tage und Wochen vor dem Ziel kontraktlich anderweitig verpflichteten und so stillschweigend einen Kontraktbruch begingen. In einem Falle hatten 14 Musiker Kontrakte abgeschlossen für die Zeit vom 15. September bis 30. April, obwohl sie in ihrer letzten Stellung noch bis zum 25. September verpflichtet waren. In einem anderen Falle hatten sich zwei Herren, schon bevor sie ihr Engagement antraten, für ein anderes verpflichtet, das zeitlich mehrere Wochen mit dem eben angetretenen zusammenfiel.

Ein Solocellist hatte gleichzeitig drei Kontrakte in der Hand, ebenso ein Solotrompeter. Am 15. September wussten sie noch nicht, welches Engagement sie annehmen und welche sie ablehnen sollten.

Ein Bassist kam zu seinem Kapellmeister mit der Bitte, ihm behilflich zu sein, dass er ein eingegangenes Engagement nicht anzutreten brauche. „Ob sein Chef nicht einen befreundeten Arzt ersuchen möchte, dass er ihm, dem Bassisten, ein Zeugnis über vorhandene Herzschwäche ausstellte!" Es wurde ihm nun der eigenartige Fall namentlich hinsichtlich seiner rechtlichen Bedenken klar gelegt. Trotzdem hatte er sich binnen 3 Tagen das Zeugnis von einem anderen Arzt glatt erwirkt.

Alle diese Fälle illustrieren einen Mißstand der Engagementsverhältnisse, an dessen Beseitigung wir alle gründlich arbeiten sollten.

Das Hilfsmittel bietet die Verpflichtung für den neu zu engagierenden Musiker, dass er eine Bestätigung seines letzten Chefs vorzuweisen hat, welche die glatte und einwandfreie Lösung seines früheren Dienstverhältnisses klar erkennen lässt. Kein Orchesterleiter händige einen Gegenvertrag aus, bevor er die Überzeugung vollständiger Bewegungsfreiheit des Anzustellenden auf Grund dieser Bestätigung gewonnen hat.

Die dritte Möglichkeit zur Gewinnung von Orchesterkräften bietet das Verbandsbüro der Musiker.

Vor mehreren Jahren durch eigene Erfahrungen und durch Klagen von Kollegen davon abgehalten, dort zu engagieren, machte ein Orchesterleiter neuerdings einen Versuch, indem er die eine Hälfte der Engagements einem Agenten, die andere Hälfte dem Verbandsbüro übertrug.

Es muss billigerweise eingestanden werden, dass der Auftraggeber vom Verbandsbüro besser bedient wurde als vom Agenten. Mögen es manche als Zufälligkeit bezeichnen, die Tatsache ist auf jeden Fall gegeben. Dem Büro ist nur zu raten, sein Institut nach Kräften zu heben; es kann in der Engagementfrage im Laufe der Zeit sehr segensreich wirken. Freilich davor muss es sich hüten, alle Musiker als gleichwertig anzusehen und die Vergebung der vakanten Stellen unterschiedslos ohne Hinblick auf die Leistungen des Einzelnen betätigen zu wollen. Das Prinzip muss auch hier lauten: dem Verdienste seine Krone, dem strebsamen Künstler den Vorzug. Dann müsste das Präsidium bei den Orchestervorständen anregen, dass sie durch Listen genaue Auskunft über die Mitglieder geben und zwar über 5 Punkte:

1. Leistungen als Orchestermusiker,
2. Solistische Befähigung,
3. Stand des technischen Könnens,
4. Tonqualität,
5. Bildung und gesellschaftliche Befähigung.

Berücksichtigt das Büro hierbei den künstlerischen Stand und Ruf des betr. Orchesters, so wird es ein getreues Bild des Einzelnen haben und ist zwecks Vorschlägen für freie Stellen über alles genau orientiert.

Um gerechte und sachdienliche Prüfung und Würdigung der hier niedergelegten Anregungen wird gebeten! Möge auf beiden Seiten ein guter Wille sein, denn wo der ist, ist ja auch immer ein Weg. Gar mancher Mißstand ist leichter zu beheben, als es anfangs den Anschein hat.

F. M.-Fbg.

Die nächste Nummer erscheint am 27. Juli. Inserate müssen bis spätestens Montag, den 24. Juli eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 30

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 27. Juli 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Hans Leo Hasslers Concentus sacri
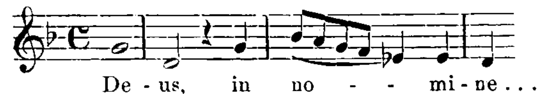
Denkmäler Deutscher Tonkunst, Erste Folge, XXIV. und XXV. Band

Herausgegeben von **Joseph Auer**

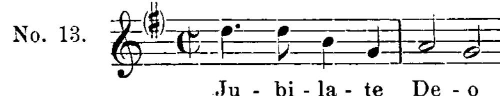
Hans Leo Hassler ist unter den deutschen Tonsetzern der a cappella-Periode derjenige, dessen weiteres Bekanntwerden mehr als irgendeines anderen geeignet wäre, unseren Musikern den Sinn für alte Tonkunst wiederzugeben. Und dies, nicht weil er der bedeutendste unter den Alten wäre, sondern weil er unter den bedeutenden der verständlichste und klarste, fast möchte ich sagen, der natürlichste ist. Die Concentus sacri, die die Erste Folge der Denkmäler Deutscher Tonkunst im XXIV. und XXV. Bande bringt, können daher an unserm noch so wenig zu festen Zielen gelangten Kirchengesang eine bedeutsame Mission erfüllen. Welchen Reichtum enthält dieser prächtige Doppelband an schöner, würdiger und grossartiger, nicht selten auch lieblicher Kirchenmusik! Welche Summe von Gesängen ist in ihm enthalten, an der so mancher wohlsubventionierte grossstädtische Kirchenchor unter einem intelligenten und ernsthaft bemühten Chorleiter sich emporarbeiten könnte aus den dürftigen Niederungen der Mendelssohn-Epigonie! Vielleicht bringt, da unsere Pietät sich so gern nach dem Kalender reguliert, das Jahr 1912 mit Hasslers 300jährigem Todestag einigen der Motetten in Kirchenkonzerten eine Auferstehung. Vielleicht fasst auch die Denkmäler-Kommission oder das Haus Breitkopf & Härtel, vielleicht auch der für die praktischen Aufgaben der Musikforschung so vorzüglich ausgerüstete Historiker der Motette Hugo Leichtentritt oder Joseph Auer selbst den Entschluss, von Hasslers Kirchenstücken eine Auswahl in leicht zugänglicher, handlicher Ausgabe zu bieten. Vielleicht — nicht ohne skeptische Seufzer ergeht man sich in so optimistischen Hoffnungen — raffen sich gar auch unsere in der Praxis stehenden Kirchenmusiker allmählich in wachsender Anzahl dazu auf, zu den Denkmälerbänden zu greifen und Hasslers Messen und Motetten zu studieren!
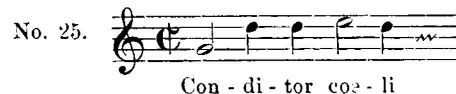
Der Doppelband enthält 63 Tonstücke zu 4 bis 12 Stimmen. Es ist selbstverständlich, dass die glänzende Summe von Kunstmitteln, die Hassler in der Schule Andrea Gabrielis zu seiner Verfügung gewonnen und für Deutschland erobert hatte, in den 10 vierstimmigen Motetten verhältnismässig am bescheidensten zur Geltung kommt. Indessen kann man auch hier Hasslers angeborene und erworbene Vorzüge studieren: die klare Disposition in seinen Stücken, die leicht ansprechende Bildung seiner Thematik, die Unterordnung der gleichwohl unbeeinträchtigten Polyphonie unter das ihm höher stehende Prinzip des Klanges.

Schauen wir uns einige Hasslersche Themen in ihrer schlichten Bildung und schlagenden Ausdruckskraft an! Nr. 1, Deus, in nomine. In langgedehnten Tönen (an- und abschwellend) hebt die Anrufung an. Bei dem nomine ein kleiner Aufschwung, dem eine Senkung in einer Ligatur kleinerer Notenwerte, mit bezeichnendem Halbtonschritte am Schlusse, folgt:
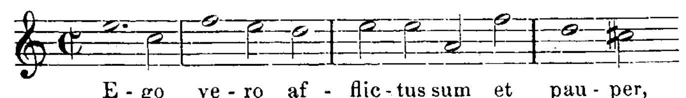


Nicht zu übersehen ist, dass dies Thema, wenn auch die Motette in der dorischen Tonart steht, von uns ohne weiteres im Sinne unserer engeren Dur- und Mollauffassung begriffen wird, und es will mir scheinen, dass die „natürliche", naive, bisweilen geradezu „populäre" Wirkung der Hasslerschen Thematik zu grossem Teile eben in diesem ausgesprochenen Dur- und Mollcharakter seiner Erfindungen liegt. Aber es kommen andere Dinge hinzu. Vor allem die Annäherung an das moderne metrische Empfinden, die sich zwar nicht in der vollen Entfaltung breiterer Themen, wohl aber in ihren Teilmotiven geltend zu machen pflegt. Zwei Beispiele für viele:

No. 13. 

No. 25. 

Wir haben hier die Nachwirkungen jener weltlichen Liedrhythmik, die ihrerseits historisch auf der festen Rhythmik und Metrik der instrumentalen Tänze fusst.

Von den vierstimmigen Stücken möchte ich namentlich den ersten Teil der Motette Ego vero afflictus sum hervorheben mit dem schönen, ausdrucksvollen Thema



ein stimmungsvolles Fugato, das, ohne zu gewaltigen Steigerungen zu führen, doch immer in gleicher Ausdruckskraft bleibt und auch stets durch Einzelheiten fesselt: interessante Trugfortschreitungen wie beim ersten Einsatz des Tenors, schlecht verhüllte, in der Ausführung unschädliche Querständigkeit, scharfe Vorhaltdissonanzen, und so fort. Sehr hübsch ist, wie beim Übergang zum Dominus sollicitus est pro me der vierstimmige Chor sich in zwei ineinandergeschobene dreistimmige Chöre spaltet — erst Sopran-Alt-Tenor, dann Alt-Tenor-Bass —, ein bei Hassler häufiger, den Gabrieli abgesehener, übrigens äusserst wirkungsvoller Kunstgriff, mit dem die einfachen einchörigen Gebilde sich bereits ein Element der Doppelchörigkeit entleihen. Wir berühren damit einen Vorzug, der zwar der älteren Musik überhaupt weit mehr zukommt als der neueren, aber unter den Alten, soweit man nur deutsche Meister in Betracht zieht, eben Hassler in ganz besonderem Masse nachzurühmen ist: das ist der Klangreiz, der den Stücken eigen ist, und zwar nicht nur in der Linienführung der einzelnen Stimmen oder den Akkordfarben der Zusammenklänge, sondern in dem Klangverhältnis der verschiedenen Stimmlagen. Sehr hübsch und einleuchtend hat Leichtentritt in seiner Geschichte der Motette*) auf diese Seite hingewiesen und sie an einem besonders drastischen Beispiel aus den Cantiones sacrae, Hasslers erstem Motettenwerke, demonstriert. Auch in den Concentus sacri finden wir fast in jedem Stücke Stellen, deren Klangreiz uns entzückt und uns zeigt, mit wie innigem Verständnis die Klangwirkung einer jeden musikalischen Figur in bestimmten Stimmlagen vom Tonsetzer vorausberechnet ist. Ganz wundervoll ist zum Beispiel in der ersten Motette das Libera me, wie es, vorher vom Sopran, dann von den Mittelstimmen in Terzen, intoniert, nun in der tiefen Lage des Basses erklingt.

Auf die zehn vierstimmigen Motetten folgen zehn fünfstimmige. In Nr. 18 (Alleluia, laudem dicite) und 19 (Canite tuba) spielt die schon erwähnte Chorteilung in zwei Stimmgruppen mit gemeinsamen Mittelstimmen eine grosse Rolle. Meist wird der fünfstimmige Chor in zwei dreistimmige Gruppen zerlegt, die den Alt als Oberstimme oder Unterstimme gemeinsam haben, in Nr. 19 treten auch zwei vierstimmige Gruppen einander gegenüber. Am merkwürdigsten unter den fünfstimmigen Motetten ist aber Nr. 20 Ad Dominum, weil wir hier Hassler, der doch im wesentlichen Diatoniker ist, ganz ausgesprochen auf den Pfaden der Chromatiker wandeln sehen. Das Thema setzt mit einem chromatisch aufwärtsgehenden Sextengang ein. Nach zwei Durchführungen, von denen die zweite unvollkommen ist, folgt ein diatonischer Abschnitt, worauf die Chromatik wieder eintritt. Jetzt aber kommen groteske Sprünge bei den labiis iniquis dazwischen, und Hassler scheut weder die grosse Septime noch die übermässige Sekunde abwärts. Bei dem Textabschnitt et a lingua dolosa benutzt er in der abwärtssteigenden chromatischen Quarte ein nicht eben originelles Motiv. Er gewinnt so ein Tonstück, das zwar unter den Hasslerschen auffallen muss, aber weder den grossartigen chromatischen Stücken anderer Meister noch auch den echten Eingebungen seiner eigenen Muse an Wirkung gleichkommt. Höher zu schätzen ist, namentlich in seinem Anfang, das Tu es Petrus (Nr. 12) mit seiner machtvollen rhythmischen Bestimmtheit, in dem ein felsenfestes Vertrauen sich auszusprechen scheint, und der fröhlichen Erhebung bei dem Worte aedificabo.

Je weiter wir in dem Motettenbande vorschreiten zu den vielstimmigen Stücken Hasslers, um so grösser wird die Ausbeute an wahrhaft bewundernswerten Sätzen. Unter den zehn sechsstimmigen ragen Nr. 21 O admirabile commercium und Nr. 23 Surrexit pastor bonus hervor. Als bezeichnend für Hassler darf erwähnt werden, dass er in dem schönen Conditor coeli bei der Textstelle faucibus orci sich so gar nicht veranlasst fühlt, den Schlund der Hölle eindringlich zu malen; gegenständliche Charakteristik liegt ihm so gut wie ganz fern.

Von ausserordentlicher Wirkung ist das erste der beiden siebenstimmigen Stücke, das in der Faktur einfache O sacrum convivium. Wundervoll ist es, wie im G- und Cdur-Akkorde zwischen sechs liegen bleibenden Stimmen der erste bezw. zweite Tenor seine schlicht ausdrucksvolle Ligatur auf das Wort sacrum bringt! So kündigt sich das Mysterium des Abendmahlopfers gleichsam objektiv an, und wie eine gewaltig sich steigernde subjektive Bestätigung des Eindrucks, den dieses Mysterium auf die Teilnehmer macht, wirkt es, wenn nun die nachahmenden Stimmen von unten herauf bis zum Sopran einstimmend einander folgen.

Die zwölf achtstimmigen Motetten sind doppelchörig, für zwei zusammenwirkende vierstimmige Chöre meist verschiedener Lage, geschrieben. Hervorhebung verdient Nr. 44 Miserere mei, Deus. Hier werden die sämtlichen zwanzig Verse des 50. Psalms samt der Doxologie in getrennten Abschnitten derart durchkomponiert, dass bald beide Chöre, bald nur einer von ihnen, dazwischen aber auch nur drei oder zwei Stimmen einen Textabschnitt singen, so dass eine eigentümlich berührende Folge von Klangkontrasten den Hörer für das entschädigt, was dem Stücke an Reizen der Thematik und thematischen Durchführung fehlt. Von grosser Schönheit und Tiefe des Ausdrucks sind Nr. 34 die Passionsmotette O Domine Jesu und Nr. 36 der Psalm Beati omnes. Hier kann man bei der Textstelle Ecce sic benedicetur wieder so recht die Klangwirkung sehen, die Hassler bei gleichbleibendem Akkord und liegendem Bass durch blossen Lagenwechsel in den Oberstimmen zu erzielen weiss, und wundervoll ist, wenn nachher beim pacem Viertelgänge des zweiten Chores aus der Tonflut hervortauchen. — Angereiht sind den achtstimmigen Motetten drei achtstimmige Instrumentalcanzonen, muntere Stücke, wie die Gattung sie erheischt, übrigens ohne Angabe, für welche Instrumente sie bestimmt sind.

Es folgen eine neunstimmige Motette (für 4 + 5 Stimmen) und je zwei zehn- und zwölfstimmige (diese dreichörig). Das sind ausnahmslos Stücke von überwältigender Klangfülle und ungemeiner Ausdruckskraft. Leider aber werden auch Forderungen an den Stimmumfang gestellt, die unsere Zeit nur in ganz seltenen Fällen wird befriedigen können. Mag die Höhe der Soprane noch hingehen, obschon Stellen wie bei gloria und Domine in Nr. 52 mit beständigen g'' und a'' schlimm genug sind, so sind doch Bässe, die das grosse C noch in wirklicher Sonorität zuverlässig zur Verfügung haben, bekanntlich sehr schwer aufzutreiben, und mit Transposition ist nichts geholfen; schon ein Halbton höher würde die Ausführung des Soprans unmöglich machen.

Die Nummern 1—25 des Bandes geben die Stücke wieder, die in der ersten Ausgabe der Sacri Concentus vom Jahre 1601 enthalten sind. Die elf Zusatzstücke der zweiten Ausgabe von 1612 bringt der Herausgeber als

*) Hugo Leichtentritt, Geschichte der Motette. Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1908. Seite 299, in einer ausgezeichneten Analyse der Motettenkunst Hasslers.

Anhang. Es sind ausnahmslos äusserst wertvolle Stücke. Frischer Jubelton durchzieht die zweite der vierstimmigen Motetten. Ein Meisterstück ist das instrumentale Ricercar (Nr. 3), für das man eher den Namen „Fantasia" erwarten würde, da es von Anfang bis zu Ende ein dominierendes Thema besitzt, während in den Ricercari die auftretenden Themen meist einander mehr oder weniger das Gleichgewicht halten. Die Motette Nr. 5 Domine meus zeichnet sich durch auffallend tiefe Lage aus. Ein hervorragend merkwürdiges und zugleich überaus schönes Stück ist das achtstimmige Si bona suscepimus, in dem man mit Staunen einen a cappella-Meister des XVI. bis XVII. Jahrhunderts den ganzen Chor kühnlich von E- zu F dur hinaufrücken sieht, unbekümmert um alle noch so verbotenen Parallelfortschreitungen! Leider müssen die letzten Stücke, am meisten das Omnes gentes plaudite (Nr. 52) für unsere Zeit als unausführbar gelten; aber man wird dem Herausgeber darin beistimmen, dass sie, wenn ausführbar, von immenser Wirkung sein müssten.

Der Revisionsbericht enthält neben dem kritischen Kommentar zu jedem Stück Erläuterungen, die zwar, wie so oft in den „Denkmälern", nur allzu knapp ausgefallen sind, für die Texte aber alle nötigen Hinweise enthalten und auch zur Charakteristik und ästhetischen Würdigung der Stücke einzelne — immer wertvolle — Fingerzeige geben, die den mit der alten kirchlichen Vokalmusik und insbesondere mit Hasslers technischer und individueller Eigenart ausgezeichnet vertrauten Musiker verraten. Auch seine Ratschläge für die Intonation der Stücke scheinen mir mit grosser Gewissenhaftigkeit gegeben zu sein.

Alles in allem haben wir hier einen köstlichen Doppelband! Die grosse Mehrzahl seiner Stücke verdiente überall, wo die Verhältnisse es gestatten, studiert und aufgeführt zu werden. Möge dieser Denkmälerband bei den Kirchenmusikern tüchtig herumkommen, und mögen diese Denkmäler — nicht „Denkmäler" bleiben!

Richard Münnich



An die Dirigenten kleiner Gesangvereine

wendet sich Arthur Liebscher-Dresden in der Dürerbundes-Korrespondenz mit folgenden Worten: „Ist Ihnen schon einmal ein grösseres und schwierigeres Instrumentalwerk in der Ausführung durch ein Dilettantenorchester begegnet, etwa eine Lisztsche sinfonische Dichtung? Vielleicht nicht. Dann werden Sie jedenfalls auch kein allzu heftiges Verlangen nach einer solchen Bekanntschaft in sich tragen, denn schon bei dem blossen Gedanken daran haben wir alle gemeinschaftlich dasselbe Empfinden von der Wohltat, die zur Plage wird. Es ist eben mit dem guten Willen und der Lust am Musizieren allein nicht getan, wenn der Blick dafür fehlt, was musikalisch möglich ist. Dabei brauchen wir noch gar nicht einmal ans Orchester zu denken. Wir alle sind schon Zeuge gewesen, wie Beethovensche Sonaten unter den Händen fleissig übender Klavierschüler an Vorspielabenden oder zu anderen Gelegenheiten ihren Geist aufgaben. Das sind Binsenerfahrungen, Tatsachen, die uns allen so bekannt sind, dass es beinahe nicht mehr schicklich ist, davon zu reden. Nur sonderbar, dass es ein Gebiet der künstlerischen Betätigung gibt, auf dem am allermeisten gesündigt wird, und zwar genau in derselben Richtung wie bei den angezogenen Beispielen, ohne dass man im allgemeinen viel Worte darüber verliert. Das ist der Männergesang. Gerade ihm gegenüber scheint die ästhetische Urteilskraft auch solchen Kreisen abzugehen, die sich im ganzen noch einen Sinn bewahrt haben für das, was schön und nicht schön ist. Sonst könnten sich nicht solche Zustände herausgebildet haben, wie sie gegenwärtig den Männergesang beherrschen.

Die Zeiten, in denen sich kleinere Vereine mit dem Heim, den Regensburgern oder einer ähnlichen Sammlung volkstümlicher Gesänge begnügten, sind vorüber. Sie liegen vielleicht noch im ‚Archiv', so heisst ja der kleine Schrank, der im Übungszimmer steht, aber es muss schon ein Ständchen, eine Geburtstagsfeier, eine Herrenpartie oder ein ähnlicher Anlass plötzlich in die Vereinsabende hineinschneien, wenn sie einmal ans Licht gezogen werden sollen. Dann bleibt gewöhnlich nicht viel Zeit zum Üben, und in solchen Fällen ist der Heim ein vortrefflicher Retter aus der Not. Aber für die ‚Konzerte' ist er nach Ihrer Meinung unbrauchbar. Seitdem auch die kleinste Vereinigung sangeslustiger Männer in Deutschland nicht mehr für sich selbst singt, sondern immer nur ‚Programme studiert', um ‚Konzerte' zu geben, hat's Ihnen eine andere Richtung angetan, die in dem Namen Friedrich Hegar ihre Losung hat. Nun gehört Hegar ja unzweifelhaft zu den begabtesten unter denen, welche zurzeit für Männerchöre schreiben. Das wissen wir alle. Aber diejenigen, welche kleine Vereine leiten, wissen noch mehr. Freilich hütet man sich, es zu sagen. Die Kompositionen sind fast ohne Ausnahme so schwer, dass kaum ein Mitglied seine Chorstimme in dem Grade beherrscht, dass es sie ohne die Anlehnung an die übrigen allein singen kann. Nun gibt es ja sogar in den besten Chören Sänger, welche ‚singen' und Sänger, welche ‚mitsingen'. Wenn aber eben alle bloss ‚mitsingen', so geht es zwar beim ‚Konzert' immerhin im Verhältnis zu dem Können der einzelnen noch ganz ‚leidlich', weil einer den andern stützt, aber etwas, was Anspruch auf irgendwelchen Kunstwert hat, kann dabei schlechterdings nicht herauskommen. Das Schlimme ist nur, dass jedermann seine Ohren ohne weiteres ausserhalb des Gefahrenbereiches bringen würde, wenn sich ein Dilettantenorchester mit ähnlichen Kräften an einer entsprechend schwierigen Instrumentalkomposition vergreifen wollte, dass aber nur ganz wenige das Groteske bemerken, das in dem gewaltigen Abstande zwischen Wollen und Können liegt, sobald die Vokalmusik und vor allem der Männergesang in Frage kommt. Man wäre versucht, zu glauben, dass die immer beifallsfreudige Zuhörerschaft in dem Grässlichen des Getöns so etwas wie ‚Wahrheit der Schilderung' oder Realistik vermutete und darin das Wesen der modernen Schreibweise für Chormusik zu erblicken meinte, wenn der Applaus nicht Gewohnheitssache wäre. Sie, meine Herren Liedermeister, haben es mit der Kunst zu tun, aber mit der Volkskunst. Dem Gesang, den Sie pflegen, kommt in dem gleichen Sinne und in demselben Grade eine künstlerische Bedeutung zu, wie beispielsweise der Bildschnitzerei in manchen Gegenden des Gebirges. Aber die Voraussetzungen jeder Kunstübung sind zum ersten Beherrschung der erforderlichen Technik und zum andern Wahrheit. Dass bei Vereinen, deren einzelne Glieder kaum imstande sind, die allereinfachsten Intervalle nach Noten zu treffen, und die für den Gesang nicht mehr als die natürliche Anlage mitbringen, überhaupt nicht die Rede sein kann von einer Bewältigung der Schwierigkeiten, wie sie der Hegarsche Satz für Chormusik bietet, ist wohl selbstverständlich. Solche Kompositionen können nicht anders als auf Grund eines voraufgegangenen systematischen Studiums im Sinne ihrer Schöpfer wiedergegeben werden. Und damit sind wir

gleichzeitig bei der künstlerischen Wahrhaftigkeit. Ein Volkslied im Munde eines Landmädchens ist wahr nach jeder Seite seines Inhaltes und Ausdruckes hin. Stellt sich aber dasselbe Dorfkind im Gasthofssaale neben das Klavier und singt uns, wenn es musikalisch ist, etwa Strauss-Dehmels: „Du wirst nicht weinen“ vor, so fühlen wir schon nach wenigen Takten, dass hier alles Unwahrheit ist. Einmal der Inhalt, der die sensitiven Seelenregungen eines modernen Kulturmenschen widerspiegelt, Regungen und Empfindungen, wie sie der Sängerin fremd sind und fremd sein müssen, und zum anderen der Ausdruck, der ja von dem inneren Erleben des Kunstwerkes abhängig ist. Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse in den kleinen Chören. Kein einziger der Sänger, die bei Tage ihrem Handwerke nachgegangen sind, wird, um ein Beispiel anzuführen, auch nur entfernt ähnlich zu fühlen vermögen wie Nietzsche, als er sein Tanzlied an den Mistral: Mistral-Wind, du Wolkenjäger, schrieb, oder wie Karl Bleyle, als er es in Musik setzte. Und doch lassen Sie ihn auch in Ihrem kleinen Vereine singen. Wie lange wird es noch dauern, bis wir wieder einen Sinn für das Wahrhaftige in der Volkskunst besitzen werden? Kein Mensch wird Ihnen heute zumuten, ausschliesslich Volkslieder mit Ihren Vereinen zu üben, aber was sie auch singen, es muss dem Können der Sänger entsprechen, technisch und geistig. Nur dann dienen Sie in Wirklichkeit der Kunst.“

Rundschau

Konzerte

Cöln

Die alljährlich stattfindenden zwölf Gürzenichkonzerte decken die Konzertbedürfnisse Cölns vollauf. Die karnevalsfrohe rheinische Hauptstadt hat, wie schon oft gesagt, im allgemeinen nicht viel Sinn für Solistenkonzerte. Daher auch wohl der chronische Mangel an solchen. Einzig und allein der rührenden Fürsorge der tatkräftigen Agentur Joh. Fr. Weber verdanken wir trotz alledem die Bekanntschaft mit so mancher interessanten Erscheinung im Konzertleben. Die letztwinterlichen Gürzenichkonzerte unter der zwingenden genialen Leitung unseres Steinbach nahmen den gewohnten genussreichen Verlauf. Von neuen Schöpfungen fesselten vornehmlich ein Klavierkonzert in B dur von J. Weissmann, das von Karl Friedberg dem Komponisten sicherlich zu grösstem Dank gespielt wurde, die vortrefflich gearbeitete Kleist-Ouvertüre von Rich. Wetz, die reichlich lang ausgesponnene Ouvertüre zu einem Drama von Fr. Gernsheim, die etwas äusserlich anmutende englische Rhapsodie „Brigg Fair“ für Orchester von F. Delius, Kloses geistreich vertonte „Wallfahrt nach Kevelaer“, zwei erstmalig aufgeführte Kantaten für Chor, Soli und Orchester von Joh. Seb. Bach: „Herr, geh nicht ins Gericht“ und „Jesu, du meine Seele“ und der 100. Psalm von M. Reger, der aber nicht ohne Widerspruch blieb und von einem Teil der Presse energisch abgelehnt wurde. Auch die Auswahl der Solisten konnte man im grossen Ganzen eine recht glückliche nennen. Allerdings enttäuschte Fräulein Lucille F. Marcel aus Wien in Liedern mit Orchester von Weingartner und ebensolchen von Berlioz durch ihre etwas brettlhaften Manieren. Auch die reife Kunst Frau Lula Mysz-Gmeiners konnte diesmal nicht so restlos befriedigen wie sonst. Dahingegen hinterliessen die jugendlichen Geschwister Harrison aus London, die sechzehnjährige Beatrice und die achtzehnjährige May, in Brahms' Konzert für Violine und Violoncell, Herr Professor Willi Hess aus Berlin im dritten Violinkonzert von Max Bruch, Herr Max Meytschik aus Petersburg in dem hervorragend interpretierten d moll-Klavierkonzert von Brahms, Herr Konzertmeister F. Grützmacher in dem ungemein schwierigen Dvořákschen Cellokonzerte, Frau Kwast-Hodapp in dem reichlich oft gespielten g moll-Konzert von Saint-Saëns, Herr Professor Karl Flesch im D dur-Violinkonzert von Brahms und Frau Ida Ruhl-Dahlmann in dem Altsolo der Brahmschen Rhapsodie die allerbesten Eindrücke. Anstelle des mit grosser Spannung erwarteten Klaviervirtuosen Alfred Cortot aus Paris sang Fräulein Gertrud Foerstel aus Wien mit unleugbarem Erfolge zwei Mozart-Arien. — Nicht weniger am Platze waren die künstlerischen Persönlichkeiten, die solistisch in verschiedenen grösseren Werken mitwirkten. So erfuhren z. B. eine mehr oder minder wohlgelungene Widergabe Max Bruchs Szenen aus der Odyssee durch die Damen Gura-Hummel und Preusse-Matzenauer, die Herren Rohmann und Kammersänger Steiner, ferner der Händelsche Messias durch die Damen van Lammen und Durigo, die Herren Schmedes und Gessner, der letzte Satz der neunten Sinfonie von Beethoven durch die Damen Noordevier-Redingius und Leydhecker, die Herren Kammersänger Senius und von Raatz-Brockmann und schliesslich die Matthäus-Passion durch die Damen Petri (deren Gesangsweise jedoch recht anfechtbar war) und Philippi, die Herren Walter und Kammersänger Weil. Hoffen wir, dass der künftige Winter ebenso reich an künstlerisch-bedeutsamen Ereignissen sein wird, wie es der vergangene war.

Fritz Fleck

Halle a. S.

Der Sängerbund an der Saale, ein dem grossen Deutschen Sängerbunde angeschlossener Einzelbund, hielt Ende Juni in Bernburg a. d. S. sein 56. Gesangfest ab. Es waren dazu zehn Männerchöre aus Halle, Cöthen, Bernburg, Dessau, Wittenberg mit nahezu 400 Sängern erschienen (aus Halle allein waren es fünf Vereine). Im Mittelpunkte der Veranstaltungen stand ein grosses Gesangs-a cappella-Konzert. Von der Mitwirkung eines Orchesters wurde diesmal abgesehen und auf solistisches Beiwerk ganz verzichtet. Das deutsche Lied (und nur dies) mit seinem ebenso vielseitigen wie wechselvollen Stimmungsgehalt sollte zu Ehren kommen. Massenchöre, vom ganzen Bunde unter der verständnisvollen, die Einzelheiten in Vortrag und Ausdruck besonders beachtenden Leitung des Bundesliedermeisters Willi Wurfschmidt (Halle) gesungen, wechselten mit Darbietungen der einzelnen Vereine. In der Auswahl der Kompositionen beobachtete man fast durchweg gesunden Geschmack und glücklichen Griff. Auch hatte man tunlichst in den einzelnen Fällen auf augenblickliche Leistungsfähigkeit Rücksicht genommen. Es kamen in den Massenchören u. a. Meister wie Dürrner, Attenhofer, Otto, Silcher, Mendelssohn zu Worte, und im übrigen waren z. B. Abt, Jüngst, Breu, Wengert, Angerer, Schiebold vertreten. Die moderne Produktion war mit keinem einzigen Werke in der Vortragsfolge. Bei den Einzelvorträgen fiel der neugegründete „Männergesangverein 1911“ aus Halle (Dirigent: W. Wurfschmidt), der allerdings über 100 Sänger ins Treffen führen konnte, recht vorteilhaft auf. Das Material ist in allen Stimmen vorzüglich, der Vortrag gewinnt sehr durch die wohlgepflegten feinen dynamischen Grade. Der Chor sang auswendig Zanders „Der Schäfer putzte sich zum Tanz“, Wolfrums „Horch, was kommt“ und als Zugabe „Auf den Bergen die Burgen“. Auch die übrigen Vereine leisteten Gutes, zum Teil sehr Gutes. P. Klanert

Karlsruhe

Die sechs Abonnements-Konzerte des Karlsruher-Streichquartetts erfreuten sich auch in der nun zu Ende gehenden Musiksaison 1910—11 eines wachsenden Interesses seitens der einheimischen musikliebenden Publikums. Es wurde durchweg mit Geschmack musiziert. Die einzelnen Abende liessen eine sorgfältige Vorbereitung, enormen Fleiss und künstlerisches Empfinden erkennen. Im allgemeinen kann man von guten, ja zum teil vorzüglichen Leistungen sprechen. Der erste, ein Beethovenabend brachte uns das F dur-Streichquartett eine Violinsonate und das G dur-Streichquartett op. 59,3.

Von Mozart kamen dessen C dur (2 Bratschen) Streichquartett und g moll-Streichquintett, sowie das Streichtrio (Divertimento) zur Aufführung.

Von Schubert hörten wir das a moll-Streichquartett, das C dur- (2 Viol.) Streichquintett, sowie eine Sonatine g moll (die Herren Demon und Reichwein). An Novitäten gab es ein Streichquartett des hiesigen Komponisten Max Brauer, einen Satz aus dem Streichquartett von Fr. Klose, sowie das im Manuskripte befindliche D dur-Streichquartett des in Freiburg lebenden Komponisten H. Wehrle. Das Programm des Brahmsabend bestand aus dem B dur-Streichquartett der d moll-Sonate für Klavier und Violine und dem Klavierquartett g moll. Frl. Bersteinowna aus Warschau zeigte in letzterem Empfinden, liess aber in Kraft und Eigenart Wünsche offen.

Ein Haydn-Abend umfasste Streichquartette E und Ddur, sowie das Gdur-Trio, das die hess. Kammervirtuosin Frau Kirch-Goldschmidt trotz rasender Tempi im letzten Satz mit poetischem Empfinden wiedergab. Es war eine Reihe vielversprechender, anregender Abende.

Die Abonnements-Konzerte des hiesigen Hoforchesters bilden seit Jahren den Krystallisationspunkt des hiesigen Musiklebens. Es war wohl keine allzuglückliche Idee des jetzigen Leiters, des ersten Hofkapellmeisters Reichwein, den Konzerten das Motto „Die Entwicklung der Sinfonie" voranzustellen. Es ist doch schlechterdings unmöglich in sechs Konzerten einen lückenlosen Beweis hierüber zu bringen. Auch in der Wahl der einzelnen Werke war Herr R. nicht immer vom Glück begünstigt. Weder die Kaffeekantate noch die Sinfonie in F von J. S. Bach haben mit der Entwicklung der Sinfonie etwas zu tun. Auch für die Gegenüberstellung von Weber, H. Wolf und Mahler vermochte ich keinen triftigen Grund zu finden.

In der Ausführung lernten wir einen sehr begabten Dirigenten kennen, der ein ernstliches Wollen und ein achtunggebietendes Können besitzt. Einzelnes, darunter die fünfte Mahlersinfonie, das Doppelkonzert sowie die Ddur-Sinfonie von Haydn gelangen vorzüglich, bei anderem z. B. bei der dmoll-Sinfonie von Schumann, der ja bekanntlich für Dirigenten seine besondern Schwierigkeiten hat, hätte man vielleicht noch mehr Klärung gewünscht. Die neunte von Beethoven, ebenso die vorangegangene achte gelangen tadellos. Da und dort machte sich die Neigung Reichweins zu Verschleppungen mehr als lieb bemerkbar und führte zu Punkten des Anstosses und des Angriffs in der Tagespresse. Ich versage es mir, auf jedes einzelne Konzert einzugehen, einzelnes habe ich schon erwähnt. Als Fehlendes ergänze ich noch die Haydnsinfonie in B — Schuberts C und Brahms dritte. Als Solisten wirkten die hiesige Hofopernsängerin Frau Lauer-Kottler, die Wiener Sopranistin Signe von Rappe, die ich von Mannheim her kannte, die Pianisten Dohnanyi und Pauer mit. — Von Solistenkonzerten in den drei letzten Monaten zu erwähnen: Sascha Culbertson, ein junger amerikanischer Geigenvirtuose mit echt amerikanischer Reklame, der aber auch trotz seiner 17 Jahre ein eminentes Können besitzt, dann ein Konzert des hier ansässigen Gesangspädagogen Rummel-Schott und seines Partner, des Pianisten Fritz Masbach, das in gesanglicher und pianistischer Hinsicht wohl gelang, das Weimarer Trio — die Herren Konzertmeister Reitz (Viol.), der Cellist Friedrich und der früher hier wirkende Pianist Professor Petzet boten relativ Gutes. Yvette Guilbert, die grosse Diseuse zeigte sich ihren Hörern dieses Jahr von einer neuen Seite. Durch schelmische, weniger durch ernste Vorträge aus der Rokokozeit erzielte sie auch diesmal starken Eindruck. Viel Genuss bietet immer noch der alte schwedische Barde Scholander, der jetzt mit seiner Tochter reist. Der volkstümliche Abend des hiesigen ersten Baritonisten v. Gorkow findet immer vielen Anklang. Unter den Konzerten neueren Datums wäre dann noch der Sängerin Elena Gerhardt zu gedenken, die hohe musikalische Intelligenz mit einem vorzüglichen gesanglichen Können verbindet. Das Gebrüder Post-Quartett, denen sich Herr Musikdirektor Röhmeier aus Pforzheim als Vertreter des klavieristischen Teils anschloss, bewies aufs neue einheitliches und abgeklärtes Spiel. Sodann erinnere ich mich gern der interessanten, geistvollen Ausführungen von Herrn Dr. Neitzel in der heimatlichen Kunstpflege über R. Strauss. — Auf dem Gebiete des Chorgesangs steht als einzige grosse Erscheinung in den Aufführungen der drei letzten Monate Beethovens „Missa solemnis", seitens des hiesigen Bachvereins unter Herrn Hofkirchenmusikdirektor Brauer. Der Aufführung muss rückhaltlos Lob gespendet werden. Die peinlich genaue Einstudierung der Chöre, die exakte Auslegung der Musik, der abgeklärte Sinn für vokale Klangwirkungen traten auch dieses mal als Vorzüge des Dirigenten in den Vordergrund. Die Solisten, die Hofopernsängerinnen Frau Kollensee und Frau Schüller-Ethofer, der Tenorist Müller und Herr Kammersänger Büttner, taten neben dem Chor, der bei der oft willkürlichen Stimmführung Beethovens eine Riesenaufgabe zu bewältigen hatte, ihr Bestes, um der Aufführung einen bleibenden Eindruck zu sichern. — In der Charwoche traten wie immer die Kirchenchöre in den Vordergrund.

Neben dem Konzert des Vereins für evangel. Kirchenmusik, das in Einzelchören und Vorträgen zweier Solisten bestand, waren es am Charfreitag selbst nicht weniger als vier Konzerte, die Freunde von Kirchenmusik beanspruchten. Aus dem üblichen Rahmen traten als geschlossenes Ganze die Konzerte der Karlsruher Liederhalle und des evangel. Südstadtkirchenchors heraus. Das Konzert der Liederhalle, die mit einem gemischten Chor von über 400 Köpfen antrat, umfasste ein Sanktus Cherubinis, dem eine Arie aus Bachs Matthäuspassion, von Herrn Hofopernsänger Schüller gesungen, folgte, dann als Hauptnummer: „Das Liebesmahl der Apostel" von Richard Wagner und das Oratorium „Christus am Ölberg" von Beethoven. Die beiden Werke erzielten dank einer gründlichen Vorbereitung unter der Leitung des Herrn Hoforganisten Baumann einen mächtigen Eindruck. Am Abend desselben Tages löste der obengenannte 120 Köpfe starke Kirchenchor unter Mitwirkung von Mitgliedern des Grossh. Hoforchesters und einiger Musikfreunde seine Aufgabe, das cmoll-Requiem Cherubinis, unter der Leitung von Musikdirektor Aug. Hoffmeister nicht minder gut. Beide Konzerte waren überaus stark besucht. Von den an diesem Abend veranstalteten sonstigen Kirchenkonzerten sei noch das des Christus-Kirchenchors erwähnt, der unter der Leitung des Herrn Vogel und unter Mitwirkung von Frl. Sovey, des Herrn Professor von Milde und des Organisten Barner aufs neue durch tonrein und mit Geschmack ausgeführte Chöre erfreute. Ein Wort der Anerkennung noch dem Instrumentalverein, der durch verschiedene Veranstaltungen seine Existenzfähigkeit und Berechtigung nachdrücklich bewies. Hff.

München

Den Gedächtnisfeiern grossen Stiles vorgreifend, liess die Schlussperiode dieser Konzertsaison wie allerorts auch bei uns den Stempel des Liszt-Jahres erkennen. Mannigfachen Liszt-Nummern auf Pianisten- und Sänger-Programmen stellten sich bedeutsame Vorträge auf anderen Literaturgebieten gegenüber. Prof. Ludwig Maier reihte verdienstvollerweise dem 2 Jahrhunderte umfassenden Konzertprogramm des Münchner Chorschulvereins Liszts selten gehörte Orgel-Fantasie und -Fuge „Ad nos, ad salutarem undam" ein. Als Palmsonntagsfeier bot uns die Musikalische Akademie (Hoforchester und Lehrergesangverein) im kgl. Odeon mit Hofkapellmeister Röhr an der Spitze den „Christus", dem seinerzeit Heinrich Porges und ihm folgend Felix Mottl in München eine dauernde Heimstätte geschaffen haben. An Stelle des oftmals und mit würdigster Erfüllung seiner Aufgabe die Hauptrolle vertretenden Feinhals hatte in diesem Jahr Karl Perron aus Dresden die grosse Solopartie übernommen. Ausser dieser bemerkenswerten Oratorienaufführung ragen noch etliche rühmliche und ihren Veranstaltern zur Ehre gereichende aus der letzten Zeit hervor: Bachs hmoll-Messe (Lehrergesangverein mit dem kgl. Hoforchester unter Hofkapellmeister Cortolezis); Johannes-Passion (Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Dr. Siegel mit dem Konzertvereinsorchester) und Brahms' Requiem (Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Herm. Abendroth). Diesem angereiht wurden am gleichen Abend Mozarts unvergängliches „Laudate Dominum", das Mientje van Lammens Fähigkeiten im Sopransolo ins hellste Licht rückte, und eine ältere Komposition von Friedrich Klose: sein Osterhymnus Vidi aquam, der hiermit seine von lebhaftem Beifall begleitete Münchner Erstaufführung erlebte. Noch in vorgerückter Jahreszeit fand unter Herm. Abendroth mit dem Konzertvereinsorchester das Schlusskonzert der Konzertgesellschaft für Chorgesang statt, dem neben der Beethovenschen Neunten die Aufführung des allzu selten gehörten Bachschen Magnificats einen ganz besonderen Wert verlieh. Angesichts der ausverkauften Häuser, welche die Oratorienveranstaltungen sowohl in der Generalprobe wie bei der Hauptaufführung stets in München finden, wächst das Bedauern über die auffallende Tatsache, dass trotz vielseitiger Bemühungen die Pflege der Chorliteratur in München noch immer keinen geeigneten Boden zu finden vermag und sowohl Zusammenstellung wie Schulung des Materials auf grosse Schwierigkeiten stösst. Hieraus resultiert wohl auch in erster Linie die beschämende Tatsache eines völligen Mangels an Kirchenkonzerten höheren Stiles. — Liebevoller Pflege der Musikalischen Renaissance widmet sich nach wie vor mit schönstem Gelingen die von Dr. Bodenstein begründete Deutsche Vereinigung für alte Musik, welche in ihrem diesjährigen Konzert aus Bearbeitungen von Chr. Döbereiner, Leichtentritt, Riemann u. a. m. eine Auslese gediegener und unterhaltsamer Kammermusik brachte. Grossen Andrang finden auch stets die Vortragsabende der rührigen Mozartgemeinde, aus deren Programmen wir die Mitwirkung des Frankfurter Geigers Rebner sowie des erstmalig im Duettgesang auftretenden Ehepaars Elsa und Matthäus Römer (in einem Schumann-Abend) erwähnen möchten. Zu einem wirksam zu-

sammengestellten Mozart-Abend fanden sich die dank ihrer intelligenten Charakterisierungskunst hoch geschätzte Frankfurter Kammersängerin Johanna Dietz und Prof. Heinr. Schwartz mit dem Bratschisten Hitzelberger, dem Klarinettisten Rühl und der Pianistin Edel zusammen. An dem Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche konnte man seine helle Freude haben; es war ein feines Ensemble, in welchem die tonschön und fliessend geblasene Klarinette und die mit Virtuosität und sonoren Akzenten beherrschte Bratsche sich aufs glücklichste mit der altbewährten Kunst des Pianisten Heinrich Schwartz verbanden. Neben den Böhmen und Münchnern trat auch die Kammermusikvereinigung Grümmer-Porges-Friedmann auf den Plan, diesmal mit ausschliesslich klassischen Vorträgen. Als gewissenhafter Beherrscher der verschiedensten Stilarten zeigte sich in eigenen Abenden Fritz Kreisler, dessen Gaben in jeder Hinsicht als vollkommen zu bezeichnen sind, seien sie der Werkstatt unserer ganz Grossen, oder der feinen Feder eines Pugnani oder Couperin, oder auch dem beweglichen Gemüt des Alt-Wieners (Tanzweisen) entnommen. Und nicht minder hoch als Kreislers faszinierende unfehlbare Technik, mit welcher er einen Paganini hinstellt, möchten wir die hochpoetische Gewandung anschlagen, in welche er seine eigenen kompositorischen Gedanken (Tambourin Chinois; Caprice Viennois) kleidet. Die feinfühligen Modulationen und die gewandte technische Verarbeitung leichtflüssiger Lyrik stellen seine Kompositionen auf eine besondere Stufe, weit ab von seichter Virtuosenmusik. — Seinen in Klavierabenden errungenen Erfolgen fügte Backhaus noch weitere in einem Konzert des Münchener Tonkünstler-Orchesters unter Leitung von Clayton (London) hinzu, wofür ihm Beethovens Esdur-Konzert und Rob. Volkmanns Konzertstück, dem wir nicht oft auf den Programmen begegnen, vielseitige Gelegenheit boten. Der Konzertverein, welcher mit der Brahmsschen Dritten und der Brucknerschen Neunten seine Abonnementkonzerte beschloss, kann auf eine stattliche Reihe wertvoller Darbietungen neben Ferdinand Löwes Spezialität Bruckner zurückblicken. Er machte sein Publikum mit Scheinpflugs „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare" bekannt, mit der geistvollen Serenade von W. Braunfels, mit E. Boehes grosszügiger, imponierender „Tragischen Ouvertüre", welcher zum Gedächtnis an die verstorbene hochherzige Wohltäterin des Konzertvereins, Frau Marie Barlow, Schuberts als „Trauermarsch" von Liszt für Orchester bearbeiteter esmoll-Marsch vorangesetzt wurde. In der Musikalischen Akademie erinnerte man sich in ehrender Weise Joseph Rheinbergers und räumte dessen wirkungsvoll gezeichneten sinfonischen Bildern „Wallensteins Lager" und „Capuzinerpredigt" (3. Satz aus „Wallenstein") einen Platz neben Beethovens „König Stephan"-Ouvertüre ein. Ausserdem dirigierte Hofkapellmeister Fischer die schon vor Jahren an gleicher Stelle erklungene mächtige sinfonische Dichtung „Das Leben ein Traum" von Friedrich Klose, wobei sich Rich. Stury um die Ausführung vom Monolog und Melodram „Der Dysangelist" besonders verdient machte. So hoch anerkennenswert die Leistungen des Hoforchesters im allgemeinen sind, so sehr möchte man doch dessen Geigen eine sorgfältigere Durcharbeitung anempfehlen; die Tonqualitäten des Violinkörpers sind oft auffallend ungleich, inexakt und entbehren ihrer in früheren Jahren geradezu mustergültigen Einheit. — Mit der Erwähnung des Konzertes von Willy Burmester, des Duettenabends des Ehepaars von Kraus möchten wir schliesslich noch einen Vortrag unserer geschätzten einheimischen Sängerin Else Widen dem unvermeidlichen Stillschweigen entziehen, welchem eine Menge auch trefflicher Darbietungen der überreichen Saison notgedrungenermassen anheimfallen. Else Widen gab uns Gelegenheit, sie nicht nur als gewandte, sympathische Rednerin kennen zu lernen, sondern auch ihren wissenschaftlichen, übersichtlich und dem breiteren Publikum eingänglich gebotenen Darlegungen über „Die Kunst des Atmens im Dienst von Gesundheit, Schönheit, Sprache und Gesang" in vollem Umfange zuzustimmen, zumal sie die Richtigkeit ihrer Prinzipien durch ihre Praxis zu bekräftigen wusste.

E. von Binzer

Noten am Rande

* Das Theater der Fünftausend. Wir entnehmen der Bauwelt: Im Kunstsalon Schmidt-Bertsch in München ist gegenwärtig der Entwurf eines neuen Theaters ausgestellt, eine Ausgestaltung des in letzter Zeit vielgenannten „Theaters der Fünftausend". Es handelt sich hierbei um die Verbindung zweier selbständiger und unabhängig voneinander seit Jahren erwogener Baugedanken, nämlich des Architekten August Zeh für den Theaterbau und des Kunsthistorikers Dr. Rohe für eine neue Bühnenform. Zeh gab seinem Zuschauerraum die Form eines Eis oder einer Elipse und baute in diesen langgestreckten Raum ein Parkett und zwei darüberliegende Ränge ein, die sehr gross sind und sogar noch etwas mehr Zuschauer als das Parkett fassen. Sämtliche Sitze im ganzen Theater sind gerade gegen die Bühne gerichtet, und so ziemlich von allen aus ist das Gesichtsfeld gleich günstig. Die ungewöhnlich weite Entfernung der rückwärtigen Plätze von der Bühne haben eine ganz eigenartige, kanalartig gefurchte Konstruktion der sich nach rückwärts senkenden Decke notwendig gemacht. Diese Decke soll bewirken, dass die Akustik in allen Teilen des Hauses gleich gut sei. Trotz dem kolossalen Fassungsvermögen des neuen Theaters (5000 Zuschauer) soll die überbaute Grundfläche noch etwas geringer sein als die des Münchner Prinzregententheaters, das nur 1100 Plätze fasst. Die Bühne des Dr. Rohe geht auf die Shakespeare-Bühne zurück. Auch seine Bühne gliedert sich in eine völlig freie Vorbühne, die sich weit in den Zuschauerraum hineinschiebt, in eine von Wänden umschlossene Mittelbühne, eine Hinterbühne und eine abschliessende Bühnenarchitektur, deren Richtungslinie senkrecht, nicht wagerecht verläuft und die Dr. Rohe, im Gegensatz zur elisabethinischen Bühne, vielfach zerlegbar und in ihren Teilen auswechselbar gestaltet hat.

* „Doktor und Apotheker", die komische Oper von Dittersdorf, blickt jetzt auf das Alter von 125 Jahren zurück. Am 11. Juli 1786 wurde sie zum ersten Male im kaiserl. königl. National-Hoftheater in Wien gegeben. Der erste Theaterzettel enthielt seltsamerweise keine Namen der Darsteller, es hiess nur am Schlusse: „Mlle. Uhlich, eine neu aufgenommene Sängerin, wird heute die Ehre haben, das erstemal aufzutreten". Karl Ditters — so hiess der Komponist vor seiner Erhebung in den Adelstand — gehörte mit Gluck, der dem jungen Musiker freundschaftlich zugetan war, zu der musikalischen Suite Kaiser Josephs II. Der Monarch behielt den Künstler auch weiterhin im Auge und beauftragte ihn, für das übliche Honorar von hundert Dukaten eine deutsche Oper zu komponieren. Dittersdorf kam diesem Wunsche nach und liess sich von Stephanie dem Jüngeren, der schon fünf Jahre früher die Bretznersche Operndichtung „Die Entführung aus dem Serail" (zuerst von Johann André komponiert) für Mozart zurechtgerichtet hatte, ein Libretto nach dem französischen Stücke „L'apothicaire de Murcie" des G. v. N. bearbeiten Die Komposition erfolgte so rasch, dass Dittersdorf noch in demselben Jahre — alles innerhalb sieben Monaten — auf Ersuchen der Opernleitung weitere zwei deutsche Opern und eine italienische zu schreiben vermochte. Die Uraufführung des „Doktor und Apotheker" hatte grossen Erfolg, und Kaiser Joseph II. äusserte sich sehr anerkennend über das Werk. Vor der Abreise des Komponisten nach seinem Wohnort Johannesberg sagte ihm der Kaiser: „Kommen Sie nach Wien, so oft Sie wollen und es Ihre Geschäfte zulassen. Melden Sie sich jedesmal bei mir; ich werde Sie immer gern sehen, besonders da wir beide in Betracht der Musik einerlei Meinung sind." — Die Oper eroberte sich auch, für eine deutsche Oper damals eine Seltenheit, die Bühnen des Auslandes und erschien 1788 schon in London. Bis dahin hatten nur italienische Werke das musikalische Leben beherrscht. So wurde die Oper „Doktor und Apotheker" zu ihrer Zeit eine europäische Berühmtheit, und sie bildet heute einen wichtigen historischen Markstein ihrer Gattung, was auch Richard Wagner erkannt hat, indem er gelegentlich äusserte, „man solle dem Publikum die Entwicklung der deutschen komischen Oper an vier Abenden vorführen: Hillers „Jagd", „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf, Lortzings „Zar und Zimmermann", endlich die „Meistersinger".

* Wie lange soll man geistig arbeiten? Ein Petersburger Arzt, Dr. Netschajeff, hat die Frage, was als „normales Arbeitsquantum" anzusehen sei, zu lösen gesucht, indem er die Beziehung zwischen den Schwankungen in der Dauer der täglichen Arbeitszeit (Intensität der Arbeit) und der Schlaf- und Bewegungsdauer, sowie das Verhältnis bestimmter Tage zu einer ganzen Arbeitsperiode zu ergründen suchte. Als Grenze der normalen Tagesarbeit galt ihm ein solcher Zustand der Ermüdung, der ein charakteristisches Gefühl der geistigen Übersättigung mit sich führte und sich als Schwäche des Denkens, als unüberwindliche Trägheit, als vollständige Erschlaffung des Interesses bezeichnete. Manchmal wurde dieser Zustand von Schläfrigkeit, Kopfschmerz und krankhaften Zuckungen der Gesichtsmuskeln begleitet. Dr. Netschajeff

konnte, wie die Zeitschrift für Schulgesundheitspflege berichtet, die durchschnittliche Dauer der geistigen Arbeit im Laufe eines gewöhnlichen Werktages auf ungefähr sechseinhalb Stunden feststellen, wodurch viereinhalb Stunden auf schwere Arbeit kamen. Als die günstigsten Arbeitstage erwiesen sich Mittwoch und Donnerstag, als die schlechtesten Arbeitstage Montag und Freitag. Weiter zeigte es sich, dass für den Arzt persönlich die vorteilhaftesten Bedingungen für die geistige Arbeit 58 Stunden wöchentlichen Schlafes und 10 Stunden Bewegung waren. Die normale Arbeitsdauer, d. h. die mit günstigster Schlaf- und Bewegungsdauer verbundene und den vom Gefühl der Übersättigung begleiteten Grad der Ermüdung ausschliessende grösste Stundenzahl geistiger Arbeit, betrug danach für ihn 37½ Stunden intensiver wöchentlicher Arbeit. Natürlich kann sich diese Arbeitsleistung verändern, da wir neben der wissenschaftlichen auch weniger anstrengende Arbeit treiben. Wenn wir z. B. annehmen, dass während einer Woche gar keine intensive geistige Arbeit verrichtet wird, so beträgt die normale Arbeitszeit dieser Woche 75 Stunden. Die normale Quantität der Arbeit Dr. Netschajeff schwankte also, bei Abhängigkeit von ihrer Intensität, zwischen 37½ und 75 wöchentlichen Stunden. Das sind 5⅓ bis 10½ Stunden täglich bei ununterbrochener wöchentlicher Arbeit oder 6¼ bis 12¼ Stunden bei Sonntagsruhe. Wenn es bei obigen Untersuchungen auch sehr viel auf individuelle Bedingungen ankommt, — immer muss einer produktiven Arbeit ein durchaus bestimmtes Mass von Schlaf und Bewegung entsprechen.

* Ein gewissenhafter Sachverständiger. Ein glänzendes Beispiel für Sachverständigen-Gewissenhaftigkeit, wie es nach den Erfahrungen im Dreyfus-Prozesse in Frankreich jedenfalls nicht zu den Alltäglichkeiten gehört, ist, wie die Frankf. Ztg. berichtet, vor der achten Kammer des Pariser Strafgerichts geliefert worden. Die Person des Sachverständigen erklärt allerdings hinreichend den musterhaften Ton des in Frage stehenden Gutachtens, da es den geschätzten Opernkapellmeister und talentvollen Musiker Paul Vidal zum Verfasser hat. Ihm war aufgegeben worden, in einem Prozess wegen unberechtigter Aneignung von Melodien zwischen dem Komponisten Michiels einer- und den Herren Gallet und Jouve andererseits sein sachkundiges Urteil abzugeben. Michiels behau tet nämlich, gegen 1867 in Budapest Czardas komponiert zu haben, die er den Zigeunern einübte. Als dann Brahms die ungarische Musik studierte, nahm er die Melodien Michiels' für Volksweisen und verwandte sie in seinen „Ungarischen Tänzen". Trotzdem protestierte Michiels nicht, so lange Brahms lebte. Er behauptete nur, die von ihm verfassten Weisen 1870 in Mainz herausgegeben zu haben. 1907 brachte nun Gallet unter dem Namen eines Herrn Jouve Melodien heraus, die Herr Michiels als die seinigen beanspruchte und daher den Prozess anstrengte. Vidal als Sachverständiger prüfte gewissenhaft die beiden ihm vorgelegten Melodien-Sammlungen und kam zu der Feststellung, dass die Veröffentlichung des Herrn Jouve Anleihen aus den Czardas des Herrn Michiels enthielten. Aber die von diesem beanspruchten Melodien finden sich nun überall in den Autokopien der ungarischen Volkstänze. Sehr bescheiden erklärt darauf Herr Vidal in seinem Bericht an den Gerichtspräsidenten, dass er nach zweijährigem tiefen Nachdenken es nicht dahin habe bringen können, die wahren Grenzen seiner Aufgabe in dieser Angelegenheit zu erkennen. Es handle sich nicht um einen einfachen Prozess unberechtigter Nachahmung, sondern um die Feststellung der Vaterschaft von Volksmelodien, die der Öffentlichkeit gehören. Dazu sei ein einfacher Musik-Sachverständiger nicht ausreichend. Er sei durch die widerspruchsvollen Mitteilungen so verwirrt geworden, dass er keine klare Meinung sich zu bilden vermocht habe. Es sei überhaupt eine gefährliche Aufgabe, seine Zeitgenossen zu beurteilen. Um seine völlige Selbstlosigkeit ins klarste Licht zu stellen, bat Vidal, sein Honorar nur auf einen Frank festzusetzen. Trotzdem hatte er die Genugtuung, dass auf Grund seiner Darlegung die Angeklagten freigesprochen wurden.

* Der bescheidene Mascagni. Von Mascagni behauptet man, dass allzu grosse Bescheidenheit nicht seine schwache Seite sei; einmal aber wollte er wirklich bescheiden sein, und das hat ihm dann sehr leid getan. Er spielte sicher auf sich selbst an, als er jüngst in Buenos Aires, wo er der ersten Aufführung seiner Oper „Isabeau" beiwohnte, im Freundeskreise von einem jungen Komponisten erzählte, der Amilcare Ponchielli, dem Autor der „Gioconda", ein kleines Musikstück zur Beurteilung übergeben wollte. Der Jüngling kam schüchtern und zaghaft zu dem anerkannten Meister und sagte: „Es handelt sich um ein unbedeutendes Stückchen, ein Sächelchen, das flüchtig hingeworfen ist, so gut ich es eben konnte". Ponchielli wurde ganz wild. „So?" schrie er, „es handelt sich um ein Sächelchen? Sie wollen wohl den Bescheidenen spielen? Ja, weshalb kommen Sie denn zu mir, wenn Sie bloss ein Nichts zu zeigen haben? Die Komponisten müssen immer Vertrauen zu ihren Werken haben und ihre Kompositionen immer für Meisterwerke halten.... Ich bin kein Freund falscher Bescheidenheit!" Kurz darauf gab Ponchielli dem jungen Autor sein Notenmanuskript wieder und sagte mit der grössten Liebenswürdigkeit: „Sie sind sehr bescheiden, aber Ihre Arbeit ist noch bescheidener als Sie." Von diesem Tage an liess Mascagni die Bescheidenheit ganz beiseite und ging in seiner Unbescheidenheit schliesslich so weit, dass er seine Oper „Die Masken", „zum Zeichen tiefster Wertschätzung und Bewunderung", sich selbst dedizierte.

* Der Unfug öffentlicher Schüleraufführungen. Ein alter Missbrauch will, dass die Prüfungen der Zöglinge des Pariser Konservatoriums öffentlich stattfinden (ein Unfug, der sich auch in Deutschland eingebürgert hat). Dieser Missbrauch hat sich in den letzten Jahren noch verschlimmert, weil die Prüfungen aus dem kleinen Saale des Konservatoriums zuerst in die Komische Oper und dann in das noch grössere Odeon verlegt wurden. So wurde die Menge, die den Prüfungen folgte, immer bunter und anspruchsvoller. Sogar Senatoren und Abgeordnete verlangten eine Menge von Eintrittskarten und auf unbekanntem Wege wurden solche sogar zum Verkauf ausgeboten. Die Richter haben einen schweren Stand, wenn es ihnen einfällt, einem von dieser Menge beklatschten Zöglinge den erhofften Preis zu versagen. Die künftigen Sängerinnen und Schauspielerinnen haben Parteigänger im Saale, die zu den schlimmsten Ausschreitungen bereit sind. Diesmal kam im Odeon noch hinzu, dass sich die Zöglinge selbst ungebührlich benahmen. Ein junger Tenor beschimpfte seine Richter von der Bühne herab und eine Sängerin erfand ein neues Mittel, einen ersten Preis zu ertrotzen. Zwei andere Damen wurden mit ihrem Namen aufgerufen, um erste Preise zu empfangen. Fräulein Devriès, die aus einer bekannten Sängerfamilie stammt, glaubte auch ihren Namen gehört zu haben und trat mit den beiden anderen auf die Bühne. Gabriel Fauré, der Direktor des Konservatoriums, verlor die Fassung und sprach trotzdem den Satz aus, den er vorbereitet hatte: „Meine Damen, die Richter sprechen Ihnen erste Preise zu." Darüber entstand ein furchtbarer Tumult, so dass sich die Richter zurückzogen und die Sitzung aufgehoben wurde. Dieses Ereignis scheint nun endlich dem langjährigen Unterstaatssekretär der Künste den Mut eingeflösst zu haben, die Prüfungen des Konservatoriums in Zukunft der Öffentlichkeit zu entziehen. Es ist freilich sehr wohl möglich, dass im nächsten Sommer von diesem Mute nicht mehr viel übrig sein wird, und schwer wird es namentlich halten, die Vertreter der Presse von den Prüfungen auszuschliessen, die es als ein geheiligtes Recht betrachten, über die angehenden Künstler zu Gericht zu sitzen, bevor sie noch ihre eigentliche Laufbahn begonnen haben.

* Eine hübsche Verdi-Anekdote frischt der „Secolo" auf: In jedem Sommer brachte Verdi einige Zeit in Montecatini zu, wo er ein kleines Haus bewohnte. Als ihn dort vor einigen Jahren ein Freund besuchte, war dieser sehr überrascht, in einem kleinen Zimmer empfangen zu werden, das dem Künstler zugleich als Salon, als Esszimmer und als Schlafgemach diente. „Ich habe noch zwei grosse Zimmer," sagte Verdi zu seinem Besucher, als er dessen erstaunte Miene bemerkte, „aber sie werden gegenwärtig von einer Menge von Gegenständen eingenommen, die ich für die Saison gemietet habe." Bei diesen Worten öffnete Verdi zwei Türen und der Freund sah überrascht zwei sehr grosse Zimmer, die buchstäblich mit über hundert Leierkasten angefüllt waren. „Als ich ankam," fuhr Verdi fort, „brachten mir alle die Besitzer dieser Instrumente von morgens bis abends Ständchen. Und das war unaufhörlich aus „Rigoletto", „Troubadour" und „Traviata" .... Da habe ich einen Entschluss gefasst. Ich habe alle diese Drehorgeln für die Dauer der Saison gemietet. Das hat mich 1500 Lire gekostet. Aber jetzt habe ich wenigstens meine Ruhe, und ich kann arbeiten."

Der Weg zur Kunst. Es ist ein schwerer und einsamer Weg, der zu den Höhen der Kunst führt; in undurchdringlichem Nebel verhüllt liegt das ferne Ziel, und kein Führer vermag den strauchelnden Wanderer zu stützen, keiner ihm den unwegsamen Pfad zu bahnen. Diese oft ausgesprochene Ansicht vertritt auch die bekannte Wagnersängerin Olivie Fremstad, die in der Bostoner Zeitschrift „The Musician" den Anfänge-

rinnen in der Sängerlaufbahn lehrreiche Erfahrungen aus ihrem eigenen Leben mitteilt und dabei ein stolzes Selbstbekenntnis ablegt: „Der beste unter allen Führern auf dem schweren Weg zur Kunst ist die innere Stimme, die uns eingeboren ist und uns zwingt, eine bestimmte Richtung im Leben einzuschlagen. Die grosse Gefahr für jede Sängerin in ihren Anfängen ist die, dass sie zu jung ist, um sich selbst richtig zu beurteilen. Ich wusste nichts von musikalischen Fragen, nichts von dem Verantwortlichkeitsgefühl des Künstlers; ich wurde allein vorwärts getrieben von einem Verlangen, nur das eine zu tun und nichts anderes in meinem ganzen Leben: zu singen. Niemand kann einem anderen eine Laufbahn mit glücklichem Erfolge garantieren. Rat ist ja ganz gut, aber wer will die Möglichkeit erkennen, die in einer Menschenseele schlummern, wer kann sagen, wie weit jemand kommen wird, da die Entwicklung so vieles Ungeahnte ans Licht bringt und der menschliche Wille so Grosses vermag? Seht z. B. ein Mädchen mit einer von Natur kleinen Stimme. Wer kann sagen, wie diese Stimme sein wird nach zehn Jahren der Ausbildung und der Entfaltung? Jeder Schritt des Studiums sollte vorwärts führen zum höchsten Gipfel, jede Rolle die man lernt, grössere Kraft und Fülle bringen, auf denen weiter gebaut werden kann für grössere Dinge. Zeit, Arbeit und Erfahrung, und nur diese, werden zeigen, was sie vollbringen kann. Arbeit ist das grosse Wort, das vorwärts bringt, wenn nicht die falsche Eitelkeit nach Bühnenglanz uns antreibt, sondern ein unwiderstehliches Verlangen, eine tiefinnerliche Sehnsucht. Ich fühlte, dass es sonst nichts im Leben gab, was ich hätte tun können, und so tat ich denn dies eine mit aller Macht. Bei jedem Mädchen, das den rechten Weg der Kunst gehen will, muss dieses anfeuerde Streben dasselbe sein. Es darf für sie keine andere Wahl geben, und sie muss den grossen Schritt tun in dem festen Bewusstsein, dass nichts anderes ihr das gleiche Glück bringen kann. Ich habe gefunden, dass Kunst das Einzige im Leben ist, was wirkliche Glückseligkeit zu geben vermag; andere Dinge, die mir schön erschienen, sind verblasst, aber die Freude an der Kunst bleibt leuchtend und ewig.“ Mme. Fremstad betont die hohe Bedeutung einer guten Ausbildung und meint, dass früh damit begonnen werden müsse. „Eine gute Schulbildung bis zu 18 Jahren und eine gute musikalische Grundlage sind Notwendigkeiten.“ Die Stimme bedarf eines sechs- bis achtjährigen vorbereitenden Studiums. Der Lehrer kann nur die allgemeinen Grundsätze angeben, im Grunde muss jeder selbst nach seiner praktischen Erfahrung lernen, was er tun soll und wie er sich entwickeln kann. „Niemand kann darin raten, als nur jeder sich selbst. Wir kommen allein in die Welt, wir machen unseren Weg allein und wir sterben allein. So ist es auch auf dem schweren Weg, der zu den Höhen der Kunst führt. Jeder muss seinen eigenen Weg gehen, keiner kann ihn vor ihm gehen. Die Sängerin lernt ihre Lektion, im Leben wie in der Kunst, nur durch die eigene Erfahrung.“

Kreuz und Quer

Bayreuth. Als Meistersinger-Nummer ist das neueste Heft (vom 20. Juli) der „Illustrierten Zeitung“ (Leipzig, Verlag von J. J. Weber, Einzelpreis Mk. 1.50) rechtzeitig zu den Bayreuther Bühnenfestspielen erschienen, die in diesem Jahre eine Neuinszenierung des unvergleichlichen musikalischen Lustspiels Richard Wagners bringen. Nicht nur der Musikfreund wird an dieser Nummer seine Freude haben, auch der kulturhistorisch Interessierte findet darin reiche Ausbeute. Der bekannte Wagnerforscher Professor Dr. Hugo Dinger hat den einleitenden Aufsatz über „Die Meistersinger“ geschrieben und damit eine tiefgründige Einführung in Wagners Musikdrama geliefert. „Von den deutschen Meistersingern“ betitelt sich eine Abhandlung von Kurt Mey, in der der Verfasser alles Wissenswerte über die Kunst des Meistergesanges in populärer Form vorträgt. Der Persönlichkeit des Schusterpoeten Hans Sachs widmet Professor Smolian eine seine Verdienste abwägende Würdigung. Mit dem vielfach missverstandenen Charakter Beckmessers beschäftigt sich Professor Dr. Theo Sommerlad, der zu neuen überraschenden Ergebnissen kommt und die Tragik im Schicksale Beckmessers enthüllt. Hand in Hand mit diesen wertvollen Aufsätzen geht der illustrative Schmuck der Nummer. Wir finden da die Reproduktion einer Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert, darstellend den Singer und die Merker, ferner eine hochinteressente Reproduktion der im Besitz der Stadt Nürnberg befindlichen Tafel der Meistersinger aus dem 17. Jahrhundert, verschiedene ältere Hans Sachs-Bildnisse nach Kupferstichen und Radierungen, sowie die Wiedergabe einer aus seiner Zeit stammenden Hans Sachs-Medaille und ein Abbild des wiederhergestellten Nürnberger Hans Sachs-Hauses. Von kulturgeschichtlichem Interesse ist eine im Auftrag der „Illustrierten Zeitung“ geschaffene doppelseitige Zeichnung von Professor Hans W. Schmidt, darstellend eine Singschule der Meistersinger in der Martakirche zu Nürnberg im Anfang des 15. Jahrhunderts. Einen wundervollen künstlerischen Schmuck enthält die Nummer in den zwei ganzseitigen und zwei halbseitigen farbigen Dekorationsskizzen zu den „Meistersingern“ von Geheimen Hofrat Professor Max Brückner. Den Verdiensten Brückners entsprechend, ist seiner Tätigkeit im Dienste Bayreuths ein warmherziger Aufsatz aus der Feder von Dr. Konrad Höfer gewidmet, dem noch die Reproduktionen von zwei von Brückner geschaffenen Ring-Dekorationen beigegeben sind. In das Schaffen von Siegfried Wagner, den die mit seiner faksimilierten eigenhändigen Unterschrift versehene Titelseite in seinem originellen Bayreuther Dirigentenkostüm zeigt, führt ein mit Federzeichnungen Franz Stassens geschmückter Aufsatz von Professor Dr. Arthur Prüfer ein, in dem die Anregungen, die der Sohn Wagners durch die Grimmschen Märchen empfing, näher beleuchtet werden. Otto Sonne charakterisiert die Mitwirkenden bei den diesjährigen Bühnenfestspielen mit wenigen, aber das Wesentliche treffenden Strichen. In 64 Porträts werden uns die Dirigenten, technischen Leiter, Künstler und Künstlerinnen vorgeführt. Der novellistische Beitrag, die hübsch illustrierte Festspielgeschichte „Die beiden Hans Sachse“ von F. A. Geissler, steht mit den „Meistersingern“ in ideellem Zusammenhang und fügt sich so in den Rahmen des Ganzen zweckentsprechend ein.

Berlin. Für die englisch-amerikanischen Aufführungen des „Rosenkavaliers“ sind verpflichtet worden: der Münchner Hofkapellmeister Cortolezis, Kapellmeister Wohllebe vom Stadttheater in Stettin, Kapellmeister Gärtner aus Köln. Ochs auf Lerchenau: Kammersänger Bender (München), Marschallin: Margarete Siems (Dresden), Oktavian: Frau Gura-Hummel. Den Faninal wird Scheidemantel oder, wenn dieser ablehnt, Brodersen (München) singen.

— Das Resultat des Jungdeutschen Opern-Preisausschreibens. Nach Beendigung der Prüfungsarbeiten haben die Preisrichter der Endkommission keinem der eingereichten Werke einen Preis zuerkannt. Folgende drei Werke jedoch gingen als beachtenswert aus dem Ausschreiben hervor: „Des Teufels Pergament“, Text von Arthur Ostermann, Musik von Alfred Schattmann, „Der Weg zum Licht“, Text von Hans Heinz Ewers, Musik von Gustav Krumbiegel, „Kain“, Text nach Byron von Marx Möller, Musik von Alfred Sormann. Der Veranstalter (Jungdeutscher Verlag Kurt Fliegel & Co., Berlin) hat diese Werke unter Aussetzung eines Förderungshonorars von je 2500 Mk. erworben. Über die Uraufführung der drei Opern wird weiteres bekannt gegeben, ebenso näheres über das nächste Preisausschreiben.

— Im preussischen Kultusministerium geht man mit der Absicht um, den Gesangunterricht an den höheren und niederen Schulen anders zu gestalten. Zu diesem Behuf wird eine Kommission eingesetzt werden, in der neben dem Dezernenten des Kultusministeriums Gesanglehrer und praktische Musiker vertreten sein werden. Die Kommission wird nach den grossen Ferien unter dem Vorsitz des Kultusministers die erste Sitzung abhalten.

— Der Lehrer an der Hochschule für Musik, Prof. Schmidt, der die Gesangsabteilung an der Hochschule einstweilen leitet, ist für die Dauer dieses Amtes zum Mitgliede des Senates der Akademie der Künste berufen worden. Schmidt ist seit 1887 Dirigent des Berliner Lehrergesangvereins.

— Für die Philharmonischen Konzerte in Berlin unter Arthur Nikischs Leitung, die am 9., 23. Oktober, 13. November, 4., 18. Dezember, 8., 22. Januar, 5., 26. Februar und 25. März stattfinden sollen, sind als Solisten verpflichtet worden: Lula Mysz-Gmeiner, Felix Senius, Teresa Carreño, Artur Schnabel, Alexander Siloti, Fanni Bloomfield-Zeisler, Eugène Ysaye, Carl Flesch, Alexander Petschnikoff und Mischa Elman. Das Programm des ersten Konzertes wird zum Teil Gustav Mahler gewidmet sein.

Braunschweig. Beim Abschied von der Stätte seiner 33jährigen an Erfolgen und Ehren reichen Wirksamkeit am Herzoglichen Hoftheater sprach Hofkapellmeister Hermann Riedel: „Mit tiefbewegtem Herzen nehme ich Abschied von der Stätte, an der ich 33 Jahre mit Begeisterung meinem herrlichen Berufe gelebt habe. Durch die lange Zeit haben Sie meine Tätigkeit mit so reicher Anerkennung belohnt, dass es mich drängt, Ihnen allen meinen herzlichsten Dank auszu-

sprechen. Von dem Tage angefangen, an dem bekannt wurde, dass ich meine Stellung zu verlassen habe, haben Sie dann durch immer wärmere Anerkennung meiner Leistungen mir bei jeder Gelegenheit Ihre Teilnahme für mein hartes Geschick gezeigt, und Ihre Sympathiebeweise von heute haben einen solchen Umfang angenommen, dass ich tief ergriffen bin. Ich kann es nicht fassen, dass ich aus dieser Hofkapelle scheiden soll, die mit der heutigen „Fidelio"-Aufführung ihre hohe Bedeutung in ganz besonders glänzender Weise zeigte und mir mit ihrer unvergleichlichen Leistung den Abschied recht schwer machte. Behalten Sie alle mich mit meiner Tätigkeit in freundlicher Erinnerung und lassen Sie mich von dieser Stätte scheiden mit den Worten Florestans: „Süsser Trost in meinem Herzen, meine Pflicht hab' ich getan."

Boppard a. Rh. Ein Gesangswettstreit in Boppard hat am Montag sonderbare Blüten gezeitigt. In der höchsten Ehrenklasse wurde dem Neusser Gesangverein Cäcilia von den Preisrichtern der Kaiserpreis zuerkannt, worauf von einigen Vereinen der ersten Stadtklasse gegen die Preisverkündigung Protest erhoben wurde mit der Begründung, dass Neuss den Stundenchor, auf den der Kaiserpreis ausgesungen werden soll, eineinhalb Stunden lang in Händen gehabt habe. Die Preisrichter verhandelten in dieser Sache von abends 8 Uhr bis 2½ Uhr nachts und brachten die Angelegenheit vor das Bopparder Amtsgericht, wo das Urteil dahin erging, dass der irrtümlich dem Neusser Verein zuerkannte Kaiserpreis dem Liederkranz Godesberg zuerkannt werden solle. Bei der Verkündigung der Entscheidung, dass der Kaiserpreis vorläufig nicht ausgehändigt werde, kam es zu stürmischen Auftritten, so dass der festgebende Verein die Preise in Sicherheit bringen musste.

Charlottenburg. Für den Bau des Charlottenburger städtischen Opernhauses, das den Namen Deutsches Opernhaus führen und sich in der Bismarckstrasse an der Ecke der Sesenheimer Strasse erheben soll, werden jetzt die Ausschachtungsarbeiten ausgeführt. Der Theaterplatz liegt ziemlich in der Mitte der Stadt in der Nähe der Untergrundbahnstation Bismarckstrasse und mehrerer Haltestellen der elektrischen Strassenbahn.

London. Engelbert Humperdinck hat einen Vertrag mit Reinhardt unterschrieben, die Musik für das wortlose dramatische Schaustück zu schreiben, das Reinhardt im Auftrag von F. H. Payne und C. B. Cochra im Dezember in der Olympia-Ausstellungshalle zu London aufführen will.

— Im Covent-Garden-Theater fand die Uraufführung von Massenets dreiaktiger Oper „Thaïs" mit starkem Erfolge statt. Das Libretto von Louis Gallet ist nach dem gleichnamigen Roman von Anatole France verfasst. Die Oper schildert den Kontrast zwischen dem Heiden- und Christentum in Alexandria. Die Londoner Zeitungen finden die (vor 17 Jahren komponierte) Oper veraltet und sind nicht sonderlich entzückt von ihr.

Mannheim. Am 19. Juli jährte es sich zum hundertsten Male, dass der frühere Mannheimer Hofkapellmeister Vinzenz Lachner, der jüngste der bekannten drei Lachner, zu Rain am Lech, einem kleinen Orte der Provinz Schwaben-Neuburg in Bayern als Sohn eines armen Organisten das Licht der Welt erblickte. In bitterster Not war er aufgewachsen; sein Vater, ein angesehener Künstler, hatte, wie wir dem Berliner B. C. entnehmen, mit einem Gehalte von jährlich 127 Gulden vier Söhne und zwei Töchter heranzubilden. Er gab ihnen selbst so gediegenen Unterricht in der Musik, dass sie alle etwas Ordentliches wurden und ihren Namen ehrenvoll der Nachwelt überliefern konnten. Vinzenz Lachner trat wie seine Brüder frühzeitig aus dem Familienverbande, absolvierte das Gymnasium zu Augsburg und wurde Hauslehrer in Posen. Hier erst entschloss er sich, die Musik als Lebensberuf zu erwählen und ging nach Wien, wo Bruder Ignaz als Nachfolger des Bruders Franz Organist der evangelischen Kirche war. Er übernahm zeitweise dessen Stelle. Im Jahre 1836 folgte er seinem Bruder Franz auf den Hofkapellmeisterposten in Mannheim und verblieb mit kurzen Unterbrechungen, die ihn 1842 nach London zur Leitung der deutschen Oper, 1848 an das Frankfurter Stadttheater führten, bis 1873 in dieser Stellung. Er trat nicht aus Alters- oder Amtsmüdigkeit zurück; er konnte sich vielmehr wie auch seine Brüder Franz und Ignaz, die um jene Zeit in hohen leitenden Stellungen in München und Stockholm waren, mit der immer mächtiger aufstrebenden Wagnerschen Richtung nicht befreunden. Er übersiedelte nach Karlsruhe, wo er am 22. Januar 1893 gestorben ist.

Metz. Am 5. August kann Metz den hundertsten Geburtstag eines seiner berühmtesten Söhne feiern: Ambroise Thomas, des Mignon-Komponisten und langjährigen verdienstvollen Direktors des Pariser Konservatoriums.

München. Die Stellung des Generalmusikdirektors zu erhalten haben angeblich Muck (Berlin) und Schillings (Stuttgart) die meiste Aussicht.

— Die Stadtvertretung bewilligte neuerdings 61000 M. zur Förderung der Festspiele im Prinzregenten-Theater. Für volkstümliche Vorstellungen in den Hoftheatern sollen städtischerseits weitere 20000 M. beigesteuert werden.

Bad Nauheim. Eine Franz-Liszt-Feier veranstaltete Professor Hans Winderstein im neuen Konzerthause unter Mitwirkung der Pianistin Alice Ripper aus Budapest. Zur Aufführung gelangten die selten gespielte Sinfonische Dichtung „Was man auf dem Berge hört", das Esdur-Konzert für Pianoforte und Orchester und die Préludes.

Paris. Zu Pfingsten 1912 soll in Paris ein umfangreicher internationaler musikalischer Preiswettbewerb stattfinden. In den Dienst dieses Musikfestes, das von der Pariser Munizipalbehörde veranstaltet wird, haben sich zahlreiche hervorragende Männer gestellt, unter denen die erste Ankündigung folgende Namen anführt: Camille Saint-Saëns, Massenet, Gabriel Fauré, Chevillard, Widor, Paladilhe, Th. Dubois, Gabriel Pierné, Vidal. An die Musikgesellschaften und Gesangvereine Europas und Amerikas werden 25000 Einladungen verschickt werden, denen das Programm des Musikkonkurses beigelegt wird. Für die Preise sind etwa 200000 Franks ausgesetzt.

— Gustave Charpentier, der Dichter und Komponist der „Louise", die auch bei uns grossen Erfolg gehabt hat, arbeitet seit Jahren an einem neuen Werk, das eine Art Fortsetzung der „Louise" bilden soll. Wie in der „Revue" mitgeteilt wird, besteht das Werk aus drei Teilen, deren jeder zwei Stunden dauert und zwei Akte hat. Die Handlung ist wieder dem Volksleben entnommen. Der Held ist ein armer, in den untersten Volksschichten aufgewachsener Mensch, der eine tiefe Liebe zur Dichtung und Schönheit in sich trägt und in dem die Volksseele mit ihrer naiven Grazie verkörpert ist. Der erste Teil der Oper, „Die Liebe im Faubourg", spielt in einem Waschhaus und im „Cabaret der galanten Feste". Der zweite Teil, „Die Komödiantin", hat als Schauplatz „Miseria-Palace" und den Wald von Viroflay, in dem ein Duell stattfindet. Im dritten Teil wird der Held durch eine fehlgehende Kugel getötet.

Rom. Mascagnis Rundreise durch Südamerika mit seiner „Isabeau" und älteren Werken soll von einem guten Stern begleitet sein. In Rio de Janeiro wurde das neue Werk sehr liebenswürdig aufgenommen. Jetzt gehts nach Sao Paulo in Brasilien, dann nach Montevideo, wo zehn Vorstellungen für 450000 Frcs. vereinbart sind. Im Januar wird die „Isabeau", von Mascagni dirigiert, im Costanzi-Theater zu Rom über die Bretter wandeln. Dann gehts nach London an das neue Theater Hammerstein, dann nach Brüssel, Prag, Nürnberg, Dresden, Paris, Turin, San Carlo in Neapel und schliesslich nach Mailand. Inzwischen wurden Pietro Mascagni zwei neue Anerbietungen gemacht. Erstens soll er für die Regierung des Mikado eine Oper, welche die japanische Erhebung feiert, schreiben, das Libretto wird Ilica verfertigen; zweitens hat ihn die Regierung von Panama aufgefordert, zur Eröffnung des Kanals ein neues Tonwerk zu schaffen.

Stuttgart. H. Zöllners neue Oper „Zigeuner", Dichtung nach M. Gorki, soll die Uraufführung in der kommenden Spielzeit an der Stuttgarter Hofoper erleben.

Weimar. Zum Stadtorganisten an Stelle des kürzlich nach Mannheim berufenen Organisten Landmann ist Hermann Keller aus Stuttgart, zuletzt in Leipzig, gewählt worden. Keller wird auch wie sein Vorgänger an der Grossherzogl. Musikschule den Unterricht im Orgelspiel übernehmen. Mit den festangestellten Lehrern an der Grossherzogl. Musikschule wurden neue Verträge abgeschlossen, in denen ihnen Pensionsberechtigung gewährt und die Hinterbliebenenfürsorge geregelt wird. Der Grossherzog spendete aus seinen Privatmitteln 150000 M. für die Musikschule.

Zittau. Hier tagte in vergangener Woche der 24. Allgemeine deutsche Musikertag. Es gab Berichte: über die Lehrlingsfrage im Musikerberuf und andere wichtige Fragen der Praxis.

Neue Bücher

Glasenapp, Carl Fr. Siegfried Wagner und seine Kunst. Gesammelte Aufsätze über das dramatische Schaffen Siegfried Wagners, vom „Bärenhäuter" bis zum „Banadietrich". Mit ca. 200 Federzeichnungen von Franz Stassen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. M. 15.—.

Glasenapp, der Wagnerbiograph, hat bekanntlich die Liebe und die Begeisterung, die ihn mit der Persönlichkeit und der Kunst des Bayreuther Meisters verbanden, auch auf die Person und die Kunst des Sohnes Siegfried Wagner übertragen. Er hat deswegen und weil er sehr feurig sich ins Zeug legte, viel Anfechtung erfahren müssen; aber er hat sich andrerseits auch den wärmsten Dank vieler erworben, die der neuen Kunst freundlich entgegenkommen. Wir wollen an dieser Stelle nicht in diesen Widerstreit eingreifen, obwohl wir uns zu den Anhängern bekennen. Aber wir wollen Glasenapp gegen die Verdächtigungen in Schutz nehmen, als sei er ein kritikloser Verherrlicher Siegfried Wagners. Ebenso wie jeder Kenner seiner grossen Wagnerbiographie, der nicht wie vielleicht mancher von vornherein feindselige Kritiker nur einzelne Sätze heraussticht, sondern das Ganze durchstudiert hat, die grosse Objektivität anerkennen muss, auf welcher das Werk sich gründet, in welchem allerdings die Persönlichkeit des Meisters immer so in die Mitte gestellt ist, dass er der Lichtspender, alle mit ihm in Berührung kommende Zeitgenossen aber nur Beleuchtete sind, d. h. nur so weit in Frage kommen, als sie zu ihm Beziehungen gehabt haben: ebenso wird der unparteiische Leser in Glasenapps neuem Siegfried Wagner-Buche bei aller Begeisterung des Autors doch ganz anderes finden als Hymnen zum Preise des Gefeierten. Er wird im Gegenteil zu seinem Erstaunen und zu seiner Freude einer Fülle sagengeschichtlicher Aufsätze und Kulturbilder in ihm begegnen, welche das Ergebnis streng wissenschaftlicher Einzelforschungen sind. Man kann daher nur das Urteil Hans von Wolzogens unterschreiben, welcher meint, in diesem Buche sei alles so schön und so vollkommen gesagt, dass man eigentlich garnichts Neues mehr darüber schreiben könne; die Wissenschaft sei gleichsam hier zur Kunst selber geworden! Doch wir haben hauptsächlich zu berichten, was hier gesagt wird und nicht wie es gesagt wird. Der Preis von 15 Mark für das in Folioformat erschienene Werk lässt gleich vermuten, dass es leider nicht der Allgemeinheit wird zugänglich gemacht werden können, weil es eben vielen zu teuer sein wird. Es ist daher auch dem Verlag Breitkopf & Härtel als besonderes Verdienst anzurechnen, dass er dennoch die Herausgabe des Buches nicht gescheut hat. Aber billiger liess sich das Werk eben nicht herstellen, welches durch die ungemein zahlreichen Zeichnungen Stassens schon äusserlich zu einem Prachtwerk gestempelt wird. Diese Zeichnungen, meist dramatische Momente aus den Werken Siegfried Wagners lebensvoll und wirkungsreich darstellend und nur seltener allegorisch werdend, gehören wohl zu dem Vorzüglichsten, was überhaupt auf dem Gebiete der Federzeichnung geleistet worden ist, und halten den Vergleich mit den Werken der ersten Meister aller Zeiten aus. Sie allein dürften dem Buche schon vor seiner Lektüre zahlreiche Freunde erwerben. Es ist alles so deutsch und so echt in diesen Bildern. Deutsch und echt ist aber auch durchaus der ganze Inhalt der Glasenappschen Ausführungen und Darlegungen. Nur das Vorwort ist notwendigerweise scharf gehalten, weil der mit allen einschlägigen Verhältnissen wohl vertraute Autor wohl vorauswusste, welchen Angriffen er sich durch sein Buch mit Sicherheit aussetzen musste und von welcher Seite sie hauptsächlich kommen würden. Das eigentliche Werk wird eingeleitet durch eine knapp gehaltene, aber dennoch das Wichtigste umfassende Biographie Siegfried Wagners sowie durch einen Aufsatz über ihn als schaffenden Künstler. Dann folgen sechs Hauptteile, welche die musikalisch-dramatischen Schöpfungen in chronologischer Reihenfolge und jedesmal in einer Reihe von Einzelaufsätzen behandeln. Von diesen beschäftigt sich meist aber nur der erste, welcher den Gang der Handlung jeweils darstellt, eigentlich mit dem Werke selbst; die andern schöpfen ihre Themata aus Anregungen, die durch das Werk gegeben und meist sogar direkt aufgedrängt werden, sind also Erklärungen zu dem Werke und erhöhen sein Verständnis. Die Dunkelheit, die nach oberflächlichem Urteil über manchen Werken Siegfried Wagners liegen soll, erklärt sich da zumeist als eine Dunkelheit im Gehirn der vorschnellen Beurteiler, schwebt also nicht über den Werken. Aus den kleinen Abhandlungen bekommt man einen Einblick in die künstlerische Werkstatt Siegfried Wagners Man sieht, wie er überlieferte Sagen vereinfacht, wie er ihren Kern herausschält, wie er sie miteinander oder auch mit einer Legende zu verknüpfen weiss. Nach einer bekannten Darlegung Richard Wagners besteht gerade in dieser verdichtenden Tätigkeit, und nicht zunächst noch zumeist in dem Aufbau mehr oder weniger wohlklingender Verse oder in der mehr oder weniger künstlichen Anordnung verschiedener Reime, die eigentliche Aufgabe und das wesentliche Charakteristikum des Dichters. Als solcher bewährt sich also Siegfried Wagner. Auch sehen wir, wie er Sagenhaftes mit einem historischen Hintergrunde versieht und mit volkstümlicher wirklicher Umgebung schmückt, so dass das Sagenhafte genau so ein glaubhaftes Scheinleben gewinnt wie es zur Zeit der Handlung im Volksglauben wirklich war. Selbst die dunkle und in gewisser Beziehung grausame Koboldsage gewinnt Licht und Milde. Über sie hat Glasenapp nicht weniger als vier selbständige und doch auch wieder zusammenhängende Aufsätze geschrieben, wozu noch je einer über den treuen Ekhart und über den Talisman kommt, welche in Siegfried Wagners Kobolddichtung gleichfalls mit hineinverwoben sind. Nur den „Herzog Wildfang" behandelt Glasenapp abweichend. Ausser einer Darstellung der Handlung bringt er hier nur zwei Aufsätze „Nach der Uraufführung" und „Sieben Jahre später", welche die Theatergeschichte des erst künstlich unterdrückten, dann aber siegreich wieder auferstandenen Werkes behandeln. Doch in dem Werke, welches ein musikalisches Lust-, kein Märchenspiel ist, kommt ausser dem Zauberschlüssel ja auch nichts Sagenhaftes vor. Anders ist es in den nächsten drei Bühnenwerken: Da galt es wieder Sagenforschungen anzustellen und Sagenverknüpfungen nachzuweisen. Im „Bruder Lustig" drängt sich keine Sage eigentlich hervor, und doch spielen Sagen eine geheimnisvoll führende Rolle darin. Ist doch der Bruder Lustig, Heinrich von Kempten, selbst eine sagenumwobene Gestalt! Und die Andreasnachtsage! Sie lebt in dem Drama schon nur als Aberglaube fort; deshalb verschwindet ihr Zauber bei Siegfried Wagner vor dem echten Herzensgebot. Und „Herzensgebot geht über Sternengebot" ist auch die Wahrheit, die der Künstler im „Sternengebot" lehrt; auch hier erblasst der Aberglaube vor dem gläubig liebenden Herzen. Mit diesem Drama beschäftigt sich Glasenapp besonders eingehend. Er findet den Sinn der Handlung von Goetheschen Gedanken durchsetzt („Durch das Sollen wird die Tragödie gross und stark, durch das Wollen schwach und klein"); und er führt dies in sechs Einzelkapiteln geistvoll näher aus. Ein Aufsatz über Sternenglauben und Sterndeutung geht vorauf und einer über den Ausgang der Handlung folgt ihm, während dazwischen wieder eine nicht nur klare, sondern auch klärende Darstellung der Bühnenhandlung eingeflochten ist. Zahlreich endlich sind wiederum die Sagen, die um „Banadietrich" zu einem Ganzen zusammengeschweisst sind. Glasenapp widmet diesem Drama sechs Aufsätze. Nicht nur dass hier gänzlich sagenhafte Gestalten wie der Teufel, der Tod, die wilde Jagd und Schwanweiss grosse Rollen spielen; auch die Helden dieses Werkes, Dietrich von Bern, Etzel, Wittich und Dietleib, sind alles Historischen entkleidet und in die Sagenwelt entrückt wie die Handlung selbst, die ja gleich mit der sagenhaften Rabenschlacht beginnt und im Reiche der Wasserfeen endet. Und dennoch ist es wirkliches Leben, bald furchtbar, bald milde, das die Handlung erfüllt, die sich eben erst zuletzt aus der rauhen und grausamen Welt der äusseren Wirklichkeit in die ewige Traumwelt des inneren Lebens flüchtet: „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe!"

Glasenapp bringt endlich noch ein Schlusskapitel über den inneren Zusammenhang der Werke Siegfried Wagners. Er kommt dabei ganz besonders auf die Einheitlichkeit der Musik zu sprechen, welche in seinen sämtlichen Dramen zu bemerken ist, auf die Wiederkehr gewisser mit bestimmten Personen oder Situationen verknüpfter Motive. Deshalb dem Autor, der in seinen Werken eine solche reiche Fülle von Melodien und melodischen Kombinationen ausstreut, Erfindungsarmut vorzuwerfen, vermochten nur einige oberflächliche oder auch böswillige Kritiker, die ihre Leser für völlig denkunfähig zu halten scheinen. Aber über diese Einheit der Musik, über die Gleichheit oder Ähnlichkeit des musikalischen Ausdrucks bei Darstellung identischer oder verwandter Persönlichkeiten, Situationen und Handlungsmomente ist noch sehr viel zu sagen; denn es ist ein Charakteristikum, welches der Sohn vom Vater geerbt und selbständig erworben hat!

Kurt Mey

Die nächste Nummer erscheint am 3. August; Inserate müssen bis spätestens Montag den 31. Juli eintreffen.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Leopoldine Hepp

Konzert- und Oratoriensängerin
(Hoher Sopran)

Frankfurt am Main
Bäckerweg 9 pt.

Lieder und Gesänge der älteren, neueren und modernen Meister.

Oratorien-Repertoire:

BACH: Hohe Messe, Matthäuspassion, Magnificat, Weihnachtsoratorium.
HÄNDEL: Messias, Samson, Judas Maccabäus.
HAYDN: Schöpfung, Jahreszeiten, 7 Worte.
BEETHOVEN: Missa solemnis, IX. Sinfonie.
MOZART: Requiem, Laudate dominum.
MENDELSSOHN: Paulus, Elias.
SCHUMANN: Das Paradies und die Peri, Der Rose Pilgerfahrt.
PERGOLESE: Stabat mater.
ROMBERG: Lied von der Glocke.
BRUCH: Schön Ellen, Frithjof, Osterkantate.
GADE: Erlkönigs Tochter.
BRAHMS: Deutsches Requiem.
LISZT: Heilige Elisabeth.
VERDI: Manzoni-Requiem.
TINEL: Franziskus, STRAUSS: Taillefer.
GABRIEL PIERNÉ: Kinderkreuzzug, Partie der Allys.
D'ALBERT: Mittelalterliche Venushymne.

Neue Partien in kürzester Zeit.

Die Ulktrompete. Witze und Anekdoten
für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.



Interessante Erscheinung

Märsche und Fanfaren der Napoleonischen Kaisergarde

Marches et Fanfares de la Garde Impériale de Napoléon Ier

Gesammelt und herausgegeben von **K. van der Velde.**

INHALT:

Sturm-Marsch der Consular-Garde bei Marengo. *(Pas de charge de la Garde consulaire à la bataille de Marengo.)*
Der Sieg ist Unser. *(La victoire est à nous.)*
Marsch der alten Garde bei Leipzig 1813. *(Marche de l'ancienne Garde à la bataille de Leipsic en 1813.)*
Sturmmarsch der Seesoldaten der Kaisergarde. *(Pas de charge des soldats de la marine impériale.)*
La Favorite, Marsch der Pupillen der Garde. *(La Favorite, marche des pupilles de la Garde.)*
Fahnen-Marsch der Guiden. *(Marche des drapeaux des guides.)*
Wachet für das Kaiserreich. *(Gardez la patrie.)*
Marsch der alten Garde bei Waterloo. *(Marche de l'ancienne Garde à la bataille de Waterlow.)*

Ausgabe für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet vom Herausgeber . . M. 2.—
Ausgabe für grosses Orchester . . . . netto „ 5.—
Ausgabe für Militär-(Infanterie)-Musik . . . . netto „ 6.—

Diese interessanten historischen Märsche werden stets sehr beifällig aufgenommen und erzielten letzthin auf der Brüsseler Weltausstellung grossen Erfolg.

Verlag von **Gebr. Reinecke,** Herzogl. Sächs. Hofmusikalienverleger, **Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 31/32

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 3. Aug. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Bayreuther Bühnenfestspiele

Bayreuth, den 29. Juli

Die diesjährigen Bayreuther Festspiele boten eine reiche Fülle des Neuen und Interessanten, und als man von dem Festspielhügel schied, der einem so lieb geworden war, hatte man das Gefühl, nicht umsonst hier geweilt zu haben. Unvergessliche Eindrücke, die Erinnerung an Augenblicke, in denen man von einem künstlerischen Ereignis erregt worden war, konnte man als ein bleibendes Geschenk mit hinausnehmen in den grauen Werktag. Die diesjährigen Aufführungen haben bewiesen, dass die Zeit noch lange nicht gekommen ist, Bayreuth aus unserem Musik- und Geistesleben auszuschalten. Es existiert eine grosse Gemeinde, der man damit etwas Unersetzbares rauben würde, eine Stätte der Festlichkeit, nach der es ihre Herzen immer wieder sehnsüchtig drängt. Wo haben wir denn heute sonst noch Gelegenheit, um einmal auf Tage ausspannen und ganz in die reinigenden Fluten der Kunst tauchen zu können, fern von dem Orte täglicher Sorgen?

Die Zweifel vieler Bayreuth-Pilger, ob der Erbe Wagners dies kostbare Gut auch sicher wahre, hat die vergangene Festspielwoche zerstreut. Siegfried Wagner stand im Vordergrund des Interesses. Frau Cosima hat sich schon lange zurückziehen müssen, würde es ihm nun gelingen, den Ruhm des Theaters aufrecht zu halten? Ein müssiger Streit zwischen Freund und Feind entstand. Beide behandelten ihn meiner Meinung nach zu Unrecht. Die Feinde, indem sie eine Seite seines Wesens angriffen, die für seine Wertung als Bayreuther Verwalter ganz ausscheidet, nämlich seine Kompositionstätigkeit. Seine Freunde, indem sie ihre Mitmenschen mit einem übertriebenen Kultus seiner Person ärgerten.

Die geistreiche Frau Bahr-Mildenburg, die an den Festspielen als Solistin mit teilnahm, hat vor kurzem in einem reizenden Feuilleton ausgeplaudert, wie bei den Bayreuther Proben gearbeitet wurde. Sie erzählt von dem unermüdlichen Eifer, mit dem Siegfried Wagner von früh bis spät die Proben leitete, überall selbst Hand anlegte und mit Scherzworten die Laune der angestrengten Künstler zu erhalten wusste.

Und diese unermüdliche Arbeit verrieten die einzelnen Aufführungen. Jeder Tag brachte irgend etwas Neues, Interessantes, was von dem fortschreitenden Geiste der Festspiel-Leitung Zeugnis ablegte.

Eine ganze Anzahl neuer, jüngerer Kräfte hatte man diesmal herangezogen und bei ihrer Auswahl eine glückliche Hand gezeigt. Gleich am ersten Tag, in der „Meistersinger"-Aufführung, stellten sich verschiedene Vertreter dieses Nachwuchses vor. Das grösste Interesse brachte man der Neubesetzung des Beckmesser entgegen. Herrn Heinrich Schultz (Weimar) war es schwer gemacht. Noch hat man den unvergesslichen Beckmesser von Friedrichs nicht vergessen, der diese Rolle zuerst in Bayreuth sang. Aber die Leistung von Schultz war um so überraschender und bemerkenswerter, da er wie Friedrichs von der herkömmlichen Darstellungsweise dieser Partie abwich und sich bemühte, dieser Gestalt eine tiefere Bedeutung zu geben. Er gab sie nicht so sehr karikierend, sondern menschlicher, er stellte sie mehr auf den Boden der Wirklichkeit, der Wahrscheinlichkeit. An Stelle des Karikierenden setzte er das Groteske. Vorzüglich war sein trocknes Parlando. Wenn dieser Beckmesser trotzdem noch nicht überzeugend zu wirken vermochte, so liegt es wohl daran, dass Schultz noch nicht völlig in seine Aufgabe hineingewachsen ist. Aber er bringt alle Anlagen für einen Beckmesser mit und verfügt vor allem über ein prachtvolles Stimmaterial, so dass auf ihn starke Hoffnungen zu setzen sind. Auch von dem neuen Walter von Stolzing gilt ähnliches. Herr Walther Kirchhoff von der Berliner Hofoper hat die edle Gestalt und Haltung, die wir uns für diesen jungen Ritter wünschen, und bringt eine wunderschöne, reiche Stimme mit. Angenehm wirkte seine vornehme Zurückhaltung im Ensemble wie auch in den Soloszenen, so beim Singen des Preisliedes. Trotzdem liess er manchen Wunsch offen. Man wünschte ihm vor allem ein ausdrucksvolleres Spiel. Aber man hat die Empfindung, dass auch dieser Künstler viel für die Zukunft verspricht. Herr Hermann Weil (Stuttgart) als Hans Sachs befriedigte nur stimmlich vollkommen, aber er vermochte nicht den feinen resignierenden Humor wiederzugeben, der diese Gestalt umspielt. Lilly Hafgren-Waag (Mannheim) verkörperte in ihrer Erscheinung die Lieblichkeit des Evchens, aber sie beeinträchtigte den Reiz ihrer Stimme durch ein häufiges Tremolieren, das besonders in der Schlußszene unangenehm auffiel. Herr Karl Ziegler (Wien) war ein lustiger David mit schöner Stimme und munterem Spiele, nur liess er sich manchmal verleiten, in seiner Lebhaftigkeit zu übertreiben. Aus Wien war auch Frau Staudigl gekommen, um wie vor zweiundzwanzig Jahren, als die erste Bayreuther „Meistersinger"-

Aufführung stattfand (gleichfalls am 22. Juli), die Magdalene zu singen. Die Reihe der Jahre merkte man nur ihrer Stimme an, nicht ihrem Spiele. Das Ensemble der Meistersinger war vorzüglich.

Meister Hans Richter schwang den Taktstock, frisch und lebendig wie vor 22 Jahren, wo er gleichfalls in Bayreuth die „Meistersinger“ dirigierte. Zu prachtvoller Wiedergabe brachte er das Vorspiel, zu unvergleichlicher Feierlichkeit steigerte er die Einleitung zum dritten Akt. Hoffentlich bleibt dieser urwüchsige Künstler, der sich jetzt dauernd in Bayreuth niederlässt, der Bayreuther Sache noch recht lange erhalten. Bewunderungswürdig waren wieder die Chöre. So wuchs der Volksgesang „Wach' auf“ zu machtvoller Grösse, und vor allem in der Schlußszene entfalteten die Chöre den ganzen Reichtum und Glanz ihrer Stimmen. Diese Szene auf der Festwiese war überhaupt in ihrem Trubel und ihrer Festlichkeit wundervoll herausgearbeitet worden.

Von tiefer Wirkung war die tags darauf folgende Aufführung des „Parsifal“, ein Höhepunkt der diesjährigen Festspiele. Diese Aufführung brachte verschiedene Überraschungen, neben der Neuinszenierung des zweiten Aktes vor allem die hervorragende Leistung der Frau Bahr-Mildenburg als Kundry. Restlos brachte sie die Doppelnatur der Kundry zum Ausdruck. Als Verführende im zweiten Akt war ihre Stimme von bestrickendem Wohllaut und ihr Spiel von einer Grösse der Ausdrucksweise, die diesen Akt zu einem künstlerischen Ereignisse machte. Rührend war ihr Spiel als Büssende in der Charfreitagsszene. Frau Bahr-Mildenburg gehört zu den Künstlern, deren Herzen ganz durchglüht sind von dem Wunsche, ihrer Kunst restlos zu dienen. Das fühlte man aus ihrer Darstellung heraus, und das liess sie uns von vornherein in Sympathie verbinden.

Den Parsifal sang Ernest van Dyck, der schon früher diese Partie lange Jahre hindurch dargestellt hatte und als bedeutendster Vertreter des Parsifal galt. Er hielt seinen alten Ruhm aufrecht, wenn man seiner Stimme natürlich auch das Alter anmerkte. Darstellerisch war er zweifellos ein besserer Parsifal als die letzten Vertreter dieser Rolle. Richard Mayr (Wien) als Gurnemanz, sowie Werner Engel (Zürich) als Amfortas waren gleich vorzüglich. Genannt seien noch Schützendorf-Bellwidt (Wien) als Klingsor und Ernst Lehmann (Mülhausen), der die Stimme des Titurel sang.

Eine grosse Überraschung war die Neuinszenierung der Blumenmädchenszene. Das war schon seit langer Zeit ein unerfüllter Wunsch wohl fast aller Parsifalbesucher gewesen. Nun war dieser Wunsch plötzlich in schöne Erfüllung gegangen. Wenn Klingsor am Fenster steht und den Knaben Parsifal über die Mauer hereindringen sieht, senkt sich ein dichter Schleier über die dunkle Szene, durch den man nur noch den hell beleuchteten Kopf Klingsors erblickt. Plötzlich verschwindet auch Klingsor in der völligen Dunkelheit. Nach einer Weile fällt von unten links ein bläuliches Licht in die Szene, das die undeutlichen Umrisse von Blumen und Zweigen erkennen lässt. Von allen Seiten ergiesst sich nun Licht über die Bühne und in der zunehmenden Helligkeit gewahrt man Blumen und riesige Zweige, die vorn über die ganze Längsseite der Bühne hängen und in der Mitte fast den Boden berühren. Hinter diesen Zweigen erblickt man halb verdeckt den Zaubergarten, in dem die Blumenmädchen tanzen und spielen. Dieses Szenenbild verbreitete in seiner wundervollen Farbenmischung eine Fülle von Anmut. Und einen Hauch von Liebreiz strömte der Gesang der Blumenmädchen aus, diese bald schimmernd hellen, bald dunkleren Stimmen vermählten sich zu einem lockenden Verführungsgesang. Die Aufführung leitete wie bisher Karl Muck.

In den Aufführungen des Ring des Nibelungen ragten vor allem die Leistung zweier Künstler hervor: der unvergleichliche Wotan Soomers und die Brünnhilde von Frau Ellen Gulbranson. Soomer ist ein Wotan, wie wir ihn in gleicher Vollendung seit langer Zeit nicht besassen. Seine mächtige Erscheinung, sein unerschöpfliches Organ, die leidenschaftliche Ausdrucksweise seines Spieles lassen die Wotansgestalt in überzeugender Weise vor uns entstehen. Und so Frau Gulbranson als Brünnhilde. Sie bringt diese Gestalt unseren Herzen so nahe mit dem strahlenden Glanz ihrer Stimme und der Ursprünglichkeit und natürlichen Frische ihres impulsiven Wesens, dass Brünnhildens Bild in uns ganz lebendig wird.

Von den anderen Künstlern will ich nur die nennen, die das Eigentliche der Bayreuther Kunst ausmachen, die in ihrer Darstellung den Bayreuther Stil zeigen. Da ist vor allem Breuer als Mime, der diesmal sich selbst übertraf und in der „Siegfried“-Aufführung neben Frau Gulbranson den Vogel abschoss. Da war die Meisterin Schumann-Heink als Erda, das groteske Riesenpaar von Braun, der eine ausnahmsweise schöne Stimme hat, und Guth. Alles bekannte Bayreuther Figuren. Wundervoll war die Nornenszene mit Frau Schumann-Heink, Frau Matzenauer und Frau Band-Agloda. Alfred von Bary (Dresden) als Siegfried war in der „Götterdämmerung“ am bedeutendsten. Zum Schlusse will ich noch folgende Neubesetzungen erwähnen: die des Loge mit Herrn Hensel (Wiesbaden), der in Maske und Gesang ganz vorzüglich war, wenn er den verstorbenen Briesemeister auch nicht zu ersetzen vermochte, die der Sieglinde mit Frau Saltzmann-Stevens aus Paris, und die des Hagen mit Herrn Braun. Alle diese Rollen waren diesmal besser vertreten als in früheren Jahren. Den Ring leitete Siegfried Wagner, der ein energisches und lebhaftes Tempo bevorzugte.

Walter Leo



Ein Revolutionsgedicht Wagners?*)

Von Dr. **Wilhelm Kienzl**

Am 9. Mai 1849 musste Richard Wagner aus Dresden, wo er seit 1843 als Hofkapellmeister gewirkt hatte, fliehen, da man ihn der Beteiligung am Dresdener Aufstande bezichtigt hatte. Alles Nähere über die Umstände, die dieser

*) Mit Genehmigung des „Merkers“ bieten wir unsern Lesern diesen und den folgenden Aufsatz von Thomas Mann aus der vortrefflichen Festschrift „Festspiele Bayreuth 1911“, die „Der Merker“ (Österreichischer Verlag, Wien, Schwarzspanierhof) zu den Festspielen in Bayreuth herausgegeben hat. Das ist ein Buch in reizvoller künstlerischer Ausstattung (die vom Maler Ulf Seidl stammt und ihre Anregungen im Figuralen aus Werken Wagners holt) und einem literarisch wertvollen Inhalt, aus dessen Fülle wir noch Arbeiten von Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Karl Goldmark, Engelbert Humperdinck, Felix Mottl, Johannes Schlaf, Stefan Zweig, C. F. Glasenapp und Wolfgang Golther hervorheben. Von Kunstbeilagen unterstützt, bietet diese Veröffentlichung in ihrer künstlerischen Geschlossenheit des Inhaltes ein Dokument des Verhältnisses unserer Zeit zu dem Bayreuther Meister, da auch Bekenntnisse wie die Thomas Manns und Georg Hirschfelds nicht ausgeschlossen wurden, die eine vielleicht vorübergehende Strömung gegen Wagner im geistigen Leben der Gegenwart bekunden.

Flucht vorausgingen und sie begleiteten, kann man in jedem grösseren biographischen Werke über Wagner nachlesen. Aus der eben erschienenen Autobiographie des Meisters („Mein Leben“ von Richard Wagner, 2 Bände, München, F. Bruckmann, A.-G.) ersehen wir jedoch, dass es mit der völligen Harmlosigkeit Wagners als „politischen Revolutionärs“, die uns seine Biographen glauben machen wollen, doch nicht ganz stimme. Nicht als ob Wagner sich beim Dresdener Aufstand als Aufrührer hervorgetan oder — wie manche behaupten — auf den Barrikaden selbst gekämpft, ja auf dem Turm der Kreuzkirche die Sturmglocke geläutet oder gar das alte Opernhaus eigenhändig in Brand gesteckt hätte (dass diese Angaben phantastischer, leichtsinniger oder böswilliger Art sind, ist längst unumstösslich nachgewiesen worden), aber tief innerlich berührt und aufgewühlt wurde er von der gewaltigen Bewegung dieser grossen Tage, und lebendigen persönlichen Anteil hat er an ihr gehabt. Darin kann mich auch Glasenapps Bericht („Das Leben Richard Wagners“ von C. F. Glasenapp, II. Band, Seite 327, 3. Ausgabe, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896), Wagner habe auf eine Anfrage seines Schwagers Wolfram, ob er sich am Aufstande beteiligt habe, geantwortet: „Nein, ich bin nur Neugieriger gewesen“ und selbst Wagners eigene Äusserung („Mein Leben“ von Richard Wagner, I. Band, Seite 487): „In Wahrheit hatte ich über mein Verhältnis zur öffentlichen Gerechtigkeit meines engeren Vaterlandes einen sehr unklaren Begriff. Hatte ich etwas nach den Gesetzen Strafbares begangen oder nicht? Mir war es unmöglich, darüber zu einer festen Ansicht zu gelangen“ nicht irre machen.

Gewiss war Wagner mehr Zuschauer als aktiv Beteiligter. Dass aber mehr als ein blosser Kunst-Revolutionär, ein „harmloser Idealist“ in ihm steckte, der in der radikalen Veränderung bestandener staatlicher Zustände die Grundbedingung zur Verwirklichung seiner anspruchsvollen künstlerischen Ideale erblickte, beweisen uns wohl zur Genüge seine erst vor kurzem neuerlich veröffentlichte am 15. Juni 1848 im Dresdener Vaterlandsverein gehaltene, tags zuvor im „Dresdener Anzeiger“ (anonym) erschienene, überaus phantastische Rede: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?“ und seine beiden im April 1849 in den von August Röckel herausgegebenen revolutionären „Volksblättern“ (anonym) erschienenen Aufsätze „Der Mensch und die bestehende Gesellschaft“ und „Die Revolution“ (alle drei zu finden in dem von Dr. Julius Kapp herausgegebenen Bande „Der junge Wagner“ (1832—1849), Verlag Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig 1910, Seite 445, 481, 487).

Ein neuer Beleg wäre ein mir durch einen glücklichen Zufall in die Hände gespieltes Gedicht, in dem Wagner den Dresdener Aufstand von 1849 in flammender und übersprudelnder Begeisterung besingt, vorausgesetzt, dass es — was allerdings bezweifelt werden mag — echt ist. Für die Autorschaft Wagners sprechen folgende Tatsachen: Der Meister übergab vor seiner Flucht dem ihm befreundeten Kammermusiker *** einen Koffer, in dem verschiedene ihm am Herzen liegende, teils von eigener, teils von fremder Hand geschriebene Schriftstücke sich befanden; darunter auch das folgende Gedicht, und zwar in Wagners eigener Handschrift. Es ist wohl kaum anzunehmen, dass Wagner ein fremdes Gedicht, dem nichts weniger als eine überragende Bedeutung zugesprochen werden kann, abgeschrieben habe.

Gegen Wagners Autorschaft sprechen jedoch die folgenden inneren Gründe: Von des Meisters poetischer Ausdrucksweise ist in dem Gedicht wenig zu finden (höchstens die Verse 25, 85 bis 86). Auch in der Form ist das Gedicht keineswegs musterhaft. Es springt von einem Versmass ins andere, fügt fünffüssige an vierfüssige Trochäen, Jamben an Daktylen, bringt männliche und weibliche Endungen in buntem Wechsel, ja es enthält sogar einige völlig dunkle Stellen (siehe Vers 44 bis 46 und 71 bis 73).

Hingegen muss zugegeben werden, dass die Unruhe der Versbehandlung, die Anhäufung überschwänglicher Attribute, die kühnen Bilder gar wohl dem tumultuösen Charakter der besungenen Idee entsprechen. Auch kann man bei der Lektüre den Eindruck einer poetischen Improvisation, eines im unaufhaltsamen Sturme augenblicklicher Begeisterung zu Papier gebrachten heftigen Gefühlsausbruches nicht von sich weisen, was besonders von den enthusiastischen 16 Schlussversen zu gelten hat. Sollte sich die Echtheit des Gedichtes untrüglich erweisen lassen, so könnte es einen wertvollen Beitrag zur Erkenntnis der Wagnerschen Natur und ein sprechendes Dokument der hingebungsvollen Anteilnahme des Meisters an den grossen Bewegungen der damaligen Zeit bilden.

Noch sei bemerkt, dass das Gedicht bisher in keine Sammlung, auch nicht in die der „Gedichte von Richard Wagner“ („Gedichte von Richard Wagner“, herausgegeben von C. Fr. Glasenapp, Berlin, G. Grote, 1905) Aufnahme gefunden hat und dass seiner nirgend in einem der zahlreichen Bücher der Wagner-Literatur auch nur Erwähnung getan worden ist.

Ich lasse nun das Gedicht selbst folgen:

Die Revolution

Scheuen Blickes durch die Gassen
Schleicht das Volk, und ohne Gruss
Geht der Nachbar an dem Nachbar,
Geht der Freund am Freund vorbei,
Einen Blick verstohl'nen Grimmes
Rasch hinauf geschickt zum Turm,
Wo die Männer eingekerkert,
Die ein glühend' Wort gesprochen,
Und dafür verdammt, zu seh'n
Erd' und Himmel eingegittert,
Nicht hinein mehr in die gold'ne,
Gold'ne Gotteswelt zu strecken
Ihre Hand, zu fassen nur
Eine schweisseskalte Mauer.
„Gibt's denn Recht? Es spricht so laut die Stimme
Mir im Innern — und ich horche, horche
Nach dem Echo.
Gibt es einen Gott? Die Sterne zogen
Gestern noch gen West — ich frage, frage!
Keine Antwort!
Keine Antwort? Dann erlahme, Stimme!
Brich, du stolzer Nacken! Nicht mehr aufwärts
Trag' die Stirne! Hoffen, Wünschen, Streben —
's ist doch alles, alles nur die Mutter
Trüber Zweifel, Dunstgewölk des Wahnes!“

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Horch, es erhebt sich rings in den Lüften.
Rings in der Erde weiten Gemächern
Mächtiger Klang, es spricht durch die Wetter
Wieder die Stimme der alten Beherrscher
Unserer Welten.
Plötzlich erstanden, fordern gebietend
Freiheit zurück und Rechte die Völker.
Nieder mit Türmen, Mauern und Ketten!
Eilet nur, eilet, Glocken im Münster,
Rufet zusammen weit aus dem Lande,
Rufet die Schläfer, ruft sie zum Leben,
Rufet zum Streite, rufet zum Tode!
Keiner dahinter! Nach der Standarte!
Jauchzet hinein in das Toben der Waffen,
Jauchzet! Es sind die Posaunen der Freiheit,
Welche begrüssen Stürmer der Wälle,
Welche Triumph noch tröstend Getroff'nen
Scheidend versichern!

Weg ist der Trug! Es verstummen die Leugner,
Welche die Menschen scheu von den Menschen
Arges erdichtend Fremde (?) vertrieben:
Weinend am Halse, Auge in Auge
Findet der Bruder wieder den Bruder.
Lächelnd zur Erde schauen die Götter;
Alte Erzeuger glücklicher Menschen
Kehren zurück sie, die Hütte zu teilen
Friedlich vereinter lieblicher Kinder.
Jubelnde Grüsse ihnen entgegen
Schallen aus wehrhafter Männer und Streiter
Tönenden Chören.
Lieblich dazwischen, schüchtern nur wagend,
Schmiegen sich hellere, weichere Stimmen.
Wie von den Tälern, Wänden und Schluchten
Mächtig erwidert Schlagen des Wetters,
Blasen der Winde, Stöhnen der zähen
Ringenden Tanne weit in das Flache
Tönet, wie wilde Griffe der Orgel,
Also empfänglich ist auch die Welle
Heimlichen Sees, die mit den Kieseln,
Die mit den Rohren schwesterlich flüstert.
Alle sie dienen grossem Empfinden
Jener geheimen, wirkenden Kräfte,
Deren melodisches, klagendes Sehnen
Zwischen den Saiten goldener Harfen
Zitternd hervorschlüpft.
Drum, was auch immer Männer erfasse,
Taten erheischen[d], Leiden bereitend,
Alles es findet, auch in der Kinder,
Auch in der Jungfrau prophetischen Stimmen
Seinen melodischen, lieblichen Ausdruck.

Doch, hemmt die Lust! Ich seh' ein ernst Gepränge.
Es sind die Brüder, die mit uns gefochten.
Die Brüder, die an uns'rer Seite fielen,
Die Brüder, deren Blut als schweres Siegel
Dem Pergamen[t] der Freiheit aufgedrückt.
O stört sie nicht! Sie träumen Kommendes.
Dämpft Eure Klagen, mässigt Euren Jubel!
Lasst sie, begleitet von den Freiheitstönen,
Ins Reich der Geister sanft hinüberschweben:
So nehmen sie das seligste Erinnern
Von irdischem Bestreben mit hinüber.
Und nun, ihr freien Bürger, senkt die Fahnen,
Schwör't bei den frischen Hügeln, hebt die Rechte;
Zu dulden nicht mehr Herren oder Knechte,
Als Menschen jeden Menschen gleich zu achten,
Als Bruder jeden Menschen zu betrachten!

Dresden, 1849. Richard Wagner.



Auseinandersetzung mit Wagner

Von **Thomas Mann**

Was ich Richard Wagner an Kunstglück und Kunsterkenntnis verdanke, kann ich nie vergessen und sollte ich mich noch so weit im Geiste von ihm entfernen. Prosaist, Erzähler, Psycholog, hatte ich von dem symphonischen Theatraliker, dessen dichterische Wirkung, gleich der Klopstocks, ausser dem Gebiete des Individuellen liegt und dessen Prosastil meiner Liebe stets eine Verlegenheit war, nichts Direktes und Handwerkliches zu lernen. Aber die Künste sind ja nur die Erscheinungsformen der Kunst, welche in allen dieselbe ist und Wagner hätte der grosse Vermischer der Künste nicht zu sein brauchen, der er war, um auf jede Art von Künstlertum lehrend und nährend wirken zu können. Was überdies meinem Verhältnis zu ihm etwas Unmittelbares und Intimes verlieh, war der Umstand, dass ich heimlich stets, dem Theater zum Trotz, einen grossen Epiker in ihm sah und liebte. In einer seiner wahrhaft theatromanischen Kunstschriften hat er es gewagt, das Epos den dürftigen Todesschatten des lebendigen Kunstwerks, des Dramas zu nennen. Aber in seiner Stoffwahl bekundete er einen merkwürdig epischen Geschmack und für mich ist es in dem Grade das Epos, das eigentlich aus seinem Drama wirkt, dass ich fast Mühe habe, ihn als Dramatiker zu empfinden. Von den schildernden musikalischen Vorspielen zu schweigen: so sind zweifellos immer die grossen Erzählungen die Höhepunkte seiner Werke, eingerechnet die Nornenszene der „Götterdämmerung“ und das unvergleichlich epische Frage- und Antwortspiel zwischen Mime und dem Wanderer. Was ist der dramatische Wotan, den wir im „Rheingold“ auf der Bühne sahen, verglichen mit dem erzählten, in Sieglindens Gesang vom Alten im Hut? — Grillparzer verwarf das mehrteilige Drama als Form. Das Drama sei eine Gegenwart, es müsse alles, was zur Handlung gehöre, in sich enthalten. Die Beziehung eines Teiles auf den anderen gebe dem Ganzen etwas Episches, wodurch es freilich an Grossartigkeit gewönne. Aber das ist die Wirkung des „Ringes“! Und wer das „Leitmotiv“ als ein wesentlich dramatisches Kunstmittel ansprechen wollte, vergässe, dass es seit den Tagen Homers fast ausschliesslich von Künstlern der Erzählung gehandhabt worden ist.

Lange Zeit stand des Bayreuthers Name über all meinem künstlerischen Denken und Tun. Lange Zeit schien mir, dass alles künstlerische Sehnen und Wollen unserer Zeit in diesem gewaltigen Namen münde. Zu keiner Zeit aber, auch nicht, als ich keine „Tristan“-Aufführung des Münchner Hoftheaters versäumte, wäre mein Bekenntnis über Wagner eigentlich ein Bekenntnis zu Wagner gewesen. Als Geist, als Charakter schien er mir suspekt, als Künstler unwiderstehlich, wenn auch tief fragwürdig in Bezug auf den Adel, die Reinheit und Gesundheit seiner Mittel und nie hat meine Jugend sich ihm mit jener vertrauensvollen Hingabe überlassen, mit der sie den grossen Dichtern und Schriftstellern anhing — jenen Geistern, von denen Wagner als von „Literaturdichtern“ fast mitleidig sprechen zu dürfen glaubte. Meine Liebe zu ihm war eine Liebe ohne den Glauben — denn stets schien es mir pedantisch, nicht lieben zu können, ohne zu glauben. Es war ein Verhältnis, — skeptisch, pessimistisch, hellseherisch, fast gehässig, dabei durchaus leidenschaftlich und von unbeschreiblichem Lebensreiz. Wunderbare Stunden tiefen, einsamen Glückes inmitten der Theatermenge, Stunden voller Schauer und kurzer Seligkeiten, voll von Wonnen der Nerven und des Intellekts, von Einblicken in rührende und grosse Bedeutsamkeiten, wie nur diese nicht zu überbietende Kunst sie gewährt!

Heute jedoch glaube ich nicht mehr, wenn ich es jemals glaubte, dass die Höhe eines Kunstwerkes in der Unüberbietbarkeit seiner Wirkungsmittel bestehe. Und ich meine zu wissen, dass Wagners Stern am Himmel des deutschen Geistes im Sinken begriffen ist.

Ich rede nicht von seiner Theorie. Wäre sie nicht so durchaus etwas Sekundäres, nicht so ganz nur eine nachträgliche und überflüssige Verherrlichung seines Talentes, so wäre sein Werk ohne Zweifel so unhaltbar geworden wie sie, und nie hätte jemand sie auch nur einen Augenblick ernst genommen, ohne das Werk, das sie, so lange man im Theater sitzt, zu beweisen scheint und das doch eben nichts weiter beweist als sich selber. Ja, hat überhaupt je jemand ernstlich an diese Theorie geglaubt? An die Addition von Malerei, Musik, Wort und Gebärde, die Wagner für die Erfüllung aller künstlerischen Sehnsucht auszugeben die Unbefangenheit hatte? An eine Rangordnung der Gattungen, in welcher der Tasso dem Siegfried nachstünde? Werden denn Wagners Kunstschriften auch nur gelesen? Woher eigentlich dieser Mangel an

Interesse für den Schriftsteller Wagner? Daher, dass seine Schriften Parteischriften und nicht Bekenntnisse sind? Dass sie sein Werk, worin er wahrhaftig in seiner leidenden Grösse lebt, sehr mangelhaft, sehr missverständlich kommentieren? Man müsste diese Entschuldigung gelten lassen. Es ist wahr, man kann aus Wagners Schriften nicht viel über Wagner lernen.

Nein, ich spreche von seinem mächtigen Werke selbst, das heute beim bürgerlichen Publikum den Höhepunkt seiner Popularität erreicht hat, von seiner Kunst als Geschmack, als Stil, als Weltempfindung. Man lasse sich nicht täuschen durch den Begeisterungslärm der jungen Leute im Stehparterre. In Wahrheit ist heute in der höheren Jugend viel Wagnerkritik, viel instinktives, wenn auch stummes Misstrauen, ja, es muss gesagt werden, viel Gleichgiltigkeit gegen Wagner vorhanden. Und wie könnte es anders sein? Wagner ist neunzehntes Jahrhundert durch und durch, ja, er ist der repräsentative deutsche Künstler dieser Epoche, die vielleicht als gross und gewiss als unglückselig im Gedächtnis der Menschheit fortleben wird. Denke ich aber an das Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich von dem Wagnerschen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, — irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres, von nicht geringerer Willensspannung als jenes, aber von kühlerer, vornehmerer und selbst gesünderer Geistigkeit, etwas, das seine Grösse nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht, — eine neue Klassizität, dünkt mich, muss kommen. Aber noch immer, wenn unverhofft ein Klang, eine beziehungsvolle Wendung aus Wagners Werk mein Ohr trifft, erschrecke ich vor Freude, eine Art Heim- und Jugendweh kommt mich an, und wieder, wie einstmals, unterliegt mein Geist dem alten klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber.

Rundschau

Konzerte

Graz

Die zweite Hälfte der abgelaufenen Spielzeit 1910/11 brachte eine Fülle künstlerischer Genüsse. Von den Aufführungen des Steiermärkischen Musikvereins ragte ein Liapunow-Konzert hervor, das nur Werke des russischen Meisters — die sinfonische Dichtung „Jelasowa Vola", die „Ukrainische Rhapsodie" für Klavier und Orchester und Klaviersachen — enthielt. Liapunow sass selbst am Flügel und wurde als Tondichter und Pianist stürmisch gefeiert. Die übrigen Aufführungen des Musikvereins, Orchester- und Kammermusiken, bestritt vornehmlich die Vereinsschule, die unter Leitung Direktor Hans Rosensteiners, der jetzt seine Stelle niedergelegt hat, neuerlich schönen Aufschwung nahm. Zu einer bedeutsamen Tat, zur Wiedergabe des „Requiem" von Hektor Berlioz verbanden sich der Grazer Singverein und der Männergesangverein, durch deren künstlerisches Zusammenwirken die Grazer bisher schon so manches grosse Oratoriumwerk kennen lernen konnten. Unter Führung von Franz Weiss kam das Werk zu machtvoller Wirkung. Um so siegreicher behaupteten sich die Chormassen, als sie von der letzten Aufführung im Jahre 1908 noch einigermassen vorgeschult waren. Verdienstvoll sang Hr. Hans Legat das Tenorsolo, und schmiegsam begleitete das Opernorchester. Mit Herrn Weiss an der Spitze bereitete der Grazer Männergesangverein in einem eigenen Konzerte seinem Ehrenmitgliede Josef Gauby, dem bekannten Komponisten des Heimatliedes, verdiente Ehren. Mustergültig wurden dessen Chorwerke „Ain wehrhaft völklein", „Blümlein auf der Heide" und „Meeresabend" gebracht; ausserdem sang Herr Paul Pampichler gehaltvolle Lieder dem begleitenden Tondichter zu Danke. Mit dem Goldmarkschen „Frühlingsnetz" wurde dem greisen Komponisten ein freundlicher Sängergruss entboten. Chöre von Winter, Loewe, Sturm und Buck und Liedervorträge des Frl. Wendl machten die Vortragsordnung überreich. Der deutsch-akademische G.-V. Gothia unter Weis v. Ostborn zeichnete sich durch eine Reihe von Neuaufführungen und Uraufführungen (Chöre von Viktor Zack und Joseph Marx aus. Zacks kerniger, fast herber Chor „Michel mit der Lanze" (Bierbaum) sprach ungemein an. Ebenso fand die schwärmerisch-leidenschaftsvolle „Barcarole" von Marx mit ihrer farbenreichen Orchesterbegleitung lebhafte Anerkennung. Marx' „Herbstchor an Pan" zu Worten von R. G. Bartsch für Sopran- und Tenorsolo, gemischten Chor, Knabenchor, grosses Orchester und Orgel bewies neuerdings die ungewöhnliche Begabung und das ausgereifte Können des durch seine Lieder rasch zu Ehren gekommenen Landsmannes. Im Richard Wagner-Verein gab es einen stimmungsvollen Suchsland-Abend, dem hervorragende heimische Kunstkräfte und der vorzügliche Wiener Cellist Professor Grümmer ihre Mitwirkung liehen. Die Kammermusikwerke (Trio und Violoncellsonate) und Lieder Leopold Suchslands, der als Theorielehrer am Musikverein wirkt, verrieten eine spielende Beherrschung der Kunstformen bei kräftiger Erfindung und starkem Temperament. Als ein strebsames Talent zeigte sich bei seinem Kompositionsabende Karl Steiner, der in kleinen Formen recht Apartes bot. Noch ein Talent stieg aufs Konzertpodium: der jugendliche Eduard Meyer, der mit kleinen Klavierstücken den Beweis erbrachte, dass seine Begabung einer ernsten Schulung bedarf und würdig ist. Im Rahmen eines Kirchenkonzertes liess der deutsch-evangelische Gesangverein unter Daniel Ocherbauers Taktstock wohlgeschulte Chorleistungen hören. Für kammermusikalische Genüsse sorgten Frl. v. Gasteiger mit einem Brahms-Abend unter Mitwirkung der HH. Finger (Wien), Piening (Meiningen), Krehahn und Handl (Graz), und die Kammermusik-Vereinigung Prochaska, Pratscher, Pacher und Kortschak. Letztere brachte eine reizvolle Sonate von Martucci und ein formvollendetes Streichquartett des Laibacher Musikdirektors Josef Zöhrer zu voller Wirkung.

Vielversprechend trat der neugegründete Deutsche Konzertverein auf den Plan. Von kunstbegeisterten Akademikern ins Leben gerufen, ist er als ein Stützpunkt im heimischen Konzertleben gedacht. Seine Ziele sind auf die Schaffung eines Sinfonieorchesters und Reform der Konzertverhältnisse gerichtet, Bestrebungen, die allerdings auch der Orchesterverein seit Jahren, leider durch allerlei Ungunst vielfach gehemmt, verfolgt. Erfreulicherweise erschienen diese gemeinsamen Ziele wesentlich näher gerückt durch die selbstlose, von künstlerischer Begeisterung getragene Stellungnahme des neuen Theaterdirektors Julius Grevenberg zur Orchesterfrage: Er will das Opernorchester entsprechend ausgestalten und in den Dienst der Oper und des Konzertsaales stellen. Mit entsprechender Unterstützung von massgebenden Stellen würde damit der Grund zu einem ständigen städtischen Sinfonie-Orchester nach dem Vorbilde an deutschen Kunststätten gegeben sein. Der Deutsche Konzertverein gab übrigens schon einige Proben einer anerkennenswerten Leistungsfähigkeit. Bei zwei Konzerten liess das stattliche Orchester unter strammer Leitung Professor Moissls und F. Lembergers gute Schulung hören.

In aller Kürze sei auswärtiger Künstler gedacht. Yvonne de Treville entzückte mit ihrem bel canto, Lula Mysz-Gmeiner sang unter Begleitung der Komponisten Lieder von Kienzl und Marx; mit fein stilisierten Volksliedern erzielten Sven Scholander und Robert Kothe starken Erfolg. Godowsky gab zwei gelungene Klavierabende, bei welchen er seine breitangelegte, romantische emoll-Sonate mit erstaunlicher Virtuosität spielte. Ysaye erschien mit Otto Schulhof, Hubermann mit Leopold Spielmann und abermals kam Pablo Casals mit Frl. v. Hattingberg. Das russische Trio entschloss sich, drei Abende zu geben, und zu den genussreichsten Stunden gehörte der Trio-Abend Marteau—Becker—Dohnányi. Herzlich willkommen war den historischen Feinschmeckern die Société Casadesus. Mit all' diesen Kräften konnte sich die Wiener Geigerin Frl. Hornung an ihrem Kammermusikabend nicht messen. Glänzend verliefen die Aufführungen des Wiener Konzertvereinsorchesters, das Ferdinand Löwe und Siegfried Wagner, letzterer besonders gefeiert, sieghaft aufführten, und eine höchst

angenehme Überraschung bereitete das Leipziger Philharmonische Orchester mit Professor Hans Winderstein, das die Grazer Musikwelt im Sturme eroberte.

Julius Schuch

Kopenhagen

Es schwebte in der letzten Halbsaison ein scharfes Schwert drohend über den Häuptern der hiesigen Musikwelt. Ein Glied der Finanzpolitik des jetzigen Ministeriums war die Vorlage eines Vorschlags zu einer Lustbarkeitssteuer, und zwar so dass von Musikaufführungen (sowie von Theater und Opernvorstellungen) an den Staat 15 % bezahlt werden sollten, d. h. von den Bruttoeinnahmen. Früher gab es keine Staatssteuer auf diesem Gebiete, sondern zur Kommunekasse mussten von einheimischen Konzertgebern 5 %, von Ausländern 10 % von den Bruttoeinnahmen „für die Armen“ abgegeben werden. Glücklicherweise war der Vorschlag als Politik zu betrachten, d. h. er war nicht zum Ernst, sondern zum Abschlagen da. Sonst wäre bei der Annahme des Vorschlags das ganze Kopenhagener Konzertwesen tödlich getroffen worden. Also auf dem Wege durch die zwei Reichstagsabteilungen: welch' glückliche Wendung durch Führung der modernen Politik. Das endgültig angenommene Steuergesetz lautet auf 5 % für alle Konzerte; das Geld geht zum grösseren Teil in die Staatskasse, der kleinere ist den Armen vorbehalten. Und so haben wir statt einer Reaktion den Fortschritt erlangt, dass fremde Künstler in der Zukunft ohne die Ärgernisse und Bedenklichkeiten der 10 % in Kopenhagen konzertieren können. Hoffentlich geht dies recht bald in das Bewusstsein der verehrten führenden Geister des Gesangs und Spiels über zur Steigerung und Hebung des hiesigen Konzertlebens.

Dass die Kopenhagener noch etwas für Konzerte opfern wollen und können, zeigten im Gegensatz zum Anfang die Schlussmonate der Saison. So war bei dem Wiederauftreten des russischen Dirigenten Safonoffs der Saal so voll und die Zuhörer in dem Grade begeistert, dass Herr Safonoff oder seine Unternehmer es wagen durften, an einem der folgenden Abende die Glanznummer: Tschaikowskys „Pathetique“ (die wirklich wie für Safonoff geschrieben ist, während seine Leitung anderer Sachen, z. B. Rachmaninoffs Klavierkonzert von Frl. Severins, einer debütierenden Dänin gespielt, weniger imponiert) allein zu wiederholen, um damit nochmals den Saal zu füllen.

Ein gefüllter Saal und eine gespannte Stimmung begrüsste auch Richard Strauss, der zum ersten Male in Kopenhagen dirigierte. Welch ein Gegensatz zu Safonoff, der alle seine Intentionen handgreiflichst dem Publikum demonstriert. Strauss der Vornehmere dirigiert in jeder Hinsicht mit dem Rücken gegen das Publikum. Leider glückte sein erstes Auftreten, vom hiesigen Orchesterverein arrangiert, nicht ganz. Das sehr grosse Orchester war etwas ungleich zusammengesetzt; der weltberühmte Dirigent schien nicht ganz en vigueur, und der Wahl von einer Beethovenschen Sinfonie und zwei älteren auch hier gekannten Straußschen Werken war nicht Aufsehen erregend. Er wurde jedoch stürmisch gefeiert.

Endlich füllte eine fragmentarische Aufführung „Parsifals“ dreimal die prächtige 4000 Personen fassende Rathaushalle. Teilweise erklangen diese erhabenen Töne zum ersten Male in Kopenhagen; leider war der Auszug recht einseitig, indem vom leidenschaftlich bewegten und verführerischem 2. Akte gar nichts vorkam. Der bisher ganz unbekannte Dirigent Seber von der Floe leitete umsichtsvoll, aber ohne Esprit. Solisten waren Cornelius Fouss und Höeberg.

Von dänischen Neubeiten erweckte Aufmerksamkeit und Sympathie ein Sextett von Helsted, Begeisterung eine Sinfonie von L. Glass, ein gross angelegtes, ideenreiches Werk, während ein Solo und Chorstück „St. Hans“ von Ludolf Nielsen nur durch einige originelle Klangwirkungen interessierte.

Dr. Will. Behrend

Noten am Rande

* **Beethovens „unsterbliche Geliebte“** zu sein, hat Giulietta Guicciardi, spätere Gräfin Gallenberg, von jeher die meiste Aussicht gehabt. Immerhin war das nur eine Vermutung (Schindlers, Marxens u. a.). Jetzt veröffentlicht P. Bekker im ersten Augustheft der „Musik“ (Berlin) einen bisher unbekannten Brief Beethovens (mit einem wichtigen Notenzitat) und knüpft derart vielseitige und überzeugende Erörterungen daran, dass jene Vermutung nunmehr wohl als Tatsache gelten kann. Freilich fehlen auch in diesem Briefe der Name der Geliebten, der Ort und die Jahreszahl (nur das Datum „8. Juli Nachmittags“ steht darin): Umstände, die den Vertretern der bekannten anderen Vermutungen vielleicht doch wieder Grund zum Zweifel geben dürften.

* Offenbachs „Schöne Hellena“ im Lichte der Wissenschaft. Eine eigenartige Doktorarbeit soll vor kurzem der philosophischen Fakultät einer deutschen Universität vorgelegt worden sein: Quellenstudien zum Text von Offenbachs „Schöner Helena“. Gewiss ist es das erstemal, dass ein Doktorandus der Philologie sich einen Operettentext als Stätte seiner kritischen Forschungen ausersehen hat. Wie ein Münchner Blatt zu berichten weiss, verteidigt der Verfasser der Doktorarbeit Offenbach zunächst gegen den Vorwurf, Götter und Helden verulkt zu haben, denn er habe in grossen griechischen Dichtern zahlreiche Vorbilder gefunden für die leichte Art, mit der er den Olymp und das griechische Heroentum behandelt hat. Der Herr Doktorandus weiss ferner fast für jedes der lustigen Vorkommnisse aus der unverwüstlichen Operette die Quelle in der humoristischen Literatur der Griechen anzugeben. Die Darstellung vom Urteil des Paris stimmt zum Beispiel genau überein mit dem Text in den Göttergesprächen des Lukian. Des weiteren wird Menelaus bei Offenbach am Schluss des ersten Aktes zu einer Reise nach Kreta veranlasst. Man glaubt nun, diese kretische Reise sei einfach aus der Luft gegriffen, ausserdem sei Kreta nur gewählt, weil das Wort zweisilbig ist und so in den Text passt. Man könne gerade so gut „auf nach Argos“ oder „auf nach Pylos“ oder „auf nach Tyrus“ singen; aber nein, die Reise nach Kreta ist historisch. Menelaus war nämlich nach Kreta gereist, weil sein Grossvater Kreteus, der Vater seiner Mutter, dort gestorben war. Er reiste in Erbschaftsangelegenheiten, und ein eingeborener Kretenser namens Diktys hatte ihn dort gesehen und in seiner Geschichte des Trojanischen Krieges, den Diktys selbst mitgemacht hat, davon erzählt. Amüsant ist ferner die Tatsache, dass die Art, wie am Schluss der Offenbachschen Operette Paris Helena ins Schiff lockt und entführt, ganz genau der Entführung der Helena durch Menelaus aus der Gewalt des grausamen Theoklymenos in der Helena des Euripides nachgebildet ist. Zahlreiche ähnliche Nachweise enthält die Dissertation, die in ihrer Originalität sicherlich allein steht.

* Mysterien der Musik. In einer Studie über die geheimnisvollen Wirkungen der Musik sucht Paolo Belleza in „Luce ed Ombra“ für die Richtigkeit des berühmten Manzonischen Wortes, dass „die Musik keine Gedanken zum Ausdruck bringt, aber Gedanken wachruft“, den Beweis zu erbringen. Jeder Musikkenner weiss, dass ein und dieselbe musikalische Phrase ganz entgegengesetzte Wirkungen hervorbringen kann, je nachdem sie in einer Dur- oder in einer Moll-Tonart gespielt wird; ebenso weiss man, dass ein und dieselbe Musik bald heiter und bald feierlich-tragisch klingen kann, je nach dem Texte, der ihr untergelegt wird. Das klassische Beispiel hierfür ist die Marseillaise, deren Musik ursprünglich für ein Kirchenlied komponiert wurde; es gilt jetzt als sicher, dass Rouget de Lisle seine Strophen zu der Melodie des „Credo“ aus einer älteren Messe geschrieben hat. Es sei noch erwähnt, dass man im Jahre 1849 in Rom zum Hohn auf die französischen Truppen, die die Stadt belagerten um die bedrohten Rechte des Papstes zu schützen, den Text der Marseillaise verpäpstlicht hatte; das Lied begann hier mit den Versen: „Allons, enfants de sacristie. — — — Marchons! Le pape est roi de droit de nos canons, — Aux armes, sacristains! Formez vos bataillons!“

* Aus Puccinis Lehrjahren plaudert E. Checchi im „Fanfulla“ allerlei Interessantes aus: Der jetzt so gefeierte Komponist konnte seine Studien am Mailänder Konservatorium nur dank einer Pension von 100 Lire pro Monat, die ihm von der Congregazione di Carita in Rom bewilligt worden war, zu einem gedeihlichen Ende führen; wie er zurechtkam, kann man allerdings nicht gut begreifen, da von der kleinen Pension drei Personen leben mussten: er selbst, einer seiner Brüder und ein Vetter, der ihm zu seinem Pech eines Tages in die Arme gelaufen war. Von den hundert Lire waren dreissig für die Miete — die drei jungen Herren wohnten gemeinsam in einem Zimmer — bestimmt, mit den andern siebzig Lire musste man die drei gesunden Magen füttern und Heizmaterial und Tabak für die Pfeifen kaufen. Da die Jünglinge sich keine „Bedienung“ leisten konnten, mussten sie sich das Brennholz selbst einkaufen; das besorgte Giacomos findiger Bruder in der Weise, dass er unter das Bett kroch, einen grossen Reisekoffer hervorholte,

mit diesem Koffer das Haus verliess und dem Pförtner mitteilte, dass er verreisen müsse und zum Bahnhof gehe; er ging aber nicht zum Bahnhof, sondern schlüpfte in ein Seitengässchen, kaufte dort in einem Laden 10 kg Holz, packte es in den Koffer, ging nach einer Weile wieder nach Hause und sagte dem Pförtner, dass er seine Reisepläne geändert habe und vorläufig zu Hause bleibe. „Diese Abreisen mit der sofortigen Rückkehr", erzählte Puccini, „wiederholten sich so oft, dass sie schliesslich Verdacht erregen mussten; ich teilte daher, damit mein Bruder nicht blamiert würde, den Pförtnersleuten ‚unter dem Siegel der Verschwiegenheit' mit, dass der arme Junge an einer Art unschuldigen Wahns leide: er glaube immer, abreisen zu müssen, und man dürfe ihn dann nicht durch Widerspruch reizen." Als die drei jungen Leute eines Tages noch weniger Geld hatten als gewöhnlich, beschlossen sie schweren Herzens, das Rauchen einzustellen. Ein paar Stunden später aber stürzte mit der Miene eines Triumphators der Vetter ins Zimmer und brüllte, dass die Fensterscheiben klirrten: „Viktoria! Viktoria!" Dann öffnete er ein Paket und warf auf den Tisch des Hauses getrocknete Baumrinde und gerösteten Kakaozwieback; man hatte ihm gesagt, dass diese Sachen, wenn sie zerrieben würden, vollständig den Tabak ersetzen könnten. Andächtig stopfte man die Pfeifen, andächtig steckte man sie in Brand. Zuerst machte der scharfe, beissende Geschmack und der noch schärfere „Duft" des eigenartigen Rauchmaterials die drei Helden ganz benebelt; als dann noch ein entsetzliches Kratzen im Rachen hinzukam, hielten sie es für geraten, auf den „Genuss" zu verzichten.

* Von einem beinahe hundert Jahre alten Theatergesetz spricht Pietro Pecchiai im „Corriere Toscano", nämlich von den durch ihn wieder aufgefundenen „Instruzioni del Governo per il regio teatro dei Costanti di Pisa". Die Academia dei Costanti wurde im Jahre 1822 gegründet, und aus derselben Zeit müssen die „Anweisungen" für das Theater dei Costanti stammen. Es ist interessant, zu sehen, wie tief sie in das künstlerische Leben des Theaters eingreifen. So ist z. B. dem Direktor verboten, den Sängern und Tänzern Arien, Rezitative und Tänze ohne vorhergehende Einsichtnahme und Zustimmung eines dazu bestimmten Aufsichtsbeamten zu ändern oder zu streichen. Diese Aufsichtsbeamten hatten auch die Aufgabe, die Leitung der Theaterbälle zu überwachen, bei denen der Direktor kein anderes Amt hatte, als sie „mit der schuldigen Eleganz und Wohlanständigkeit" vorzubereiten. Der Theaterleiter hatte ferner jede Woche im voraus dem Präsidenten der Akademie das Repertoire der Schauspiele und Lustspiele vorzulegen, die er in der kommenden Woche aufführen wollte. Der Präsident hatte das Recht, selbstherrlich über die Wohlanständigkeit und überhaupt die Zulässigkeit der vorgelegten Stücke zu entscheiden. Zur Aufrechterhaltung der Ordnung während der Theatervorstellungen hatten die Aufsichtsbeamten das Recht, militärische Macht hinzuzuziehen. Diese militärische Macht bestand in einer Schar Soldaten, im allgemeinen aus 7 Mann, einem Unteroffizier und 6 Gemeinen, die aber bei aussergewöhnlichen Umständen, wie Festen, Bällen usw., auf 8 oder auch 12 vermehrt werden konnten. Andere Soldaten konnten abkommandiert werden zur Leistung von Diensten auf der Bühne oder auch zur Vergrösserung des Statistenpersonals. Genaue Regeln gab es ferner über Anfang und Ende der Vorstellungen; im Frühling und im Sommer musste das Theater spätestens um 11 Uhr abends geschlossen werden, und es war die Aufgabe des Direktors, auf Grund von Besprechungen mit der Akademieleitung früh genug den Anfang neuer Vorstellungen so festzusetzen, dass sie zu der genannten Zeit zu Ende sein konnten.

* Eine Liszt-Anekdote, die wenig bekannt sein dürfte, erzählt die italienische Kunstzeitschrift „L'Arte Lirica". Liszt hatte sich mit dem berühmten Tenor Rubini zu einer Kunstreise durch die Städte des europäischen Nordens vereinigt. Auch in der Stadt, wo unsere Geschichte spielt, war nichts verabsäumt worden, um das Auftreten der beiden berühmten Künstler würdig vorzubereiten. Mächtige Anschläge verkündeten ihr Konzert, das ein prachtvolles Programm versprach. Als aber die Künstler am Abend den Saal betraten, fanden sie ein Publikum, das aus nicht mehr als 50 Personen bestand. Rubini war empört und weigerte sich zu singen. Liszt aber war anderer Meinung. „Du musst singen, und zwar so gut du kannst. Dieser Embryo von Publikum ist offenbar die Blüte der Musikverständigen dieser Stadt und muss daher nach Gebühr behandelt werden. Legen wir Ehre ein!" Und Liszt selbst ging dem Gefährten mit gutem Beispiele voran, indem er die Eröffnungsnummer in glanzvollster Weise durchführte. Mit gleicher Meisterschaft sang dann Rubini, und wieder folgte ihm Liszt in bester Stimmung und Verfassung. Hiernach aber stand er plötzlich von seinem Stuhle auf und redete die Versammlung mit einem liebenswürdigen Grusse an: „Meine Herren und Damen (von letzteren gab es überhaupt im Saale nur ein Exemplar) ich denke, Sie haben jetzt genug von Musik, darf ich Sie zu einem kleinen Abendessen mit uns einladen?" Nach einigem Zögern wurde diese überraschende Einladung angenommen, und es gab einen reizenden Abend, der Liszt allerdings 1200 Franken kostete. Nach diesem Erlebnisse reisten die beiden Künstler ab, sie gedachten in dieser Stadt kein Konzert mehr zu geben. Sie hatten unrecht. Das zweite der vorher angekündigten Konzerte sah einen überfüllten Saal; in Strömen waren die Bürger der Stadt herbeigekommen, . . . da sie alle auf ein zweites solches Abendessen hofften . . .

* Mehr Licht auf der Bühne. Gegen die moderne Manier, die Bühne bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit in tiefstes Dunkel zu hüllen, wendet sich ein Artikel, den vor kurzem R. Weihmann im „Neuen Weg", dem Organ der Bühnengenossenschaft, unter dem Titel Mehr Licht! veröffentlichte. Mehr Licht! — heisst es da — so lautet die dringende Bitte, nein, das energische Verlangen aller Schauspieler an die Spielleiter unserer Bühnen. Ebenso wie der Schauspieler gehört werden muss — trotz durch die Situation geforderten Leisesprechens oder Flüsterns, trotz Volksgemurmel, Schlachtenlärm, Sturm und Donner — ganz ebenso muss er durchaus gesehen werden. Man betont neuerdings (wieder einmal) mit Recht, dass Schauspielkunst nicht nur Sprech-, sondern in gleichem Masse Kunst der körperlichen Beredsamkeit ist. Körperkunst in jedem Betracht also! Welchen Anteil besonders die Mimik hat an schauspielerischer Begabung, an schauspielerischen Leistungen, darüber ist kein Wort zu verlieren. Es ist unter Umständen nicht abzusehen, was an Wirkung und Eindruck verloren geht, wenn die Vorgänge im Gesicht des Darstellers unklar oder ganz verschleiert werden. Nicht nur unmittelbar und tatsächlich — von solch greifbarem Schaden sei erst gar nicht die Rede — sondern ganz besonders verhängnisvoll auch mittelbar und dauernd, indem durch allzuviel Halbdunkel die Aufmerksamkeit, das Interesse des Zuschauers erlahmt und das gefährlichste Gespenst alles Theaterspiels heraufbeschworen wird: die Langeweile. Mangelnde Deutlichkeit erzeugt Ermüdung, und Dichter, Darsteller und Regisseur können trotz stärkster Leistungen an dieser künstlich erzeugten Ermüdung des Publikums scheitern. Nicht wenig also steht für alle beteiligten Faktoren auf dem Spiel! Zu viel, als dass einem missverstandenen Realismus, falscher Stimmungsmache, sekundären malerischen Momenten immer wieder Opfer gebracht werden dürften. Und mit Vorliebe gerade auf modern geleiteten Bühnen. Da muss allen Dunkelinszenierern ein entschiedenes Halt zugerufen werden. Vom Publikum und vom Autor. Vor allem aber vom Schauspieler. Im Namen der Schauspielkunst selbst! Denn ihre Wirkungsfähigkeit, ihre Existenz ist bedroht. Sie braucht das Licht, um sein zu können. Nur bedingt kann sie Dunkelheit (und Lärm) zulassen, das heisst nur bis zu einem gewissen Grade und einer gewissen Zeitdauer. Mehr dem Scheine nach als absolut. Die Illusion der Dunkelheit (wie des unhörbaren Flüsterns und des alle Worte verschlingenden Lärms) genügt. Der geschickte und taktvolle Regisseur weiss Bescheid.

* Unter dem Titel Allerlei Bühnenmusik erzählte Ludwig Barnay vor einiger Zeit in einem rheinischen Blatte einige komische Bühnenerlebnisse: Ich gastierte in Moskau; auf der Probe zu „Hamlet" vermisste ich die Bühnenmusik. Der Direktor versicherte, es würden alle meine Änderungen am Abend der Vorstellung pünktlich und genau ausgeführt werden; ich möge nur meine Wünsche kundgeben; Musik auf der Schauspielprobe sei eine kostspielige Sache, auch seien die Musiker tagsüber schwer zu haben usw. Ich bestellte also für das erste Auftreten des Königs Claudius eine dreimalige Fanfare. Es würde pünktlich besorgt werden, versicherte mir der Direktor. Als nun abends König Claudius mit dem trauernden Hamlet vor das verkaufte Haus trat, begrüsste ihn mit schmetternden Trompetentönen die Melodie: „Hoch soll er leben! Hoch soll er leben, dreimal hoch!" — Als ich in Magdeburg den Wallenstein spielte, waren auch hier die Musiker zur Probe nicht erschienen. In der Abendvorstellung überraschte uns beim Abschiede Maxens die Bühnenmusik mit der von einem Militär-Orchester hinter den Kulissen schmetternd gespielten Melodie: „Wer will unter die Soldaten, der muss haben ein Gewehr". Max rief verzweiflungvoll: „Oh, wärens doch die

schwedischen Hörner!“ Ich war ganz derselben Ansicht. — Das Schönste auf dem Gebiete der entgleisten Bühnenmusik passierte mir aber, als ich in der Musikstadt Leipzig unter der Direktion von August Förster den Uriel Acosta spielte. Während meiner ersten Szene mit Judith ertönte hinter den Kulissen die Tafelmusik bei Vanderstraatens Fest, und was spielte sie? Das Ständchen aus dem „Don Juan!“ Als ich in die Kulisse kam, trat ich auf den eifrig taktierenden Kapellmeister zu und sagte ihm ironisch: „Der Sadducäer von Amsterdam und Mozart? Allen Respekt!“ Er winkte seinen Musikanten erschrocken ab und fragte ganz ängstlich, ob das falsch sei? „Nun, ich denke wohl,“ erwiderte ich, „Mozart wurde zirka hundert Jahre nach dem Tode Uriels geboren.“ — „Ja, was sollen wir denn spielen?“ — „Meinetwegen auch Mozart,“ erwiderte ich, „aber dann irgend etwas, was weniger bekannt und populär ist, als gerade das Ständchen; übrigens gibt es ja genug klassische Nummern, die nicht sofort erkannt werden — warum spielen Sie nicht irgend etwas von Bach oder Händel oder auch von Haydn?“ „Also Haydn — das haben wir ja“, murmelte er. Ich aber musste wieder die Bühne betreten und das Orchester hinter der Szene intonierte sehr bald gravitätisch — — „Gott erhalte Franz den Kaiser“.

* „In einem kühlen Grunde“. Nicht nur Bücher haben ihre Schicksale, auch einzelne Gedichte. Sehr hübsch ist die Geschichte von Eichendorffs (durch Friedrich Glücks Melodie im Männerchorsatz von Silcher volkstümlich gewordenen) Liede „In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad“, an welche die „Vossische Zeitung“ jetzt erinnert, weil das ungemein populär gewordene Lied nun ungefähr ein Jahrhundert alt ist. Eichendorff schuf es im Jahre 1811. Bald darauf suchte Justinus Kerner für seinen „Deutschen Dichterwald“ nach Beiträgen, die er von seinen Freunden, die Teilnehmer an diesem Unternehmen waren, Uhland, Schwab, R. Mayer, Fouqué, Varnhagen, Thorbeke u. a. einsammelte. Das hörte Eichendorff und er sandte Kerner durch den gemeinsamen Freund v. Loeben jenes Lied als Beitrag für die Sammlung mit der damals von Eichendorff für seine einzelnen Lieder gebrauchten Unterschrift „Florens“ zu. Kerner erzählte nun: „Mein Wohnort war damals ein freigelegenes Haus in dem württembergischen Waldort Welzheim. Als ich nach Empfang des Briefes von Loeben jenes schöne Lied mit Vergnügen gelesen hatte, legte ich es auf meinen Schreibtisch nahe an ein offenstehendes Fenster, aber plötzlich weht es ein vorüberfahrender Windstoss vom Tisch durchs Fenster hoch in die Luft über Häuser und Bäume dahin. Ich bemühte mich nun, dieses wahrhaft zum fliegenden Blatte gewordene Lied viele Stunden lang, selbst in Begleitung eines scharfsehenden Jägers, eines Freundes von mir, in Wäldern und Feldern aufzusuchen, aber vergebens. Der Verlust desselben war mir um so empfindlicher, als das Manuskript der Sammlung schon längst zum Druck abgegangen und, sollte dieser Beitrag noch aufgenommen werden, eine schnelle Nachsendung nötig war. Was war nun das fernere Schicksal des Gedichts? Am andern Tage kam ein mit Maultrommeln, Armbändern und Fingerringen handelnder Tiroler zu mir, und siehe da, ich erblickte das Blatt um eine dieser kleinen Waren gewickelt. Schnell fragte ich ihn: Wo fandest Du denn dieses Papier? Worauf er erzählte, dass er es bei Kaisersbach, eine Stunde von Welzheim, auf einem blühenden Flachsfelde gefunden und diesen Fingerring darein gewickelt habe. Dass ich ihm, sehr vergnügt, das Papier behaltend, ein Dutzend seiner Maultrommeln, meine Lieblingsinstrumente, entnommen, ist begreiflich“.

* **Ratschläge für Violinspieler.** Kubelik, der bekannte tschechische Violinvirtuose, gibt in einem englischen Blatte den Violinschülern einige gute Ratschläge. Er schickt voraus, dass die Violinspieler im allgemeinen in den letzten Jahren grosse Fortschritte gemacht haben, und dass das Durchschnittsniveau ihrer Kunstfertigkeit ganz bedeutend gestiegen ist. Paganinis Technik, die einst die Zeitgenossen des grossen Künstlers so in Erstaunen setzte, dass man sie einfach dem Einfluss des „Bösen“ zuschrieb, muss heute als ein Teil des beruflichen Gepäcks jedes modernen Virtuosen betrachtet werden. Wahre Künstler werden geboren und können nicht herangebildet werden; aber die besten natürlichen Anlagen haben beim Violinisten keinen Wert, wenn er sich nicht einem langen, dauernden, mit zahllosen praktischen Übungen verbundenen Studium unterwirft. Die grösste Schwierigkeit, die zu überwinden ist, besteht in der Auslegung der Werke der grossen Meister, deren Stile so verschieden sind. Der Spielende muss die Musik so verstehen und so wiederzugeben suchen, wie der Komponist sie empfunden hat. Eine Komposition von Bach erfordert eine ganz andere Bogen- und Fingerarbeit als z. B ein Werk von Saint-Saëns oder von Paganini. Was das Instrument angeht, so soll es gut sein und vor allem einen angenehmen Klang haben. Der Ton hängt sehr von den Saiten ab, die man benutzt, dann von der Stellung des Stegs und endlich von dem kleinen Holzsäulchen, das in der Geige selbst, zwischen der oberen und der unteren Decke des Instruments, steht. Wenn die hier genannten Dinge nicht in Ordnung sind, klingt selbst die beste Stradivarius-Geige nicht besser als eine sogenannte „Lerngeige“ für zehn Mark.

Eine Scherzfrage: Welches sind die beiden grössten Opernkontraste? Wagners „Tannhäuser“ und Gounods „Faust“; jener beginnt mit „Zuviel“, dieser mit „Nichts“.

* **Das Theater und der Kinematograph.** In einem Kinematographen-Fachblatt steht zu lesen: „Mit der Entwicklung der Kinematographie ist die Bedeutung des Theaters gesunken, das heute schon gezwungen ist, dieselbe in ihre Dienste zu stellen, um den Ansprüchen der Neuzeit Rechnung zu tragen. Um das gesunkene Ansehen des Theaters zu heben, werden allerlei Mittel gebraucht und Wege betreten, für welche die Kinematographie vorbildlich geworden. Kurzum, das Theater kennt heute keinen gefährlicheren Gegner als die Kinematographie. Es ist mithin erklärlich, dass dasselbe jede Waffe für erlaubt hält, um die Kinematographie zu bekämpfen. Ein Beispiel hierfür bietet das Bad Zoppot. Daselbst existieren verschiedene Kinematographen-Theater, die von der städtischen Verwaltung in unerhörter Weise drangsaliert werden. Und der Grund? Weil jene in Zoppot ein Naturtheater unterhalten. Trotzdem dieses Naturtheater, das die Oper pflegt, eines der reizvollsten ist, das existiert, vermag dasselbe gegen den Kinematographen nicht aufzukommen. Diese sind überfüllt, was von der Waldoper nicht behauptet werden kann. Muss man angesichts dessen nicht an der Zukunft des Theaters verzweifeln? Die Kinematographie hat dies alles bereits überholt?“ Fort also mit „Iphigenie“ oder „Fidelio“ — fortan wird nur noch das „Halsband der Gräfin“ gespielt oder „Wie Piesecke zu seiner Frau kam“, zwei kinematographische Novitäten, die dasselbe Heft der kinematographischen Zeitschrift ankündigt.

* **Zur allgemeinen Bildung des Musikers** äusserte sich in sehr beachtenswerter Weise der Prüfungsvorstand des schweizerischen Tonkünstlervereins gelegentlich der Verteilung von Stipendien: „Die schwachen Punkte in der musikalischen Erziehung der Bewerber sind die gleichen geblieben, wie die im Vorjahre gerügten. Im allgemeinen fehlt es an Fertigkeit im Lesen, und die Prüfungen in Solfege und Diktat haben die mindesterfreulichen Ergebnisse gehabt. Immer ists die leidige Virtuosität, die wie eine Fata Morgana die jungen Leute blendet. Kann man dies bis zu einem gewissen Grade bei halben Kindern begreiflich finden, denen Erfahrung und Urteil in diesen Dingen fehlen, so muss es doch als tieftraurig empfunden werden, wenn Eltern ihre Kinder vorzeitig den Schulen entziehen und sie der Gelegenheit, allgemeine Bildung zu erwerben, berauben, um sie unter dem Vorwande ausgesprochenen musikalischen Talentes nicht der Musik, sondern — der Virtuosität zu opfern. Welches Schicksal erwartet diese armen Kinder, wenn sie später in auf der Kulturhöhe der Zeit stehende Kreise kommen werden, um sich ihren Lebensweg zu bahnen? Welche Bitternisse, welche Enttäuschungen harren ihrer! Dass der junge Kunstzögling sich so bald als möglich das Technische des gewählten Berufes anzueignen trachte, ist gewiss gerechtfertigt; aber nie dürfte dies auf Kosten seiner allgemeinen Bildung geschehen. Im Beruf des Künstlers ist Allgemeinbildung noch wichtiger, als in jedem andern.“

* **Robert Schumann als Spiritist.** Die eigenartigen psychologischen Phänomene, die der Geistesumnachtung Schumanns voraufgingen und die mit den spiritistischen Neigungen des Tondichters in engstem Zusammenhang stehen, machte unlängst, wie die „Psychischen Studien“ (Leipzig bei Oswald Mutze) berichten, Enrico Morselli zum Gegenstand einer interessanten Studie. Während seines Aufenthaltes in Prag 1839 schreibt Schumann an seine Braut Klara: „Ich muss Dir von einer Vorahnung erzählen, die mich vom 24. zum 25. März befiel, während ich mit einer neuen Komposition beschäftigt war. Es war da eine Passage, die mich quälte: irgend jemand schien mir aus tiefster Seele zuzurufen: Adieu! Während ich komponierte, sah ich schreckliche Dinge, Totenbahren und verzerrte Gesichter; als ich fertig war, dachte ich über den Titel nach, und mir kam kein anderer als: „Leichenphantasie“. Ist das nicht merkwürdig? Ich war so erschüttert, dass mir die Tränen in die Augen kamen“. Am folgenden Tage erhielt

Schumann die Nachricht von dem Tode seines Bruders. Morselli sieht in den seltsamen Vorstellungen Schumanns bei der Schöpfung der „Leichenphantasie" einen Fall von Telepathie; die dunklen Bilder und die Vorstellung von Totenbahren sind in diesem Zusammenhange von ausgesprochen telepathischer Färbung. Dazu kommt, dass Schumann ein glühender Spiritist war; er selbst erzählt, dass die Klopfexperimente mit einem Tische ihm den Rhythmus für die zwei ersten Takte der Cdur-Sinfonie gegeben hätten. Ein anderes Mal steht Schumann in der Nacht auf und beginnt seltsame Variationen auf dem Klavier zu komponieren, angeblich geleitet von dem ihm erschienenen Geiste Schuberts. Er hört die Stimmen von Teufeln und Engeln und schreibt unter ihrem Einfluss. Eines Nachts sieht er sogar die Engel um sich tanzen, in Begleitung einer wunderbar vollkommenen Musik. In all diesen eigenartigen Halluzinationen sieht Morselli bereits die Vorzeichen der drohenden geistigen Umnachtung.

* Die Geschichte des unvollendeten Opernmanuskriptes „Die Hochzeit" von Richard Wagner erzählt nach amtlichen Dokumenten in den „Münch. N. N." Max Meyer-Olbersleben. Danach hat Wagner sein unvollendetes Opernmanuskript am 1. März 1833 mit einer eigenhändigen Widmung der Würzburger Musikgesellschaft verehrt. Als sich die Gesellschaft im Jahre 1843 auflöste, kaufte der Buchhändler Andreas Beier unter anderen auch das Wagner-Manuskript. Aus dem Nachlass Beiers erwarb der Kaufmann Röser in Würzburg das Manuskript für vier Gulden. 1906 hatte es ein Münchner Antiquitätenhändler für 8000 M. erworben und dann einem Berliner Antiquitätenhändler für 20000 M. überlassen. Dieser hat jetzt das Manuskript an einen englischen Musikfreund für 35000 M. verkauft.

* **Liszt und die deutsche Kunst.** Einen unveröffentlichten Brief Liszts teilt seine Biographin La Mara (Leipzig) mit. Sie bemerkt dazu: An Liszts 25jährigem Todestage (31. Juli) dürfte es von Interesse sein, den beifolgenden, meines Wissens ungedruckten Brief des Meisters kennen zu lernen, der in eine wichtige Zeit seines Lebens, nämlich den Abschluss seiner Weimarer Kapellmeistertätigkeit, fällt. Diese war bekanntlich die Folge der ungerechtfertigten Angriffe, die der Erstaufführung von Cornelius' Barbier von Bagdad am 15. Dezember 1858 zuteil wurden. Das Schreiben liegt mir in Liszts Handschrift im Konzept vor und wird hier in der Originalorthographie wiedergegeben. Es ist im Februar 1859 geschrieben.

„An den Redacteur der Allgemeinen Zeitung in München.

Hochgeehrter Herr!

Das von dem officiösen Correspondenten der Allgemeinen Zeitung ausgesprochene Bedenken, „ob mein Rücktritt von der Weimarer Bühne als besonnen zu betrachten sei", veranlasst mich, Ihnen die letzte Nummer der Neuen Zeitschrift für Musik (4. Februar) zur gefälligen Einsichtnahme zu übersenden. In dem Aufsatz Liszts Rücktritt finden Sie, bei gänzlicher Hinweglassung aller Persönlichkeiten und mehr oder weniger contestabeler Dinge, die einfache Darlegung meiner Betätigung an den hiesigen Bühnen- und Conzertverhältnissen seit zehn Jahren. Vielleicht trifft sich Gelegenheit, davon Notiz in der Allgemeinen Zeitung zu nehmen, was ich Ihrem Dafürhalten überlasse. Beiläufig gesagt, erhält mein Wirken und Bestreben nur durch den leitenden Gedanken, der Jetztzeit sowohl als der Vergangenheit in der Musik — Zukunftsmacherei überlassen wir dem Spötteln der Gegnerschaft — ihre gebührende Geltung zu sichern, den einzig richtigen Sinn, und thatsächlich hat das in den letzten Jahren in Weimar Geleistete manches dazu beigetragen. Im Besonderen war es mir angelegen, der deutschen Kunst möglichst förderlich zu sein, und ungeachtet der vielen Missverständnisse und Missbräuche, die sich dagegen stemmen, erwarte ich mit Zuversicht, dass unsere Richtung durch den allmäligen Anschluss aller thatkräftigen Talente von der Kunstgeschichte, als eine vollkommen berechtigte anerkannt wird. In derselben Nummer der Neuen Zeitschrift (für Musik) ist auch eine Besprechung des Barbier von Bagdad von Cornelius enthalten. Ich habe mir erlaubt, Ihnen hochgeehrter Herr, den Autor, der sich nächstens wieder auf einige Zeit nach München (wo sein Bruder als Professor an der Universität fixiert ist) begiebt, zu empfehlen. Er soll Ihnen, als dazu am geeignetsten, meinen besten Dank für die wohlwollende Parenthese der Redaction in Nr. 16 der Allgemeinen Zeitung überbringen . . ."

* **Giulia Grisi,** eine der berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit, eine Rivalin der Jenny Lind und Wilhelmine Schröder-Devrient, erblickte vor einem Jahrhundert, am 28. Juli 1811, zu Mailand das Licht der Welt. Sie war die jüngere von zwei Schwestern; die ältere, Giuditta Grisi, war eine begabte Altistin, und für beide Schwestern schuf Bellini seine Oper „Romeo und Julia". Die ältere Schwester zog sich frühzeitig von der Bühne zurück, und wenn irgendwo von der berühmten Grisi die Rede ist, so ist damit Giulia gemeint, die den Zenith ihrer Berühmtheit 1832 erreichte, wo sie in Paris und London die Norma und die Desdemona sang. Besonders ward sie dann immer als Norma gefeiert. Nachdem sie noch im Jahre 1854 eine erfolgreiche Tournee durch Amerika mit ihrem Gatten, dem Tenoristen Mario, unternommen, nahm Mario in Petersburg Engagement, während sie zeitweilig gastierte oder in Paris Gesangsunterricht gab. Eben im Begriff, sich nach Petersburg zu ihrem Gatten zu begeben, erkrankte sie unterwegs, in Berlin, an einer Lungenentzündung und starb hier am 29. November 1869.

* **Emil Scaria.** Am 22. Juli waren es 25 Jahre, dass Emil Scaria, einer der bedeutendsten Bassisten des 19. Jahrhunderts, in Blasewitz bei Dresden einem Gehirnschlage erlegen ist. Er war am 18. September 1840 zu Graz in Steiermark geboren und sollte sich den juristischen Studien widmen. Seine herrliche Baßstimme veranlasste ihn aber, zur Musik überzugehen. Im Jahre 1860 trat er zum ersten Male in Budapest als St. Bris in den Hugenotten auf. Er gastierte dann in Brünn und Frankfurt a. M., ging 1861 nach London, um sich bei Garcia im Gesange zu vervollkommnen. 1862 wurde er auf Vermittlung Franz Abts in Dessau angestellt, hatte 1863 in Leipzig grossen Erfolg und kam 1864 an die Dresdner Hofoper, von wo aus sein Name dann in weitesten Kreisen bekannt wurde. 1872 berief ihn die Wiener Hofoper in die Reihen ihrer Mitglieder. Auch war er eine der Säulen der ersten Bayreuther Festspiele. Sein Sachs, Holländer, Wotan, besonders aber sein Gurnemanz waren hervorragende Leistungen.

* **Die gute alte Zeit.** Bei einer der Proben zu Ernst Reyers Oper „Maître Wolfram" entspann sich, so wird im Pariser Temps" erzählt, zwischem dem Komponisten und einem Orchestermitglied nachstehender Dialog: „Verehrtester! Verehrtester!!! (der betreffende Bratschist war etwas schwerhörig!) Möchten Sie so freundlich sein, etwas lauter zu spielen?" — „Herr Kapellmeister, das ist unnötig!" — „Nanu? Warum?" — „Ja, mein Herr, völlig unnötig!" — „Aber" — „Ich bin nämlich nur in den Proben tätig; bei der Aufführung wird ein anderer spielen!"

* **Eine Erinnerung an Johannes Brahms** teilt die Berliner Börsenzeitung mit: Brahms hatte in seiner früheren Zeit zu Anfang der siebziger Jahre im Gasthaus „Zur schönen Laterne" in Wien mit mehreren Freunden seinen Stammtisch. Als er gewohnheitsgemäss eines Abends hinkam, fand er das ganze Lokal aufgeräumt und zu einem Balle hergerichtet. Die „Fiaker-Milli", eine der „feschesten" Wiener Lokalsängerinnen, gab dort ihre Gesellschaft. Brahms wollte wieder weggehen, aber der Wirt lief ihm nach und sagte, das Fräulein habe eigens angeordnet, dass sein Tisch respektiert werde; es sei daher für ihn und die anderen Herren am gewohnten Platze gedeckt. Brahms fand diese zarte Rücksicht „wundernett" und besah sich das Ganze mit vielem Behagen. Da wollte es das Missgeschick, dass der Klavierpauker in der letzten Stunde erkrankte, ein Ersatzmann aber nicht aufzufinden war. Allgemeine Niedergeschlagenheit und Ratlosigkeit. Die Mädchen steckten die Köpfe zusammen. Endlich löste sich der Knäuel, und ein halbes Dutzend der schönsten, die Festgeberin an der Spitze, kam auf den Tisch los. Und Brahms liess sich nicht lange bitten, sondern setzte sich ans Klavier und spielte den ganzen Abend, was von ihm begehrt wurde. Dafür bekam er nach jedem Tanze und zwar jedesmal von einem anderen hübschen Mädchen einen Kuss und nach der ersten Quadrille von der „Fiaker-Milli" drei.

* **Saint-Saëns als Schützling Rossinis.** In einer Pariser Zeitschrift veröffentlicht Saint-Saëns allerlei persönliche Erinnerungen an Rossini, dem er als kaum Zwanzigjähriger vorgestellt wurde. Der berühmte italienische Meister war damals in Paris von einer Unmenge von Schmeichlern umgeben, die sich jeden Abend in seinem Hause versammelten. Auch Saint-Saëns hatte schon längere Zeit an den musikalischen Abenden bei Rossini teilgenommen, ohne dass er selbst als Klavierspieler oder Komponist dabei hervorgetreten wäre. Trotzdem trat eines Abends Rossini an ihn heran und bat ihn, er möge ihn doch am nächsten Morgen besuchen. Hocherfreut nahm Saint-Saëns

die Einladung an, und bei dem Besuche fand er nun in Rossini einen ganz anderen Menschen, als an den Abenden, einen höchst interessanten. Das Gespräch drehte sich um Liszt, der damals von allen Seiten angegriffen wurde. Die eifrige Art, mit der Rossini den jungen Musiker verteidigte, zeigte den Ernst und die Grösse seiner künstlerischen Anschauungen. Bald darauf sagte er Saint-Saëns: „Ich habe gehört, dass Sie ein Duo für Flöte und Klarinette geschrieben haben, das zwei Ihrer Freunde spielen. Bringen Sie doch die beiden Herren mit zu mir, damit sie es bei mir vortragen!" Als am Abend die beiden Musiker das unbekannte Werk spielten, vermuteten alle Zuhörer, Rossini selbst habe es komponiert, es erntete infolgedessen den stärksten Beifall und musste verschiedentlich wiederholt werden. Rossini selbst sass auf einem Sofa im Salon, und neben ihm Saint-Saëns, den er fest an der Hand hielt, damit er nicht davonlaufe. Als nun der Zug der Schmeichler herankam und alle das Meisterwerk in den Himmel hoben, da liess Rossini sich das zunächst lächelnd gefallen, und dann sagte er seinen verdutzten Gästen: „Ich bin ganz Ihrer Meinung, meine Herren; aber das Duo habe nicht ich geschrieben, sondern hier mein junger Freund."

Kreuz und Quer

Berlin. Die Direktion der Kurfürsten-Oper hat ihren künstlerischen Beirat, den Kunstmaler Willy von Plessen, nach München zu dem zur Zeit dort weilenden Komponisten Wolf-Ferrari gesandt, um mit diesem über die dekorative und kostümelle Ausstattung seiner neuen Oper „Der Schmuck der Madonna", deren Uraufführung im Herbst dieses Jahres in Berlin stattfindet, zu beraten. Die Oper, deren Text dem Neapolitanischen entnommen ist, bietet Gelegenheit, Bühnenbilder echt neapolitanischen Volkslebens zu entfalten. Wolf-Ferrari hat für sein Werk längere Zeit in der Umgegend von Neapel Studien gemacht, um die Sitten und Gebräuche der heutigen Neapolitaner, die von denen ihrer übrigen italienischen Landsleute erheblich abweichen, kennen zu lernen.

— Engelbert Humperdinck hat die Musik zu Maeterlincks Stück „Der blaue Vogel" geschrieben. Das Stück, das eines ganz aussergewöhnlich grossen szenischen Apparats bedarf, wird in der nächsten Spielzeit des Deutschen Theaters zur Aufführung gelangen.

— Das Kuratorium der Giacomo-Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler verlieh das auf 4500 M. erhöhte Studienstipendium Herrn Friedrich Schirmer aus Bonn.

— Hier hat sich ein Ausschuss mit dem Grafen Hülsen-Häseler an der Spitze gebildet, der Giacomo Meyerbeer in seiner Vaterstadt ein Denkmal errichten will. Mit der Ausführung des Denkmals soll ein Berliner Künstler betraut werden. Die notwendigen Kosten hofft der Ausschuss durch öffentlichen Aufruf und durch besondere Aufführungen Meyerbeerscher Werke aufzubringen.

— Die Hofoper in Berlin hat die dreiaktige Oper „Der Traum" von Josef Gustav Mraczek zur Aufführung erworben. Die Oper ist nach Grillparzers „Der Traum ein Leben" bearbeitet.

Dresden. Franz Liszt-Feiern wird am 1., 8. und 15. Oktober Professor Bertrand Roth (1877 bis 1880 Schüler Liszts) in seinem Musiksalon veranstalten.

— Die Dresdener Hofoper beginnt ihre Vorstellungen Sonntag den 6. August, und zwar, da der Umbau des Opernhauses noch nicht vollendet ist, im Schauspielhause mit dem „Boccaccio" von Suppé.

— Einen Prozess gegen das Hoftheater führt jetzt das Mitglied der Dresdener Hofoper Frau Schabbel-Zoder. Ihr wurde eines Tages von der Generaldirektion der Hofoper mitgeteilt, dass sie ab 30. Juni d. J. der Hofoper nicht mehr angehören werde. Als Entlassungsgrund — ihr Vertrag läuft noch bis 1913 — wurde ein Anlass genannt, der juristisch nicht als Entlassungsgrund gelten konnte. Frau Zoder einigte sich daraufhin mit der Generaldirektion vergleichsweise, dass sie am 1. Juli d. J. freiwillig aus dem Verband der Dresdener Hofoper ausscheide, und die Generaldirektion sagte ihr aus diesem Anlass die Erfüllung verschiedener von der Künstlerin gestellter Bedingungen zu. In der eben versandten Saisonübersicht der Dresdener Hoftheater wird sie denn auch unter den ausgeschiedenen Mitgliedern mit aufgezählt. Jetzt lässt aber Frau Zoder der Presse eine Nachricht zugehen, dass sie sich nicht als aus dem Verbande der Hofoper geschieden betrachte, da die köngl. Generaldirektion ihre Vergleichsverpflichtungen nicht gehalten habe. Sie hat Klage gegen den König von Sachsen als Inhaber der Dresdener Hoftheater auf Einhaltung ihres Vertrags bis 1913 erheben lassen. Termin steht für Ende Oktober vor dem Dresdener Oberlandsgericht an.

Halle a. S. Dem hiesigen Stadtsingechor, der mit seiner Geschichte bis zur Reformation zurückreicht und seit über 100 Jahren den berühmten Franckeschen Stiftungen angegliedert ist, fiel von einem ehemaligen Mitgliede, dem pens. Obergütervorsteher Gottschalk, ein Vermächtnis von 30000 M. zu. Diese Zuwendung muss man dem Chore von Herzen gönnen, denn heute noch muss er zum Teil sein täglich Brot durch Singen auf der Strasse verdienen. Als alter Zopf aus früherer Zeit hängt ihm dieser Frondienst an. Gewiss wird mancher im Verkehrsstrom Dahineilende durch ein Chorlied, das auf der Strasse ertönt, ergriffen, doch die jungen Stimmen leiden bei Wind und Wetter bedenklich. Da kommt eben die hochherzige Stiftung zur rechten Zeit. Der gegenwärtige Dirigent des Stadtsingechors, Chordirektor Karl Klanert (den Lesern dieser Zeitschrift auch als Musikschriftsteller bekannt), hat es übrigens in den letzten Jahren als seine vornehmste Pflicht erachtet, durch künstlerisch vollendete Leistungen das Interesse für den Chor zu erhöhen und ihm mit Hilfe Edeldenkender die wünschenswerte finanzielle Grundlage zu verschaffen. Von der Gottschalkspende wusste er schon seit langem, und weiter hat er recht bemerkenswerte Geldzeichnungen zur Sicherstellung der Chores veranlasst. Die Beschäftigung des Chores besteht im Konzertieren, in der Ausführung der gottesdienstlichen Gesänge in den Kirchen und der Ausführung von Grab- und Strassengesängen. P. K.

Jena. Die Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft zu Jena, die soeben ins Leben getreten ist, will das alte Collegium musicum, das in früheren Jahrhunderten (bis 1769) musikliebende akademische Bürger in der altberühmten „Rose" zu gemeinsamen Konzertübungen in alter Kammermusik vereinigte, wieder ins Leben rufen. In den Vorstand wurden gewählt: der akademische Musikdirektor Prof. Stein, Prof. Leitzmann und Dr. Brünings.

— Die unbekannte Jugendsinfonie Beethovens (in Cdur), die Prof. Stein vor etwa einem Jahre entdeckt hat, wird demnächst im Druck erscheinen. Prof. Stein sprach kürzlich (mit Ausführungen am Flügel) über das Werk in der konstituierenden Versammlung der Ortsgruppe Jena der Internationalen Musikgesellschaft. Unter Papieren des 18. Jahrhunderts im Archiv der akademischen Konzertkommission fand er mehrere Stimmen einer Sinfonie, von denen eine die Aufschrift: „Louis van Beethoven" und eine andere „Beethoven" trug. Ist es schon unwahrscheinlich, dass man um 1790 eine Fälschung begangen hätte, wo Beethoven noch ein unbekannter Mann war, so ergab sich aus unverkennbaren Eigenheiten ganz deutlich, dass wir es mit einer Jugendsinfonie des Meisters zu tun haben, die in vielen Stellen an die Kaiser-Kantate, die 1. Sinfonie, die Eroica und an die Skizzen, die Stein im Britischen Museum kopiert hat, erinnern. Beethoven erscheint hierin als gelehriger Schüler Mozarts und der Mannheimer Schule, deren „Seufzer" er auch hier anwendet, immerhin ist aber z. B. im Gebrauch der Coda und des Tonartwechsels seine Eigenart scharf ausgeprägt. Nach Steins (noch nicht endgültiger) Meinung entstand die Sinfonie in Bonn nach Beethovens erster Wiener Reise um 1787—1789; sie ist wahrscheinlich von Breuning, bei dessen Eltern Beethoven in Bonn wohnte, oder von einem anderen seiner Freunde, die in Jena studierten, dorthin gesandt worden, vermutlich an Charlotte von Schiller, die sich „für den jungen Künstler, der sonst so kleine Sachen nicht schreibt", interessiert hat.

— Kammersänger Karl Scheidemantel, der in voriger Woche schwer erkrankt in eine hiesige Privatklinik kam, befindet sich wieder wohl.

Karlsruhe. Die Schlussprüfungen des Grossherzogl. Konservatoriums für Musik gaben ein hochbefriedigendes Bild von dem stetigen Vorwärtsschreiten der Anstalt. Einzelne Leistungen, die in ihrer abgeklärten, künstlerisch reifen Wiedergabe ein reich entwickeltes Innenleben, ein lebendiges musikalisches Mitempfinden zeigten, liessen auf eine starke Begabung schliessen und erhoben sich weit über das Durchschnittsmass solcher Schülerprüfungen. Im ganzen waren es sieben Veranstaltungen von Schülern und Schülerinnen der Oberklassen, in denen acht Klavierkonzerte mit Orchesterbegleitung, gesangliche und instrumentale Solovorträge mit Kammermusikwerken und Darbietungen des Schülerorchesters wechselten. An die

Konzerte der Ausbildungsklassen schlossen sich dementsprechende Übungen der Vorbereitungsklassen an. Auch hier sprachen die vielseitigen Vorträge treffend für die ernste zielbewusste Art, wie am Karlsruher Konservatorium Musik gepflegt wird. Der Wiederbeginn des Unterrichts ist auf den 15. September festgesetzt. Hff.

Krefeld. In der kommenden Spielzeit wird die Oper des bekannten Kölner Musikschriftstellers Otto Neitzel, „Barberina" im Krefelder Stadttheater zur Uraufführung gelangen.

Leipzig. Der neue Intendant des Leipziger Stadttheaters, Geheimrat Martersteig, übernimmt die Leitung am 1. April 1912. Anderslautende Nachrichten der Tagesblätter sind unrichtig.

München. Die Nachricht von der Berufung des Theaterdirektors Georg Hartmann aus Essen als Hofoperndirektor nach München ist falsch. Die Generalintendantur erklärt, nichts davon zu wissen.

— Der Konzertbureauinhaber Emil Gutmann wurde aus Anlass des französischen Musikfestes in der Ausstellung München 1910 von der französischen Regierung zum Offizier der Akademie der schönen Künste ernannt.

Paris. Camille Saint-Saëns vieraktige Oper „Déjanire", der bereits in Monte-Carlo ein ausserordentlich starker Erfolg beschieden war, wurde von Paul Hiller (Köln) ins Deutsche übertragen und in dieser Fassung vom Dessauer Hoftheater zur deutschen Erstaufführung erworben. Diese soll, nachdem das Werk noch zuvor in Paris in Szene gegangen sein wird, in diesem Herbste stattfinden.

Rom. Die vor drei Jahren in Parma gegründete Gesellschaft der italienischen Musikforscher, die heute bereits mehr als 250 Mitglieder hat, hat beschlossen, einen umfassenden Generalkatalog aller italienischen Musikwerke herauszugeben, sowohl der im Druck erschienenen Kompositionen als auch der ungedruckt gebliebenen verstorbener italienischer Tonsetzer. Daneben bereitet die Gesellschaft noch die Herausgabe von Denkmälern der italienischen Musik vor.

Sondershausen. Das Fürstliche Konservatorium, das unter Hofkapellmeister Professor Corbachs Leitung zu neuer Blüte gelangt ist, veranstaltete, wie man uns schreibt, als Abschlussprüfung im Hoftheater Aufführungen von Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel", und von Mozarts „Titus", die beide nach künstlerischer, darstellerischer und szenischer Aufmachung über den Rahmen der üblichen Schülerdarbietungen hinausreichten und mit einer Reihe vielversprechender Gesangskräfte bekannt machten. Solisten, Dirigenten, Chor und Orchester stellten ausschliesslich Zöglinge des Konservatoriums; die Regie führte Kammersänger Albert Fischer, der bewährte erste Gesanglehrer des Instituts.

Trier. Zum Domorganisten wurde L. Boslet ernannt; der Dom besitzt eine neue Orgel von Weigle.

Troppau. In den hiesigen städtischen Sinfoniekonzerten wird im kommenden Winter ein Abend für die Uraufführung sinfonischer Werke frei gehalten. Komponisten finden dabei Gelegenheit, ihre Werke kostenlos öffentlich aufzuführen. Näheres durch Musikdirektor L. Grande in Troppau (Musiklehranstalt).

Weimar. Hofkapellmeister Raabe ist auf weitere fünf Jahre für das Hoftheater verpflichtet worden. Als Nachfolgerin für die Hofopernsängerin Clara Musil, die wegen schwerer Krankheit auf ihr Ansuchen aus dem Verband des Hoftheaters entlassen wurde, ist Frau Hansen-Schulthess gewonnen worden.

Wiesbaden. Die unter dem Protektorate des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen stehende Deutsche Brahms-Gesellschaft veranstaltet das zweite deutsche Brahms-Fest vom 29. Mai bis 3 Juni 1912 in Wiesbaden. Die Leitung des Festes ruht wie bei dem ersten Brahmsfeste in München in den Händen von Generalmusikdirektor Steinbach.

Würzburg. Die Königliche Musikschule wurde im verflossenen Schuljahre von 307 Schülern und 300 Hospitanten besucht.

Verlagsnachrichten

In Carl Rühles Musik-Verlag in Leipzig erscheint demnächst in vornehmer Druckausstattung und geschmackvollem Einbande: Franz Liszt in seinem Wirken als Mensch und als Tonkünstler mit persönlichen Äusserungen Liszts von Dr. Adolph Kohut. Zu dem am 22. Oktober d. Js. bevorstehenden 100. Geburtstag des grössten und berühmtesten Klaviervirtuosen des 19. Jahrhunderts, Franz Liszt, wird die Schrift gelegen kommen.

Bayreuth 1911. Der alte Freund aller Festspielbesucher, Friedrich Wilds praktisches Handbuch „Bayreuth 1911" ist wieder da, diesmal reicher und schwerer beladen, denn je. In 109 Seiten langer Abhandlung: „Der Ring des Nibelungen als Wotandrama" hat Moritz Wirth seine langjährigen Studien über das Weltgedicht zum ersten Male zusammengefasst. Was in Wirths vereinzelten Veröffentlichungen öfter als willkürlich verblüffte, ja abstiess, fügt sich nunmehr alles zum wohldurchdachten, grossartigen Ganzen. Kaum eine wichtigere Szene, Person, oder wirkende Verknüpfung bleibt ohne einleuchtend neue Darstellung. Ein Hauptmittel derselben besteht in einer durchgängigen, auf 7 Tafeln vorgelegten Neubearbeitung des gesamten Leitmotivenschatzes. Es ist aufgeräumt mit den nichtssagenden, verwaschenen und falschen Bezeichnungen, an ihre Stelle sind psychologisch-dramatisch begründete, begreiflich scharf gefasste Benennungen getreten; bisher übersehene, für einzelne Teile des Ringes wichtige Motive sind ans Licht gezogen. Die ganze Arbeit ist eine grosse Beweisführung für die Richtigkeit des Wagnerschen Wortes über sein Ringwerk: „Das Grösste, was je gedichtet"! Für diejenigen, welche zu dem mancherlei Bedeutenden, was die diesjährigen Festspiele für Auge und Ohr bringen werden, auch noch zu denken vermögen, kann Moritz Wirths Ringenthüllung die Sensation der Festspiele sein. — Den Meistersingern ist durch 2 Abhandlungen Rechnung getragen: die eine, von A. F. Schneider, gibt in neuer Bearbeitung den Aufbau, die Handlung und die Charakteristik der Hauptpersonen, die andere eine der üblichen Auffassung entgegengesetzte Darstellung der „Entstehung der Meistersinger". Diesen Aufsätzen zur Seite gehen die 4 trefflichen, in 24-Farbendruck ausgeführten Nachbildungen der 4 Dekorationen des Dramas, die aus der von Prof. Dr. Henning herausgegebenen, nach den Entwürfen der Gebrüder Prof. Brückner hergestellten Sammlung Wagnerscher Bühnenbilder erworben worden sind. — Der Einführung in den Parsifal dient eine in poetischem Stile gehaltene Abhandlung von Dietrich Eckart. — Ausserdem bietet das Handbuch: 63 Künstlerbiographien, 69 Künstlerbilder, Stadtbeschreibung, Umgebung mit Ausflugsorten, Landschaftsbilder, Pläne, Tarife, Reiserouten mit Gasthofsangaben usw. — Das 28 Bogen starke „rote Buch" kostet 3,50 M., in der Ausgabe mit den 4 Meistersingerbildern 6 M. (Constantin Wilds Verlag Sep.-Cto., Leipzig). Eine englische und französische Ausgabe mit anderen (nicht bloss aus dem Deutschen übersetzten) Abhandlungen liegt zum gleichen Preise vor. Über die Festspiele des Münchener Prinzregententheaters wird unter dem Titel „München 1911" ebenfalls eine deutsche, englische und französische Ausgabe entsprechend anderen Inhaltes erscheinen.

Neue Erscheinungen

Zweers, Bernhard. Aan de Schoonheid. Gedicht von P. C. Boutens, voor Soli, gemengd Koor en Orkest. (Klavierauszug von H. M. van Leeuwen. Fl. 1,80 [M. 3,—], Chorstimmen à Fl. —,30 [M. —,50]). Middelburg, A. A. Noske.

In vorliegendem Werk hat sein Komponist Bernhard Zweers einen äusserst wirkungsvollen orchesterbegleiteten vierstimmigen Chor geschaffen, der bei aller Masshaltung besonders hinsichtlich des Modulatorischen doch von einem durchaus modernen Geist getragen ist. Indes muss zugestanden werden, dass manche Stelle des Chors — ich verweise nur auf S. 8 und 30 des mir vorliegenden Klavierauszugs — eine so arg instrumentale Satzart aufweist, dass ihre tadellose Herausarbeitung nur ganz vorzüglichem Stimmenmaterial gelingen dürfte. Unerlässlich wäre natürlich für deutsche Aufführungen eine gute Übersetzung des holländischen Textes; dann könnte auch der jener Sprache unkundige Rezensent für seine ästhetische Beurteilung des Werkes Gewinn davontragen, während er so gerade auf die wichtige Frage, ob Worte und Musik miteinander im Einklang stehen, die Antwort schuldig bleiben muss. Die Instrumentation der Begleitung des Werkes scheint eine kundige Hand zu verraten, doch wäre es der Begleitung selbst nur zugute gekommen, wenn der Komponist bestrebt gewesen wäre, sie hin und wieder, wo sie nur allzu „begleitend" auftritt, mit kontrapunktischer Kunst etwas interessanter zu gestalten.

Berger, Wilhelm. Op. 47. Vier Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. (1. Der Stieglitz. 2. Volksweise. 3. Liebespredigt. 4. Hörst du die Nachtigall wohl klagen? à M. 1,—). Berlin, Carl Simon.

— Op. 61. Variationen (e moll) über ein eigenes Thema für zwei Klaviere zu vier Händen. Partitur-Ausgabe (beide Partien bilden 1 Exempl.) M. 9,—. Preis einer Partie (Partitur) M. 4,50. Ebenda.

— Op. 89. Vier Fugen. (No. 1 g moll, M. 1,20. No. 2 b moll, M. 1,—. No. 3 a moll, M. 1,—. No. 4 B dur, M. 1,20. No. 1 bis 4 komplett M. 3,—). 1904. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

— Op. 99. Sieben Kompositionen für das Pianoforte (No. 1 Ländler, M. —,80. No. 2 Kleine Studie, M. 1,20. No. 3 Träumerei, M. —,80. No. 4 Menuett, M. —,80. No. 5 Intermezzo, M. 1,20. No. 6 Scherzino, M. —,80. No. 7 An der Quelle, M. 1,20). 1909. Leipzig, Arthur P. Schmidt.

Wenn man heute Wilhelm Bergers Opera aus der ersten Hunderthälfte zu Gesicht bekommt, ist man erstaunt darüber. dass ihm, wie man sich erzählt, wegen seiner allzu fortschrittlichen Tendenzen die Tür der Berliner Hochschule gesperrt bleiben konnte, kann sich aber nur schwer ein Bild davon machen, welch konservativer Geist damals in Berlin tonangebend war; denn man sucht heutzutage in den Bergerschen Kompositionen jener Zeit vergeblich nach jenen Kriterien eines „Neutöners", und gar erst das vorliegende op. 47 lässt dieselben ganz vermissen — ja das erste dieser „Vier Lieder" scheint mir geradezu noch die Grenze zu berühren, die das Gebiet des Vornehm-musikalischen vom Gewöhnlichen-Allzugewöhnlichen scheidet. Besser stehts schon mit Anzengrubers „Volksweise", die immerhin apart-volkstümlich wiedergegeben ist. Die „bessere Hälfte" bilden das 3. und 4. Lied, zwei feine Kompositionen, welche die zarten und duftigen Stimmungen Schumannschen Minnesanges atmen.

Im 61. Opus desselben Komponisten dürften die Liebhaber vierhändiger Musik für zwei Klaviere — virtuose Leistungen der Spieler sind allerdings vorausgesetzt — ein willkommenes Studienmaterial erblicken. Auch die vorliegenden „Variationen über ein eigenes Thema" (das von äusserst schlichter Gestaltung und bloss zwölftaktig ist) lassen den Meister kontrapunktischer Kunst aus jeder Seite erkennen. Auch hier weiss er das Interesse durch immer neue Kombinationen überall wach zu halten, was auch im Grossen durch die Übertragung des Mollthemas nach Dur (in der Mitte der Variationen) zum besonderen Vorteil des ganzen Werkes geglückt ist. Zu Studien- wie zu Konzertzwecken ein sehr dankbares und empfehlenswertes Opus.

Von den „Vier Fugen" op. 89 dürfte es genügen zu sagen, dass sie Bergers Meisterschaft in dieser Kompositionsgattung aufs Neue kennzeichnen, dass sie schon an den Themen den an Seb. Bach grossgewordenen Jünger verraten (so scheint mir vor allem die einzige zweistimmige e moll-Fuge aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers" der ebenfalls zweistimmigen g moll-Fuge Bergers, die von Bachs eigenartigem Mittel des Unisono beider Stimmen desgleichen Gebrauch macht, als Muster gedient zu haben). Die Fugen erfordern einen Spieler von guten Qualitäten, da sie manche Klippen des Fingersatzes, der Sprungtechnik und Stimmenführung (Sechzehntel der einen Hand gegen Sechzehnteltriolen der anderen in der g moll-Fuge!) enthalten.

Ebenso wie ich die „Vier Fugen" vornehmlich als für den Unterricht berechnet ansehen möchte, so betrachte ich auch die „7 Kompositionen", op. 99, eins der letzten Bergerschen Werke, als mit pädagogischen Intentionen geschrieben. Sie erscheinen mir unter sich etwas ungleich an musikalischem Gehalt. So ist mir der „Ländler" trotz seines wenig wiegenden Hauptmotivs immerhin noch wegen der geschickten Fortentwicklung dieses letzteren (die aber wieder bald zu ermüdend werden kann) interessant, die „Träumerei" erhöht dieses Interesse ob ihrer versonnenen Versunkenheit, das „Intermezzo" erhält es mit seinen an flüchtige Elfenreigen gemahnenden, pianissimo gehaltenen flinken Sechzehntelhuschern weiterhin und die 7. Nummer „An der Quelle", die teilweise recht geistreich aufgesetzt ist, bis ans Ende des Werkes wach, während mich manches dazwischen liegende Stück indifferenter lässt. Dass Berger in diesen Stückchen der Art, wie sich ein Schumann oder gar ein Mendelssohn gab, etwas zu ersichtliche Konzessionen gemacht hat — wer möchte ihm das zu eindringlicherem Vorwurf machen? Max Unger

„Die Pilger von Mekka", Komische Oper in 3 Aufzügen, Musik von Christoph Willibald von Gluck, Text von Daucourt, Neue deutsche Übertragung von Gräfin Charlotte Rittberg, namens der Gluckgesellschaft herausgegeben von Dr. Max Arend. (Verlag der „Gluckgesellschaft" Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Als einzige Publikation der Gluckgesellschaft, wie solche sich vor einigen Jahren unter dem Vorsitze des Dr. Max Arend in Dresden konstituiert hatte, erschien die Partitur der komischen Oper: „Die Pilger von Mekka". Dieses Werk des Meisters (ursprünglich mit französ. Text unter dem Titel: La rencontre imprévue) wurde zuerst 1764 in Wien aufgeführt und fand vielen Beifall. Ins Deutsche übertragen wurde das Stück bald an vielen Theatern Deutschlands unter dem Titel: „Die Pilger von Mekka oder die unvermutete Zusammenkunft" (bisweilen auch als „Ali und Rezia" häufig gegeben. Die Oper verlor erst nach und nach ihre Anziehungskraft fürs Publikum mit dem Erscheinen der komischen Opern Mozarts und Dittersdorfs. Vor allem war es Mozarts „Entführung aus dem Serail", deren Sujet eine grosse Ähnlichkeit mit dem der Pilger von Mekka aufweist, welche dem Publikum den Geschmack an dieser Gluck'schen Oper verleidete. Dies finden wir begreiflich, wenn wir die Partituren der beiden Opern miteinander vergleichen. Mozarts Werk steht in jeder Beziehung himmelhoch über dem Gluck'schen, wenn auch Dr. Arend in seinem begeisterten Vorwort die Pilger von Mekka vielleicht die beste komische Oper, die je geschrieben worden ist, nennt. Immerhin würden wir uns freuen, wenn die Veröffentlichung dieser Partitur dazu beitragen würde, dass man auch in Deutschland einen Wiederbelebungsversuch mit dieser Oper wagte. In Paris ist dies schon vor einigen Jahren, aber ohne nennenswerten Erfolg geschehen. Neben manchen Nummern, die veraltet sind und heute wohl kaum besondern Anklang finden dürften, enthält die Partitur einige Stücke von bestrickendem Liebreiz, wie die Arie des Ali Nr. 7, die Ariette der Rezia Nr. 25 (aus der für Bologna geschriebenen Oper: il trionfo di Clelia entlehnt) und die schon seit Jahren als Lied mit Pianofortebegleitung und untergelegtem Text beliebte Arie des Malers Schwindel (von der Gräfin Rittberg zum Meister Überschwang umgetauft) Nr. 31. Ferner enthält dieses Werk auch das durch Mozarts Klaviervariationen bekannte Thema: „Unser dummer Pöbel meint" (Akt I, Nr. 3). Den neuen deutschen Text der Gräfin Rittberg finden wir weder schön noch nötig. Man hätte immerhin den alten deutschen Text, dessen Brauchbarkeit durch vielfache Aufführungen erprobt war, beibehalten können. Zum Schluss möchten wir noch bemerken, dass ausser Gluck und Mozart noch ein dritter Grossmeister der deutschen Musik dasselbe Sujet in einer Oper behandelt hat, nämlich Joseph Haydn. Seine Oper l'incontro improviso entstand in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts. J. L.

Neue Frauenchöre

Bantock, Granville. Elfen-Musik. Trio für Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur M. 1.— no., jede Chorstimme 15 Pfg. no.

Fein und modern sowohl nach dem dichterischen als nach dem musikalischen Entwurfe; echte Stimmungsmusik von bildendem Werte, darum für höhere Töchterschulen besonders empfehlenswert.

Winter, M. Georg. Op. 73. Drei Volkslieder für zwei Soprane und Alt. Bremen, Carl Klinner. Jede Partitur M. 1.—, jede Stimme 15 Pfg.

Der durch frühere Bearbeitungen alter Volkslieder vorteilhaft bekannte Komponist bietet abermals drei „Krippenlieder" vom „Kindelein zart", die ihres lieblichen textlichen Inhalts und des leicht sangbaren, reizvollen musikalischen Satzes wegen bei Kirchen- oder Schulaufführungen um die Weihnachtszeit empfehlenswert erscheinen. E. Rödger

Neue Männerchöre

Winter, G. Op. 66. Schwäbisches Tanzlied. — Op. 67. Erinnerung ans Schätzle. — Op. 68. Vergebliche Liebesmüh. — Op. 69. Waldvögelein. Magdeburg, Heinrichhofen's Verlag. Part. Pr. à 20 Pfg.

Alle hier angezeigten Liedchen sind neue Bearbeitungen G. Winters für Männerchor. Die Lieder selbst stammen aus früheren Jahrhunderten und sind deutschen oder schweizerischen Ursprungs. Der Bearbeiter hat sie zu allerliebsten musikalischen Nippsächelchen geformt, die wegen natürlicher Ausdrucksart und einfacher Satzweise auch kleinen Vereinen zugänglich sind.

Zerlett, J. B. Der Schweizer. Part. Pr. 60 Pfg.
— „Rosenstock, Holderblüt". Part. Pr. 40 Pfg. Ebenda.

Die beiden bekannten Volkslieder haben in J. B. Zerlett einen ebenso erfahrenen als feinfühligen Bearbeiter gefunden, der die Silcherschen Weisen mit einem neuen wirkungsvollen musikalischen Gewande zierte.

Brandt, A. Op. 17. Drei Männerchöre. Ebenda. Jede Part. 60 Pfg.

Drei empfehlenswerte Männerchorkompositionen (dem Magdeburger Lehrergesangverein gewidmet), die sich mit Recht an leistungsfähige Chor-Vereinigungen wenden. Der Komponist zeigt neben warmer Empfindung ein lebhaftes Gefühl für feines musikalisches Masshalten; in No. 1 (Die Flamme) ist ihm manch charakteristischer Zug gelungen, No. 2 (Waldeinsamkeit) atmet stille, reine Empfindung, in No. 3 (Frühlingslied) scheint das Gelingen nicht ganz dem Wollen zu entsprechen, obwohl auch diesem Liede eine begeisterungsfreudige Stimmung eigen ist.

Wambold, L. Op. 20. Jagdruf (T. Resa), für Männerchor mit Begleitung von 4 Hörnern (ad lib.). Leipzig, Otto Dietrich. Part. Pr. M. 1.20.

Ein schwungvolles Jagdlied, das bei seiner natürlichen Klangschönheit noch in der Wirkung durch die Begleitung von vier Hörnern vorteilhaft unterstützt wird.

E. Rödger

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Unser verehrter Kollege F. M.-Fbg., der aufopfernde alleinige Schriftsteller für unsere Verbandsinteressen, der uns in seinen zahlreichen, anregenden Artikeln schon so manche beherzigenswerte Lehre gegeben hat, wolle mir gestatten zu seinem Schriftsatz „Kurorchester" in No. 26 einige Bemerkungen zu machen.

In bezug auf die Befriedigung der Geschmacksrichtung des Publikums dürfte es dem Kapellmeister kaum möglich sein bei Aufstellung der Programme, die Wünsche jedes Einzelnen zu befriedigen. Diese Einzelwünsche sind ja auch manchmal so absonderlich, dass ein gnädiges Schicksal den Dirigenten bewahren möge, sie alle befriedigen zu müssen. Im allgemeinen dürfte der Kapellmeister am besten fahren, wenn in seinen Konzerten der eiserne Bestand der guten Unterhaltungsmusik nicht fehlt, wenn er daneben noch die meistens weit unter diesem Niveau stehende moderne und sensationelle Literatur berücksichtigen muss, so zeige er durch geschmackvolle Programme, dass er nicht nur Wunschbefriediger des Publikums sein möge, sondern dass er daneben — selbst auf dem Gebiete der Unterhaltungsmusik — erzieherisch wirken wolle. Jedenfalls dürfte es angebracht sein und dem Publikum am besten gedient werden, wenn klassische und schwerverständliche moderne Werke nur in Sinfonie- und Künstlerkonzerten gespielt werden.

Über Festsetzung der Konzertzeiten feste Normen herbeizuführen ist unmöglich. In diesem Kurort machen die Heilzwecke und Kurvorschriften, nicht zuletzt die Kurklientel selbst ein Frühkonzert um 6 oder 7 Uhr unmöglich (worüber übrigens die Herren Orchestermitglieder nicht böse sein werden), an wieder anderen Orten werden die Kurgäste ärztlicherseits so früh ins Bett beordert, dass ein Abendkonzert deplaziert wäre. Überlassen wir also die Regelung dieser Frage den einzelnen Kurdirektionen nach Bedürfnis.

Viel, viel wichtiger erscheint mir das Thema „Pauschalsystem" und seine Beseitigung. Gegen dieses System den Kampf zu eröffnen, dessen Endziel die allgemeine Unterdrückung dieser unbilligen Forderung seitens der Direktionen sein möge, sollte sich unser rühriges Präsidium zur Pflicht machen. Es sollte nicht nur auf speziellen Wunsch Einzelner bei den betreffenden Direktionen vorstellig werden, sondern den Kampf auf der ganzen Linie aufnehmen. Das Pauschalsystem ist nicht nur ein System der Bequemlichkeit seitens der Direktionen, sondern es hat auch einen unsittlichen Hintergrund. Die Pauschale wird kaum jemals so berechnet sein, dass der Kapellmeister bei Bezahlung von tarifmässigen Gagen noch einen ausserordentlichen Gewinn für sich einstreichen kann. Es liegt also in diesem System eine Verlockung zur Herabdrückung der Musikergagen. Derjenige, der dieser Verlockung unterliegt, steht mit Recht in einem schlechten Geruch, aber auch der, der die Pauschale gerecht und selbstlos anwendet, wird für die Musiker noch mit einem Gerüchlein behaftet erscheinen. Der Vorschlag des Herrn F. M., durch ein Orchestermitglied die Gagen zahlen zu lassen, ist wohl ein Schritt näher zum Ziele, indes ist vollständige Klärung in solchen Verhältnissen notwendig. Also weg mit dem Pauschalsystem! Von welchen Gesichtspunkten unser verehrter Herr F. M. sich leiten lässt, wenn er in seiner Gehaltsskala für Kapellmeister (siehe unten: ad 1) dem Leiter einer 50köpfigen Kapelle 100% mehr Verdienstlichkeit zuspricht als dem Dirigenten eines Orchesters von 25 Musikern, würde mich interessieren zu erfahren. Gesetzt den Fall: Die beiden haben einen gleichwertigen Studiengang hinter sich, warum ist der letztere so viel weniger wert, als der Leiter der grossen Kapelle. Gesetzt den Fall: Der Dirigent des kleineren Orchesters ist dem andern an natürlicher musikalischer Begabung überlegen und leistet mit seiner kleineren Kapelle künstlerisch effektiv besseres als der andere, welche Wahrnehmung man nicht gerade ausserordentlich selten machen kann. Ich frage nochmals warum? Dass dem Leiter eines kleineren Orchesters, wenn er ernster Musiker ist und Gutes leisten will, ein ansehnlich Stück Arbeit mehr blüht als dem Dirigenten des grossen Orchesters, ist ganz fraglos. Viele Werke, die er spielen will, erfordern für ihn eine eingehende Arbeit durch Neuarrangement des Bläsersatzes usw., der andere studiert seine Werke, nimmt seinen Taktstock und inspiriert sein Orchester, manchmal gut, manchmal weniger gut. Jedem werde in gerechter Verteilung sein Lohn.

Das allereinfachste Mittel, Klärung des Verhältnisses zwischen Musiker und Kapellmeister herbeizuführen, wäre, wenn auf alle Fälle die Direktionen die Verträge mit unterzeichnen wollten.

Die Einführung von vollständig dienstfreien Tagen sowohl für Dirigenten als Orchestermitglieder, anzubahnen wäre ebenfalls eine humanitäre und dankbare Aufgabe für unsern Verband. Der einzelne wird kaum etwas fertig bringen.

Der neueste ganz ausgezeichnete Aufsatz des Herrn F. M. „Musikerengagements", der mir soeben zu Gesicht kommt, ist wohl jedem Orchesterdirigenten aus dem Herzen geschrieben. Wer hat nicht schon einschlägige Dinge erlebt? Ich möchte den Artikel Wort für Wort unterschreiben bis auf das Thema „Zeugnisse". Der Vorschlag: über das gesamte Orchesterpersonal am Schlusse der Saison Leistungs- und Führungsnoten dem Vorsitzenden einzusenden, wird, wie Herr F. M. in seiner Definition beweist, sich leicht ausführen lassen und sich schon nach kurzer Zeit als vorzüglich wirksam erweisen. Dagegen ist es abzulehnen, die Orchestervorstände ihrerseits damit zu betrauen, Leistungs- und Führungszeugnisse über ihre Kollegen (ad 2) auszustellen. Die gegen diesen Vorschlag sprechenden Gründe anzuführen, verbietet mir Raummangel. Das sei aber gesagt, dass diese Obliegenheit ausschliesslich in das Ressort des Kapellmeisters gehört. Wir wollen die Rechte der Orchestervorstände achten, aber unsere separat ausüben.

Nicht schliessen möchte ich ohne einen Mahnruf an meine geschätzten Kollegen zu richten. Wir leben im Zeitalter der Organisationen. Kollegen, nehmt eure Verbandsinteressen wahr, vergesst aber auch eurer Pflichten nicht! Der Deutsche Musikerverband und seine Erfolge, über die wir uns freuen, sollten uns ein Vorbild bieten.

O. Sch.

ad 1. Für kleinere Orchester ist die Konkurrenz der Dirigenten eine solch' grosse, dass es vorerst darauf ankommt, einen Mindestgegentarif gegen Unterbietungen aufzustellen. Es ist doch jedem durch den Vorschlag Genüge getan: „Dirigenten von grossen Können und Ruf mögen ruhig ihre Leistungen höher bewerten".

ad 2. Der Vorschlag ging dahin, das Stellenvermittlungsbüro des Allgemeinen Musikerverbandes solle zu seiner Orientierung von allen Orchestervorständen über Orchestermitglieder Zeugnis einfordern. Das hat doch mit der Ausstellung der Zeugnisse von unserer Seite nicht das Geringste zu tun. Im übrigen würde ich nichts dabei finden, wenn bei Besetzung der Stellen im Jahresorchester auch der Orchestervorstand sich Zeugnisse bei Kollegen über die Bewerber einholen würde, denn es ist dieses nicht allein im Interesse des Orchesters, sondern es wäre direkte Pflicht des Orchestervorstandes, so viel in seinen Kräften liegt, zur guten Vervollständigung seines Orchesters beizutragen.

F. M.

Die nächste Nummer erscheint am 17. August; Inserate müssen bis spätestens Montag den 14. August eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 33/34

ährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljähr-
ich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom
Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf.,
Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 17. Aug. 1911

Zu beziehen
durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch-
und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wieder-
holungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie
jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Bekanntmachung

Den Herren Mitgliedern zur Nachricht, dass sämtliche Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter in vorliegender „Neuer Zeitschrift für Musik“ am Schlusse des redaktionellen Teiles zum Abdruck gelangen.

Wir machen besonders auf folgende, bereits erschienene, Aufsätze aufmerksam: „Was wir wollen!“ (Nr. 9), „Orchestermusiker und Idealismus“ (Nr. 11), „Wie sollen sich Kapellmeister und Orchestermusiker verhalten?“ (Nr. 13), „Normalvertrag“ (Nr. 14), „Orchestervorstände“ (Nr. 17), „Kapellmeister als Unternehmer“ (Nr. 19), „Zur Lage der Theaterkapellmeister“ (Nr. 21), „Kapellmeister als Mittelsperson zwischen Direktion und Orchester“ (Nr. 25), „Kurorchester“ Nr. 26), „Musikerengagements“ (Nr. 29).

Wir bitten höflichst, bei Wohnungswechsel sofort die neue Adresse dem Vorsitzenden und dem Verlag der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in Leipzig, Königstrasse 16 anzugeben, da sonst eine Verzögerung der Zusendung des Verbandsorgans eintritt.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister**

Rückblicke und Abrechnungen

Anregungen für die deutsche Opernbühne

Von **Dr. H. Goering**

Das bekannte: Warum? — Darum! Hier sehen wir es zum Ereignis geworden, ergebnislos, — hoffnungslos, weicht der Mensch der — Zahlenstärke! Statistik du siegst, und ich muss untergehn, — ruft der deutsche Dichter und Tonsetzer verzweifelt aus, wenn er die Tabellen Dr. Altmanns gelesen hat. Besonders wenn er hinter die Maske sieht und den Anteil der lebenden deutschen Tonsetzer am Ganzen festgestellt hat. Zahlen beweisen, hoffentlich lässt Prof. Dr. Altmann seinen so klarnüchternen „Bericht über das moderne Opernrepertoire von 1899—1909“ in Taschenformat erscheinen, damit die Interessenten (besonders die Bühnenleiter) ihn immer zur Hand haben können, zwecks Beweisen, Erklärungen usw. Und nun zur „Bilanz“ selbst. Sie lautet:

1. 408 Opern lebender Tonsetzer sind in den 10 Jahren aufgeführt worden, 281 deutsche, 127 fremde.

2. Diese 408 Opern hatten 18281 Aufführungen, die 281 deutschen: 8640, die (nur) 117 fremden: 9641, also 1000 mehr!

Sonach ein ersichtliches Zurückstehen der Verwertung der deutschen Werke im eigenen Lande und ein Überwiegen des Importes — Zahlen beweisen.

3. Auf dem Spielplan haben sich nur 36 Opern damals lebender Tonsetzer dauernd behauptet, 21 deutsche, 15 fremde. Und wieviel deutsche Werke sind davon ins Ausland gegangen? Keine? — Warum? Doch nur, weil hier die so nötige Einfuhrstelle fehlt, oder — versagt hat. Ein klares Zeichen für die platte Teilnahmslosigkeit des Auslandes bei Verwertung der Erfolge deutscher Werke, — dagegen wir? Wir können es ja stets kaum erwarten (— „und die Tinte noch nass“ —) im Erwerben der „fremdem Delikatessen“!

Ein Wunder — deutsche Kunstpflege!

4. Nur eine Spielzeit haben sich 231 Werke von damals lebenden Tonsetzern gehalten, 166 deutsche und 65 fremde.

NB: Diese Zahlen sprechen Bände für den, der die „Bühnenarbeit“ kennt und zu würdigen weiss, welche viele, schwere Arbeit, Müh' und Zeit damit verloren ging.

Wenn man schon unfähig war, die 65 fremden Werke auf ihren bleibenden Wert zu taxieren, so hätte das doch bei den 166 deutschen unterbleiben sollen; das umgekehrte

Verhältnis könnte man verstehen, aber nicht, wie man sich so täuschen konnte! Da muss man Altmann unbedingt beipflichten, wenn er hier peremtorisch auf Abhilfe dringt und andere Einrichtungen verlangt, um die Wiederkehr derartiger Zustände zu verhindern.

5. Ausserordentlich ungünstig stellt sich nach Vorstehendem das Verhältnis der Aufführungsziffer der deutschen Werke zu der der fremden, sehr ungünstig auch das Zahlenverhältnis der nur in einer Saison gegebenen deutschen Werke zu denen der fremden Autoren.

Am Schlusse seines beweiskräftigen Statistikartikels macht Altmann, zu Punkt 3 und 4 Stellung nehmend, noch einige sehr beherzigenswerte Vorschläge zur Behebung der dargelegten Notlage der deutschen Tonsetzer und ihrer Werke, die ganz entschieden beachtet zu werden verdienen. Der Sitz des Übels liegt ja tiefer: in den Mangel an förderndem Wohlwollen seitens der grossen deutschen Theater, deren Leitungen dem Ringen der ernsten und tüchtigen einheimischen Talente, fast durchweg teilnams- und verständnislos entgegenstehen. Und das ist ein alter Schaden, über den auch einmal abgerechnet werden muss. Ich erinnere nur an die vielen Preisausschreiben für Erlangung einer Oper: Gotha, Leipzig, Königsberg und neuerdings — Hamburg. In Gotha waren über 80 Einakter eingeliefert — das Resultat war kläglich! Wo sind die beiden „Preisopern" geblieben? — Wo die anderen? — War da sogar nichts Besseres darunter, kein Zähler zu den beiden „gepriesenen" Nullen? — Wo blieb der Unternehmer und Geschäftsmann, der sich einige Fachleute hernahm und nun jedes der verworfenen Werke liebevoll und gründlich nachprüfte, die Mängel einzeln feststellte und bei einiger Aussicht auf Erfolg gemeinsam mit den Autoren die oft recht geringe Einrichtung aufs „Bühnenfähige" bewirkte?! — Wo blieb der Mann? Wo blieb er bei Leipzig und Königsberg? — Zugegeben, dem „Fertigen" ist nichts recht zu machen, — allein, desto dankbarer wird stets der „Werdende" sein! Auch Fertiges muss in Gotha noch dabei gewesen sein, vereinzelte Einakteraufführungen der folgenden Spielzeiten bewiesen mir dies. In Erinnerung sind mir u. a. noch die Namen: Becker, Decker, Fiebach, Goepfart, Grunewald, Krug, Rauchenecker, Weiss und Zöllner. So z. B. wurde die einaktige Legende „Der Geiger zu Gmünd" von Goepfart kurz nachher als Festspiel in Schwäbisch-Gmünd oft wiederholt mit durchschlagendem Erfolg aufgeführt, desgleichen auch „Astrella" von Grunewald am Stadttheater in Magdeburg und die Einakter der obengenannten Tonsetzer. Von allen diesen Autoren hat nur der Thüringer Goepfart seinen Weg mit zielbewusster Tatkraft verfolgt, er schuf die entzückend einfache Musik zum Märchen „Beerenlieschen" (an vielen Bühnen gegeben) zu „Goldhärchen", „Goldner", zu den Wachlerschen Bergtheaterstücken „Widukind", „Mittsommer", usw., zu Lienhards „Wieland der Schmied" und erzielte noch kürzlich mit seinem reizenden einaktigen Singspiel „Der Müller von Sanssouci" (Berliner Volksoper) einen durchschlagenden Erfolg. Die gesamte Fachpresse betonte „dass man es hier mit einem ganz ausserordentlich wirksamen und tadellosen bühnenfertigen Werke zu tun habe."

Das sollten sich unsere Bühnenleiter merken, und ein derartiger Erfolg sollte ihnen doch zu denken geben, denn Goepfart gehört zu den Wenigen, die Wagners Worte: „Kinder macht Neues" — in die Tat umsetzten! Sein neuestes Werk ist die Musik zu „Rhodopis", einem Märchen a. d. Orient, in einem Vorspiel und 4 Aufzügen. Hingerissen von den Schönheiten und Wirkungen dieser Musik musste noch ein jeder Hörer bezeugen, dass Goepfart hier, ganz im Wagnerschen Sinne, wirklich ein wundervolles „Neues" geschaffen hat.

Der Verlauf der Ausschreiben von Leipzig und Königsberg war ebenfalls ergebnislos, — die besten Talente hatten sich von der Beteiligung ferngehalten.

Mit Hamburg wird es nicht anders werden, die ernsten deutschen Tonsetzer brauchen ihre Zeit nötiger, zumal den sich Beteiligenden nicht die geringste Entschädigung für die gehabten Kosten an Arbeit, Zeit und Material zugesichert wird. Dass man noch immer nicht eingesehen hat, wie so ganz aussichtslos und vorsintflutlich alle diese „Kunstkonkurrenzen" sind, das ist das so sehr Betrübende dieser „Zeitkrankheit". — Warum nimmt man nicht einige der ersten Talente und fördert sie in ihrem eigenartigen Schaffen mit dem „Preisgelde", wodurch man sicher künstlerisch-wertvolleres ins Leben rufen würde, als mit diesem verbrauchten Mittel des „Preissportes"?! Dann dürfte die „Statistik" der nächsten Jahrzehnte wohl ein anderes, dem deutschen Schaffen gebührend gerecht werdendes Gesicht zeigen. Für das „System des Raubbaues und Talentmordes" durch Totschweigen ist im Kulturstaat des deutschen Reiches kein Platz.



Die alte und die neue Spieloper

Von **Adolf Prümers**

Die Spieloper hat zu allen Zeiten auf ein dankbares Publikum rechnen dürfen; als dramatische Unterhaltungskunst höherer Sphäre hat sie vor allem bei der breiten Masse des Volkes stets Sympathie und Gegenliebe gefunden. In Deutschland war die alte Spieloper zunächst nicht sehr stark vertreten, und noch heute teilen sich ausländische und deutsche Spielopern alten Genres gleichmässig in den Bühnenspielplan. 1816 hatte Rossini mit seinem köstlichen „Barbier von Sevilla" die Perle aller italienischen Buffo-Opern geschaffen; leider wird dieses einzigartige Werk auf den meisten deutschen Bühnen durch Einfügung blödester Scherze zur gewöhnlichen Posse degradiert. Nach Rossini waren es die Franzosen Auber und dessen Schüler Adam, die mit „Fra Diavolo" (1830) und mit dem „Postillon von Lonjumeau" (1836) die besten Spielopern ihrer Zeit auf die Bretter brachten, und dieses Feld beherrschten sie neben Donizettis „Regimentstochter" (1840) fast ausschliesslich über zwei Jahrzehnte hinaus. Erst 1856 eroberte sich auch Aimé Maillart mit dem „Glöckchen des Eremiten" die deutsche Bühne. Gedenken wir noch der tragischen Spielopern Verdis — Rigoletto (1851), Troubadour und Traviata (1853) —, so ist der Kreis der alten fremdländischen Spielopern, die sich auf dem deutschen Theater lebendig erhalten haben, schon geschlossen.

Die deutsche Spieloper alten Stils entwickelte sich aus dem deutschen Singspiel, doch verharrte sie vorerst noch in sklavischer Abhängigkeit von den trefflichen Vorbildern des Auslandes. Es waren harmlose Operchen, die man „Operetten" nannte; sie hatten weder mit der echten deutschen Spieloper Lortzings noch mit den heute so in Blüte geratenen Operetten modernen Kalibers etwas gemein. Trotz aller Nachahmung der Vorbilder war die Musik weder prickelnd noch graziös und dem Dialoge mangelte es an scharfen Pointen; der ohnehin schlecht beratene Tondichter scheiterte vollends an den ganz unmöglichen Textbüchern, die eine flotte Lustspielhandlung

sofort im Keime erstickten. Erst Lortzing und Flotow schufen das Ideal der alten, deutschen Spieloper. Beide sind die einzigen Hauptvertreter dieser Kunstgattung während des 3. und 4. Jahrzehnts des verflossenen Jahrhunderts. Lortzings „Zaar und Zimmermann“ (1837) eröffnete die Glanzperiode der alten Spieloper in Deuschland; 1842 folgte der „Wildschütz“, 1845 „Undine“, 1846 „Der Waffenschmied“, während Flotow 1844 mit „Stradella“ und 1847 mit „Martha“ auf den Plan trat. Der berufenste Schöpfer auf dem Gebiete der deutschen Lustspieloper wäre zweifellos Otto Nicolai geworden, hätte ihm nicht ein früher Tod kurz nach der Berliner Uraufführung der „Lustigen Weiber von Windsor“ (1849) die Feder aus der Hand gerissen.

Das fünfte und sechste Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts war für die deutsche Spieloper völlig fruchtlos geblieben; die Produktion ist erst im siebenten Jahrzehnt wieder ergiebiger geworden. 1874 erschien Hermann Goetz mit der komischen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“; auch hier zerstörte wie bei seinem Königsberger Landsmanne Nicolai ein früher Tod die schönsten Hoffnungen auf eine glückliche Bereicherung dieser Kunstgattung. 1875 ging Ignaz Brülls melodiöse Spieloper „Das goldene Kreuz“ über die Berliner Hofbühne und 1879 folgte Nesslers „Rattenfänger von Hameln“, endlich 1884 der noch beliebtere und doch viel beschrieene „Trompeter von Säkkingen“. Hiermit endet die Produktion der alten Spieloper. Eine neue Zeit mit neuen Zielen kündet sich an: Richard Wagner und seine Musikdramen machen den Siegeszug über den Erdball; die moderne Richtung findet in Richard Strauss die genialste Lösung des Problems einer extremen Höhenkunst. Zu lieblicheren Gefilden führte Engelbert Humperdinck 1893 mit seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel“ zurück; er fand umso freudigere Aufnahme, als der vor drei Jahren mit Mascagnis „Cavalleria rusticana“ importierte Verismo infolge seiner dramatischen Unwahrheit und seines krassen Naturalismus bereits auf heftigen Widerspruch, besonders in Deutschland, gestossen war. Die zahllosen Nachahmer Mascagnis wandten schliesslich dem musikalischen Naturalismus enttäuscht und ernüchtert den Rücken, und jetzt erst knüpften die Vertreter der Heimatkunst dort die Fäden wieder an, wo Lortzing und Flotow, Brüll und Nessler, Goetz und Nicolai wertvolle, aber bisher unbeachtet gebliebene Erbstücke hinterlassen hatten.

Eugen d'Albert (geb. 10. April 1864) war der Erste, der in dem musikalischen Lustspiele „Die Abreise“ das Muster der deutschen, neuzeitlichen Konversationsoper aufstellte. Die Erstaufführung dieses reizenden, intimen Werkchens — 1898 in Frankfurt a. M. — bedeutete für die neuzeitliche Opernliteratur einen epochemachenden Wendepunkt. Leo Blech (geb. 21. April 1871) trat 1902 mit der komischen Oper „Das war ich“ in d'Alberts Fusstapfen. 1903 erstand dieser Bewegung in Wolf-Ferrari ein neuer, begeisterter und berufener Streiter, dessen „Neugierige Frauen“ und „Die vier Grobiane“ (1906) eine Neubelebung der italienischen Buffo-Oper bezweckten. D'Albert entzückte 1905 die Anhänger der neuzeitlichen Spieloper durch sein „Flauto solo“, während Leo Blech mit seiner komischen Oper „Versiegelt“ (1908) bisher den Vogel abgeschossen hat.

Die moderne Spieloper unterscheidet sich von ihrem alten Gegenstück durch die Mobilmachung des modernen Riesenorchesters, durch die Verwendung des modernen Orchesterstils. Die Bedenken, dass der leichte Inhalt der Spieloper allzusehr mit Musik beschwert werden müsse, haben ihre volle Berechtigung. An dieser Klippe scheiterte noch Blechs „Das war ich“ und d'Alberts „Abreise“. Aber schon in ihren späteren Werken („Versiegelt“ und „Flauto solo“) bewiesen Blech und d'Albert, dass sie das Riesenorchester zu bändigen und ihren Intentionen gefügig zu machen verstehen. Hingegen hat Richard Strauss in seiner neuen Lustspieloper „Der Rosenkavalier“ (Erstaufführung am 26. Januar 1911 in Dresden) das Textbuch derart mit Musik belastet, dass selbst der Versuch, einen Wiener Walzer einzuschmuggeln, an der bleiernen Schwere des Orchesterapparates scheiterte. Seine Verehrer möchten die Stilwidrigkeit der unglückseligen Walzer-Existenz natürlich gern verschweigen und reden von „Dreivierteltakt-Rhythmen“, um reinen Toren Sand in die Augen zu streuen; ein Walzer bleibt es deshalb doch.

Die neuzeitliche Spieloper besitzt, soweit sie erfolgreich ist und zum festen Bestand der Theater zählt, die bühnenwirksamsten Textbücher, obwohl auch Komponisten heute noch wie früher zuweilen am Libretto scheitern. Der Text ist elastischer und vollwertiger als ehedem. Unsere Vorfahren stellten keine höheren Ansprüche an den Dichter; es genügte ihnen, wenn er bei bürgerlicher Wohlanständigkeit harmlos unterhalten konnte. Lortzing entwickelte als Textdichter natürlichen Frohsinn, urdeutschen Humor und eine etwas hausbackene Weltanschauung, wie sie dem Spiessbürger jener Tage geläufig war; er rührte zu Tränen, besonders wenn Weinlaune herrschte, und nicht minder rührte er durch gelegentlichen Appell an das brave deutsche Herz; zu guter Letzt kam noch eine grosse Dosis Sentimentalität dem Zuschauer vollends zu Hilfe, um ihn um den letzten Rest des klaren Verstandes zu bringen. Die neuzeitliche Textbehandlung ist konsequenter in der strengen Führung der Idee; alles Episodenhafte, Fremdartige, Milieuwidrige wird sorgsam ferngehalten oder später ausgetilgt. Die Empfindung ist echter und ehrlicher, frei von Weltschmerz und Rührseligkeit; sie verzichtet darauf, die Taschentücher des Parketts und der Galerie in Aktion treten zu lassen. Der Humor ist ohne Sensibilität; er sprudelt lustig wie ein goldener Strahl von Sekttropfen, die beim Pfropfenknall die Luft schwängern. Und dieses freie Spiel der Kräfte übt auch auf die Konzeption der Musik den wohltuendsten Einfluss aus. Liebenswürdig, schalkhaft, voll Geist und Witz, der oft erst in den Orchesterfarben gebührend zur Geltung kommt, dabei natürlich und ohne Bleikugeln, das ist das Gepräge der modernen Muster-Spieloper. Im Spielplan unserer Bühnen hat die neuzeitliche Spieloper ihrer alten Vorgängerin noch nicht den Rang streitig gemacht. Jedenfalls ist eine Bevorzugung der modernen Spieloper nur mit Freuden zu begrüssen, da sie der wuchernden Operette Einhalt gebietet und den Geschmack des noch in alten Vorstellungen lebenden grossen Publikums zweifellos zu läutern versteht.



Wagneriana

Wieder eine Rundfrage über „Parsifal“

Die Bayreuther Festspiele dieses Jahres sind voraussichtlich die letzten, in denen der Parsifal aufgeführt wird, ehe er im Jahre 1913 zur allgemeinen Aufführung frei wird. Es ist mehrfach der Wunsch ausgesprochen worden, dem Parsifal eine Sonderstellung einzuräumen und für ihn die Schutzfrist, die das Gesetz vorsieht, zu verlängern. Die Berliner Fachzeitschrift „Das Theater“ hat sich nun an eine Reihe bekannter Kunstgrössen gewandt und ihnen

folgende Fragen vorgelegt: „Halten Sie eine Verlängerung der Schutzfrist für wünschenswert? Welche Gründe sprechen nach Ihrer Ansicht dafür oder dagegen? Sind Sie insbesondere der Ansicht, dass der „Parsifal“ an Bayreuth gebunden ist?“ Die Meinungen gehen sehr auseinander. Björn Björnson z. B. schreibt: Ich meine, dass die grosse Kunst der Welt gehört und nicht nur denen, die das nötige Geld und die Zeit haben, nach Bayreuth zu fahren. Parsifal hat dort seine Schuldigkeit getan, Parsifal kann gehen — soll gehen, um uns alle des Genies seines Schöpfers teilhaftig werden zu lassen. Es war mir vergönnt, Bruchstücke aus Parsifal zu hören, und mein musikalisches Empfinden, meine ganze Seele schreit danach, diese herrliche Tondichtung in Vollendung geniessen zu können — und Tausende schreien mit mir: Gebt den Parsifal frei! — Richard Dehmel äussert sich: Vom künstlerischen Standpunkt aus angesehen, ist jede Schutzfrist widersinnig, denn sie hemmt die Wirkung der Kunst auf den Volksgeist und erschwert die Fortbildung der Darstellungsmittel. Aber aus wirtschaftlichen Gründen ist sie vorläufig noch nötig: und je länger sie dauert, um so zweckdienlicher wird sie. So lange das Volk nicht freiwillig dem Künstler die ausreichenden Mittel bietet, seine Werke würdig zu verbreiten und sein Leben anständig einzurichten, so lange muss eben die Staatsgesetzgebung ihn und seine nächsten Angehörigen vor der Ausbeutung durch Geschäftsleute schützen. Bayreuth ist nur ein besonders krasses Beispiel für unsere antisoziale Schacherpolitik. — Ludwig Fulda: Den Unterschied, den die Gesetzgebung zwischen geistigem und materiellem Eigentum macht, habe ich nie begriffen. . . Fideikommisse legen ganze Landstriche für Jahrhunderte fest; und einem Schöpfer soll es verwehrt sein, über Sinn und Zweck seiner Schöpfung länger als ein Menschenalter die schützende Hand zu breiten? Richard Wagner hat wie wenige den Ruhm des deutschen Namens gemehrt. Die deutsche Nation könnte daher seinen hundertsten Geburtstag, der dem Ablauf der Schutzfrist unmittelbar vorangeht, nicht würdiger feiern, als durch die Heilighaltung seines letzten Willens. — Karl Hagemann, der Direktor des Hamburger Schauspielhauses: Ich sehe nicht ein, warum der Parsifal nach Beendigung der gesetzlichen Schutzfrist dem grossen Publikum weiter vorenthalten werden soll. . . . Ich glaube nie und nimmer, dass der Parsifal so was wie ein Zugstück abgeben kann. Auch die grossen Theater werden ihn nur gelegentlich als Festvorstellung zu Ostern oder sonst bei passender Gelegenheit geben. — Engelbert Humperdinck: Ich bin nach wie vor der Überzeugung, dass Wagners letztes Werk nur auf dem Boden gedeihen kann, auf welchem die nötigen Vorbedingungen sich von Anfang an gefunden haben. — Hans Thoma: Ich gehöre zu denjenigen, die sich freuen, wenn in unserer Zeit der Unruhe, des Herumziehens, ja man kann wohl bald sagen des Herumfliegens, für Menschen und Institutionen sich feste Heimstätten gründen. Und wenn Kunstwerke solche Stätten finden, wohl gar dort, wo sie erwachsen sind, so werden sie an dieser Stätte ihren grössten Zauber ausüben können, und man tut nicht gut, sie dort wegzunehmen. Es war ein alter Glaube, dass das Wasser gewisser Heilquellen nur an Ort und Stelle wirksam sei, man sprach von einem Brunnengeist, später lachte man darüber und nannte es Aberglauben, aber neueste Wissenschaft hat gefunden, dass wenigstens der Radiumgehalt mit seiner Wirksamkeit an die Quelle gebunden ist und sich nicht verschicken lässt. Es kommt mir vor, als ob auch Bayreuth mit seinen Werken ein solcher Quell ist, dessen volle künstlerische Kraft, so wie der Meister es gewollt hat, am stärksten an Ort und Stelle wirkt . . . Wenn der Parsifal überall aufgeführt wird, so geht sehr viel von seinem Zauber verloren, und Deutschland ist um eine Kulturstätte ärmer. — Ernst v. Wolzogen: Ich habe den Parsifal als Nachmittagsvorstellung im Metropolitan-Opernhause erlebt und darf mit freudiger Genugtuung feststellen, dass das Neuyorker Durchschnittstheaterpublikum diesem heiligen Vermächtnis des grossen Meisters gegenüber eine fromme Andacht wie in der Kirche, eine weihevolle Ergriffenheit bewies, die für gewöhnlich einem snobistischen Weltstadt-Publikum und zumal einem amerikanischen sicher nicht eigen ist. Die bezwingende Macht des ganz grossen idealen Kunstwerks triumphiert eben doch über Zeit und Ort und stimmungswidrige äussere Umstände.

Mathilde Mayer

Über Mathilde Mayer, die Freundin Richard Wagners, schreibt Hans Scholz in der Münchener Wochenschrift „März“: Zu den wichtigen Punkten im Leben Wagners, deren völlige Aufhellung der Zukunft vorbehalten ist, gehören des Meisters Beziehungen zu Mathilde Mayer. Da sie die intimste Jugendfreundin meiner Mutter war, so bin ich in der Lage, heute schon ein Scherflein zur Berichtigung entstellter Tatsachen beitragen zu können. Wagner lernte, wie Weissheimer bestätigt, Mathilde Mayer 1862 zu Mainz im Schottschen Hause kennen. Frau Schott hatte das schöne intelligente Mädchen auch besonders deshalb eingeladen, um Wagners Behauptung, „es gäbe in Deutschland gar keine schönen, blonden Frauen mehr“ zu widerlegen. Weissheimer erzählt, dass ihm Wagner nach dieser ersten Begegnung Mathildens „gescheites Gesichtchen“ und ihren feinen Takt gerühmt habe. Von da an besuchte der Meister die rasch liebgewonnene Freundin von Biebrich aus oft im Hause ihrer Mutter und empfing auch öfters den Besuch von Mutter und Tochter in seinem Biebricher Domizil. Im Laufe der Zeit vertiefte sich dieses Verhältnis mehr und mehr; es blieb nicht bei der Freundschaft. Das gegenseitige Einvernehmen gestaltete sich so innig, dass Wagner diese Beziehungen zu dauernden machen wollte. Allein die Scheidung von seiner Gattin Minna, die zu jener Zeit ernstlich erwogen wurde, kam nicht zustande, und da sich gerade damals ein ererbtes Gehörleiden Mathildens in bedenklicher Weise steigerte, gab sie den Meister frei mit der Begründung, ein Mann, dessen Reich die Welt der Töne sei, könne unter diesen Umständen nicht glücklich mit ihr werden. Im vergangenen Jahr starb Mathilde Mayer als Siebenundsiebzigjährige, noch bis ins hohe Alter eine reizvolle Erscheinung. Sie hinterliess weit über hundert Briefe des Meisters, um deren Besitz Frau Cosima Wagner sich wiederholt, aber vergebens, bewarb.

Prof. Doeplers Erinnerungen

Bayreuther Erinnerungsblätter aus den Jahren 1875/76 nach Aufzeichnungen von Prof. C. E. Doepler dem Älteren veröffentlicht die Augustnummer von Velhagen und Klasings Monatsheften. Im Jahre 1874 erhielt der Künstler einen Brief Richard Wagners von Bayreuth, in dem ihn dieser fragte, ob er für die von ihm für den Sommer 1876 beabsichtigten Festaufführungen des Bühnenspieles „Der Ring des Nibelungen“ die Entwerfung der Kostüme sowie die Überwachung der Ausführung derselben übernehmen wolle. Wagner wies darauf hin, „dass das Bild, welches sich nach dem Vorgang von Cornelius, Schnorr und anderen für die Darstellung der

Figuren des mittelalterlichen Nibelungenliedes zur Geltung zu bringen versucht hat, hier gänzlich ausser acht gelassen werden muss. Hat man sich dagegen neuerdings mit Darstellungen aus der spezifisch nordischen Mythologie befasst, so ist hieran wohl ersichtlich geworden, wie man sich hierbei eben nur mit einer charakteristisch dünkenden Modifizierung der klassischen Antike zu behelfen suchte. Andeutungen der mit germanischen Völkern in Berührung gekommenen römischen Schriftsteller über die Trachten jener scheinen noch nicht zu erfolgreicher Beachtung gelangt zu sein. Es stünde, meiner Ansicht nach, demjenigen Künstler, welcher sich den ihm von mir gegebenen Vorwurf zu eigen machen wollte, daher ein eigentümliches Feld, sowohl für geistvolle Kombination, wie für seine Erfindung offen." — Doepler nahm den Auftrag an, machte im Jahre 1875 ganz in Wagners Sinn die nötigen Vorarbeiten, führte hierauf die Figurinen, wie er schreibt, „in stilstrenger, charakteristischer Weise" aus und legte sie dann im Juni 1875 Wagner in Bayreuth vor. Bei einem Spaziergang auf den Hügel, wo damals das Festspielhaus seiner Vollendung entgegen ging, äusserte sich Wagner gegenüber seinem Besucher und Mitarbeiter lebhaft über seinen fortwährenden Kampf gegen Vorurteil und, wie er sich ausdrückte, „Stumpfsinn der Menge". Doch endlich nach Jahren des Kampfes sei der Augenblick gekommen, dass der Traum seines Lebens zur Wahrheit werde. Anknüpfend hieran sprach er viel vom König Ludwig II. von Bayern, seinem hohen Gönner und Protektor, der ein so tiefgehendes Verständnis seinen Werken entgegenbringe, als dem mächtigen Patron seines grossen Lebenswerkes. „Nach und nach", erzählt Doepler, „kamen wir in diesem Gespräche auf die anderen Nationen gegenüber geringe Teilnahme des grossen Publikums an künstlerischen Bestrebungen in Deutschland. So bemerkte ich in bezug auf meine Bestrebungen, dass ich trotz meines dreissigjährigen Bohrens in dasselbe Loch kulturgeschichtlicher Forschung zur Beseitigung der konventionellen Schablonenarbeit auf dem Gebiet des Kostüms noch verschwindend wenig erreicht habe. Da drehte sich der Meister mit einer schnellen Bewegung mir zu, blieb dabei breitbeinig vor mir stehen, indem er beide Arme energisch in die Seite stemmte, und, mich mit staunenden Blicken von Kopf bis Füssen messend, apostrophierte er mich folgendermassen mit lauter, fast drohender Stimme:

„Wie alt sind Sie denn, mein Herr Professor?"

Überrascht antwortete ich:

„Einundfünfzig Jahre, Meister!"

„Na, das muss ich Ihnen schon sagen, nehmen Sie mir's nicht übel, Sie sind doch ein unverschämter Kerl! Mit einundfünfzig Jahren wollen Sie in Deutschland schon berühmt sein? Nein, lieber Freund, vor sechzig Jahren nicht. Das schlagen Sie sich nur vorläufig aus dem Kopf". Jedes seiner Worte war schwerwiegend wie eine Pfundnote. „Sehen Sie einmal mich an, wie lange treibe ich das Ding schon, und wie blutwenig habe ich erreicht!"

„Hochverehrter Meister, gestatten Sie mir aber, dazu zu bemerken: wenn man auf jedem Konzertprogramm, das erscheint, drei bis viermal genannt wird, so glaube ich denn doch, dass man sich schmeicheln darf, schon viel erreicht zu haben!"

In demselben Augenblicke waren wir in der Nähe eines Erholungsgartens angekommen, und die dort musizierende Kapelle intonierte das Vorspiel zu „Lohengrin". Angenehm durch diesen Zufall überrascht, sagte ich nach der Richtung des Gartens deutend:

„Nun, ist das nicht gleich eine Bekräftigung dessen, was ich soeben ausgesprochen?"

„Nun, ja, ja," erwiderte der Meister, halb ärgerlich und mit dem Fuss den Boden stampfend, „aber wie, wie spielen sie es! Entsetzlich! — Zum Davonlaufen!" . . . .

Wagners letzte Stunde

Auf Grund authentischer schriftlicher und mündlicher Mitteilungen gibt der Wagnerbiograph Glasenapp in dem soeben erschienenen sechsten Bande, der diese umfassende Schilderung des Lebens des Meisters abschliesst, eine Darstellung von Wagners letzten Stunden. Der Meister war nicht eigentlich krank gewesen, und so traf sein plötzliches Hinscheiden auch die ihm Nächsten ganz überraschend. Zwar hatten die Proben, die grossen Vorbereitungen und die 16 Aufführungen, die zum erstenmal dem deutschen Publikum die Wunder des „Parsifal" vermittelten, den Meister sehr angestrengt, und als er Ende September 1882 in Venedig endlich Ruhe fand, machten sich die Nachwirkungen des Sommers in einer grossen Erschöpfung geltend, und jene Krampfanfälle, die ihn schon längere Zeit plagten, traten häufiger auf. Dazu kam das schlechte Wetter, das bald eintrat; Regen und Sturm lasteten auf seiner Stimmung und nahmen ihn auch körperlich mit. Als im Januar 1883 diese Krämpfe schwerer auftraten und länger anhielten, zog der Wagner behandelnde Arzt Dr. Keppler einen zweiten Arzt, Dr. Kurz, hinzu, der das Leiden als eine Magenneuralgie bezeichnete und sich durchaus beruhigend aussprach. Die verordnete Massagekur tat dem Kranken so gut, dass er sich gegen Ende des Monats wieder ausserordentlich wohl fühlte und zu seiner Gattin scherzend sagte, „sie würden wohl niemals sterben". Wagner zeigte gerade in diesen letzten Monaten eine Milde und Heiterkeit, wie man sie bisher nicht an ihm bemerkt. Er machte seinen Vorsatz, sich „über nichts mehr zu ärgern", wahr, und war von grosser Nachgiebigkeit. In seinem ganzen Auftreten machte sich bis in die letzten Tage eine grosse Elastizität und Jugendlichkeit bemerkbar; die Krampfanfälle konnten seine Rüstigkeit und Beweglichkeit nur kurze Zeit lähmen. Beim Fasching im Februar mischte er sich mitten in das ärgste Maskengewühl. „Sein Schritt war elastisch, ja jugendlich, der Kopf hoch gehoben, man sah ihm an, dass er, welcher der gemeinen Geselligkeit gern den Rücken kehrte, sich wohlfühlte unter dieser jubelnden Schar, gleichsam mit teilnahm an diesem Faschingsschwank, der Unmaskierte unter dieser vermummten, kindischen Menge" Noch am Vorabend des verhängnisvollen 13. Februar war er im Familienkreise mild, ruhig und freudig. Er wollte sich gar nicht von den Seinigen trennen; „Kinderchen, bleibt doch noch", sagte er immer, und so wurde es sehr spät. Gegen elf Uhr spielte er — wohl durch die Lektüre der Fouquéschen Undine darauf gebracht — den Schluss des „Rheingold", die Klage der Rheintöchter mit ihrem „Falsch und feig ist, was dort oben sich freut". „Wie gut", fuhr er dann fort, „dass wir schon zeitig es erkannt haben, dass es traulich und treu nur in der Tiefe ist!" Spät legte er sich an diesem letzten Abend seines Lebens zur Ruhe. Als er sich in der Frühe des 13. Februar erhob, sagte er zu seinem Diener Georg ahnungsvoll: „Heute muss ich mich in acht nehmen". Nach dem Frühstück ging er auf sein Zimmer, um zu arbeiten; er war gerade dabei, eine Abhandlung „Über das Weibliche im Menschlichen" niederzuschreiben. Es regnete in Strömen, und der Himmel zeigte ein undurchdringliches Grau. Als der intime Freund des Hauses, Joukofsky, dessen vertrauliche Aufzeichnungen

eine genaue Schilderung des Sterbetages enthalten, gegen zwei Uhr zum Mittagessen kam, fand er alles wie gewöhnlich; man plauderte ruhig und wartete auf Wagner, bis dieser schliesslich sagen liess, er fühle sich nicht ganz wohl. Nun ging man zu Tisch; vorher eilte noch Frau Wagner in des Meisters Arbeitszimmer und kam mit der Nachricht zurück: „Mein Mann hat seinen Krampf, und zwar ein wenig stark. Aber es war besser, dass ich ihn allein liess.“ Wagner hatte unterdessen ruhig gearbeitet, seiner Gewohnheit gemäss beim Auf- und Abgehen seine Gedanken ausarbeitend, um sie dann am Schreibtisch niederzuschreiben. Dabei hatte ihn der Anfall überwältigt, mit dem er, wie er es gewohnt war, allein fertig werden wollte. Nur eine treue Dienerin war im Nebenraum. Sie hörte ein sich steigerndes heftiges Aufstossen und Stöhnen; später berichtete sie, so furchtbar wie diesmal habe er noch nie geächzt und gestöhnt. Der Meister sass an seinem Schreibtisch und schien den Ausgang wie so oft ruhig abwarten zu wollen. Plötzlich zog er heftig die Klingel und rief, vor Schmerzen kaum der Sprache mächtig: „Meine Frau und der Doktor!“ Frau Wagner fand ihn bereits im heftigsten Ringen: immer gewaltsamer hatte sich der Kampf entwickelt, und er konnte ihn weder durch Niederdrücken, noch durch das Einnehmen eines scharfen Medikamentes abschwächen. Während dieser Kämpfe muss wohl in seinem Herzen ein Blutgefäss gesprungen sein, wodurch dann der Tod herbeigeführt wurde. Ermattet liess er sich in seinem Ankleideraum auf ein kleines Bänkchen nieder. Der Diener hatte ihn von einigen lästigen Kleidungsstücken befreit; dabei fiel die schöne, ihm von seiner Gattin geschenkte Taschenuhr auf den Teppich. Er rief noch: „Meine Uhr!“ Diese Worte sollten seine letzten sein. Er schloss ermattet die Augen zum tiefen, ewigen Schlummer; der Diener wollte wahrgenommen haben, dass er zweimal mit den Schultern aufgezuckt habe. Als Dr. Keppler eintrat, war der Meister tot; alle Wiederbelebungsversuche waren fruchtlos. Unterdessen waren die Kinder ganz ahnungslos; man sprach von einem in Aussicht genommenen Ausflug, und die Nachricht vom Tode des Vaters wirkte wie ein Donnerschlag.

Rundschau

Kölner Festspiele 1911

Nun hat auch Köln seinen Rosenkavalier gehabt und zwar im Rahmen der diesjährigen Sommerfestspiele. Das Werk an sich ist bereits in diesem Blatte genügend besprochen und gewürdigt worden. Ich möchte mich daher darauf beschränken, den Eindruck dieser musikalischen Mosaikkunst auf die hiesige Tagespresse und das hiesige Publikum kurz festzustellen. Otto Neitzel (Kölnische Zeitung), der Ästhetiker und geistvolle Essayist, schwört zu Strauss und Hofmannsthal, zieht gegen die allzu blutleeren musikalischen Philister zu Felde und meint schliesslich: „Wenn die Moralhüter erst ihre Tätigkeit bis auf die Tonstücke erstrecken, wir fürchten sehr, Straussens Rosenkavalier würde entweder gar keine Gnade finden oder er würde aus dem moralischen Reinigungsbade gerupft und verplustert wie ein verbrühter Hahn herauskommen“. Anton Stehle (Volkszeitung) aber wehrt sich mit allen Mitteln einer moralischen Entrüstung gegen die Entäusserungen der Doppelfirma Strauss-Hofmannsthal und endet in einer dröhnenden Philippika gegen die „unechte und dekadente Kunst eines Richard Strauss“. Auch mit der Feder in der Hand könne man einen Ochs von Lerchenau, diesem Falstaff der Jauche, nicht nahen, ohne sich die Nase zuhalten zu müssen. Die Dichtung der Meistersinger z. B. sollte ruhig in den höheren Mädchenschulen gelesen werden, wie man dort Maria Stuart, Wilhelm Tell und die Jungfrau von Orléans liest, zu einer Rosenkavalier-Aufführung aber könne man kaum seine eigene Frau ins Theater führen. Und der Dritte im Bunde der Tagespresse, Karl Wolff, steht zwischen beiden; er versteht es jedenfalls, in seinem Tageblatt das pro und contra, das Strauss von jeher ausgelöst hat, auch in seiner letzten Musikkomödie scharf einander gegenüberzustellen und weist ebenso nachdrücklich auf die ohne Zweifel bestehenden faszinierenden Schönheiten der Strauss-Hofmannsthalschen Muse hin, wie er ebenso rückhaltlos die unleugbaren Schwächen des Rosenkavaliers zu beanstanden weiss. Soweit also die hiesigen Pressestimmen. Als Fortschritt gegen Salome und Elektra kann ich das letzte Opus Richard Strauss' nicht anerkennen. Das Ursprüngliche fehlt. Es scheint beinahe so, als ob der Meister sein eigener Epigone geworden wäre.

Die Wiedergabe des Werkes war köstlich. Wenn die nicht gewesen wäre! Hoch über allen anderen thronten die Leistungen der Siems (Dresden) als Marschallin und des Bender (München) als Ochs von Lerchenau. Die Sophie der Minnie Nast (Dresden) sollte keusch wirken, tat aber des Guten in dieser Hinsicht zuviel und wurde infolgedessen langweilig. Gesangstechnisch beherrschte sie ihre Rolle, wie nicht anders zu erwarten war, einwandfrei. Edith Walker (Hamburg) sah als Rosenkavalier gar zu frauenhaft aus, fesselte aber wieder allgemein durch die wundervolle Behandlung ihres herrlichen Stimmmaterials und durch den diskreten Humor, mit dem sie die Verkleidungsszenen zu illustrieren wusste. Scheidemantel (Dresden) zeigte als alter Faninal, dass er noch immer im Besitz eines beneidenswerten Baritons ist, Sophie Wolf (Köln) gab die alte Duenna mit anerkennenswerter Selbstverleugnung in einer höchst charakteristischen Maske, und Innocenzo Castello (Köln) vermochte in seinem kurzen aber dankbaren Ständchen hinreichend zu überzeugen, dass unser neuer Direktor Fritz Rémond mit der Verpflichtung dieses jungen stimmlich hochbegabten Italieners einen guten Griff getan hat. Die Partitur unter Richard Strauss lebte und blühte. Die Aufnahme des Werkes beim Publikum war eine sehr günstige, blieb jedoch nicht ohne Widerspruch, wie das vereinzelte Zischen von den oberen Rängen her bekundete. — Sieben Tage zuvor ging als Eröffnungsvorstellung Tristan und Isolde in Szene, ein Wagner-Werk, das sich bisher fast ständig auf dem Plan der Festspiele gehalten hat. Schillings dirigierte und brachte mancherlei neue Nuancen in die Partitur hinein. So liess er beispielsweise im ersten Akt das harmonische Gewand zu den Worten Kurwenals: „Da liegt er nun begraben“ mit einem Sforzato der Basstuba verbrämen — was eigentlich gar zu unmotiviert robust klang —, und im zweiten Akt, kurz vor Schluss, schrieb er den beiden F-Trompeten statt der im Forte ausgehaltenen Noten ein Pause mit einem darauf folgenden Molto-Creszendo vor, eine Nuance, die sich wiederum sehr gut machte. Im übrigen schwebte der Geist Wagners über dem Orchester, das in den sattesten Farben schimmerte und strahlte. Auch die Rollenbesetzung war vorzüglich. Selten stand ein Ensemble von so ausgesucht schönen Stimmen auf der Kölner Bühne. Edith Walker als Isolde, Jacques Urlus (Leipzig) als Tristan, Margarete Matzenauer (München) als Brangäne, Paul Bender als König Marke, sie alle wetteiferten miteinander, den Gestalten Wagners Klang und Leben zu verleihen. Relativ am wenigsten befriedigte Hermann Weil als Kurwenal (Stuttgart), der seinen schönen weichen Bariton zu sehr strapazieren musste und dadurch in ein unschönes Bellen geriet. Die Dekorationen des Kölner Malers Hans Wildermann gefielen trotz ihrer monumentalen Schönheiten nur bedingungsweise und behagten besonders den Vertretern der auswärtigen Presse ganz und gar nicht. Sie waren auch zu sehr auf ein eigenes Empfinden hin stilisiert und entfernten sich dadurch gar zu weit von den Vorschriften Wagners. Auch das Bühnentechnische der dekorativen Anordnungen vermisste man, so dass sich mancherlei Unwahrscheinlichkeiten in den Bühnenbildern ergaben. Die Regie d'Arnals (Köln) war lobenswert, doch nicht frei von Manier. Der Besuch der Vorstellung war ein ausgezeichneter, und das Publikum spendete Beifall in Hülle und Fülle. — Als vierte Vorstellung — der Rosenkavalier wurde wiederholt — waren die Meistersinger unter Otto Lohse angesetzt, den man hier nur schweren Herzens ziehen liess. Er stimmte das Meisterwerk, diese Nationaloper, mehr auf den im Werke enthaltenen Lustspielton ein und gab ihm dadurch eine leuchtende Grazie, der sich kaum ein Hörer

entziehen konnte. Lohse wurde am Schlusse durch rauschende Ovationen geehrt. Anton van Rooy (Frankfurt a. M.) bot als Hans Sachs eine fesselnde, fein durchdachte Leistung dar, so dass man darüber den Mangel an stimmlichem Schmelz, vornehmlich in der hohen Lage, wohl vergessen konnte. Das Prototyp eines Beckmessers war Josef Geis (München) als giftgeschwollener Merker, ein strahlender Stolzing Heinrich Knote (München) und ein naturburschenhafter David in herzgewinnender Art Hubert Leuer (Wien), mehr lyrischer Tenor denn Tenorbuffo. Frida Hempel (Berlin) als Eva enttäuschte ein wenig, man hatte sich wohl von ihr grade in dieser Rolle zuviel versprochen. Paul Knüpfer (Berlin) gab den Goldschmied sehr würdig, Margarete Tornauer-Hövelmann (Stuttgart) lieh der Amme eine fast mütterliche Note. Auch die kleineren Rollen waren zweckentsprechend besetzt.

Hochinteressant, wenn auch künstlerisch nicht immer restlos befriedigend, war das Gastspiel des Gesamtpersonals der Königlichen Hofoper „Théâtre Royal de la Monnaie" aus Brüssel unter der Direktion Kufferath und Guidé, das uns eine Carmen-Aufführung in der Originalfassung bescherte, also nicht mit den üblichen von Ernest Guiraud, dem Freunde Bizets, nachkomponierten Rezitativen, sondern mit dem ursprünglichen Dialog. Vieles in dem Gange der Handlung wurde durch das gesprochene Wort anschaulicher, der Gesamteindruck aber blieb ein zerrissener. Besser also, man lasse es bei den als recht brauchbar überlieferten Rezitativen. Die musikalische Leitung des Herrn Silvain Dupuis und die Spielleitung des Herrn Merle-Forest waren zum Teil mustergültig. Die Solisten überraschten durch ihre echt theatralische Auffassung alten Stils, die die Vertreter des Don José und des Escamillo, die Herren Girod und Ponzio, fast auf die Spitze trieben. Befremdlich wirkte die fatalistische Ruhe, mit der Frau Claire Croiza ihre Carmen zu umgeben wusste. Gesangstechnisch leisteten die fremden Gäste Vorbildliches, an Stimmaterial aber stehen sie weit hinter unseren deutschen Darstellern zurück. Die Bühnenbilder und Kostümentwürfe des Münchener Malers Ferdinand Götz waren auf Grund der an Ort und Stelle der Geschehnisse eingezogenen Informationen wirklichkeitsecht, doch nicht immer ästhetisch schön. Am meisten gefiel noch trotz ihrer Realität die genügend romantisch gehaltene, poesiedurchwobene Spelunke des Gastwirts Lilas Pastia im zweiten Akt. Die zahlreiche Zuhörerschaft zeigte sich in ihren Gunstbezeugungen den Gästen gegenüber ungemein herzlich.

Den Beschluss der Festspiele bildete Die Fledermaus von Strauss, eine Aufführung mit einem recht karnevalsfrohen Einschlage. Gäste aus Wien waren gekommen und wurden von der Kölner Jeunesse dorée, deren Eitelkeit es sichtlich kitzelte, ebenfalls einmal auf einer „richtig gehenden" Bühne mimen zu dürfen, mit offenen Armen aufgenommen. Alle Hochachtung vor Fritz Schrödter, der es in seinen Jahren noch wagen darf, einen solch überzeugenden Eisenstein, einen solchen Lebekünstler von rassigster Spiellaune, auf die Bretter zu stellen! Josefine Ritzinger war eine annehmbare Rosalinde, für den plötzlich verhinderten Karl Ziegler sprang in letzter Stunde mit glücklichem Gelingen Robert Hutt (Frankfurt a. M.), der Schwiegersohn Possarts, ein; einen in seiner saloppen Blasiertheit schier unübertrefflichen Prinzen Orlofsky gab Marie Caukl zum besten, fehl am Ort schien mir Willi Thaller als Gefängnisdirektor zu sein. Bei der Darbietung Rudolf Hofbauers als Dr. Falke bedauerte man sehr, diesen geschätzten Baritonisten nicht in einer seiner Glanzrollen, die ehedem an der Berliner Komischen Oper die Ereignisse der Abende bildeten, hören und bewundern zu können, und Konrad Dreher (München) erweckte als Frosch mit seinen improvisierten Spässen eine schallende Resonanz im Auditorium. Auch Friedrich Kracher löste seine Aufgabe in gut pointierter Art. Der Clou des Abends war aber unstreitig Rosalindens Stubenmädchen, Grete Forst; dieser ehemalige Kölner Liebling, wurde mit Beifallssalven, die sämtlich Dakapo-Wünsche in sich zu bergen schienen, förmlich erstickt. Kapellmeister Lohse dirigierte und war der heiteren Muse ein ebenso liebevoller Ausdeuter, wie er es seit jeher der ernsten gewesen ist. Nach Schluss der äusserst beifällig aufgenommenen Operette begann die sehnlichst erwartete Fidelitas vor den Kulissen. In den volksfestartig ausgestatteten Räumen des Foyers harrten Sekt- und Erfrischungsräume der Ess- und Trinklustigen, schwirrten Glücksräder, dröhnte ein riesengrosser Tanzboden, erschütterten Karbarettvorträge das Zwergfell, — und all das unter dem bezwingenden Szepter der Frohlaune, bis der grauende Morgen ein Halt gebot. Schade, dass trotz der selbstlosen Mühewaltung des Festspielausschusses die diesjährigen Festspiele wiederum einen Fehlbetrag verzeichnen mussten! 70 000 M Zusatzgebühren standen einer Einnahme von etwa 100 000 M, auf sechs Vorstellungen gerechnet, gegenüber.

Fritz Fleck

Oper

Budapest

Über die Opernsaison 1910/11 sei in aller Kürze folgendes erwähnt. Am Anfang der Saison hätte ein Cyklus Erkel'scher Opern anlässlich der 100. Jahreswende seiner Geburt stattfinden sollen. Einigen administrativen Fehlern zufolge ist daraus nichts geworden, und wir mussten uns mit der Reprise des „Brankovics", der Neueinstudierung von „Bánk Bán" und „Hunyady László" begnügen. Im November dirigierte Rich. Strauss die bereits im Spielplan befindliche „Elektra", in der als Vertreterin der Hauptrolle Frau Krammer grossen Erfolg hatte. Rékai's Oper „György barát" war die erste Uraufführung der Saison (besprochen im Heft No. 1); ihr folgte erst am 14. März Béla Szabados volkstümliche Oper „A bolond" = Der Gaukler, (im Volksmunde wird der Gaukler seines eigenartigen Erscheinens wegen „bolond" = Narr genannt), Text von Eugen Rákosi. Der auf drei Aufzüge verteilte Stoff behandelt das ewige Thema des alternden Mannes, dessen heissgeliebtes junges Adoptivkind ihm entrissen wird. Bimbó, der Gaukler, fand einst ein halbtotes Mädchen auf der Heerstrasse, erzog es nach seinen philosophischen Prinzipien: Die Menschen sind schlecht, Schuld daran trägt der Glauben, darum wisse Bimbilla nicht von Gott, Gebet, usw. Bimbilla hegt eine kindliche Liebe gegen Bimbó, doch keine „Liebe" — diese erweckt ein junger Herr Namens Deli, der ihr den ersten Kuss mit Gewalt raubt, und beider Liebe flammt hell auf. Deli führt sie mit sich weg. Bimbó verflucht alles in seinem Wahn und sucht Hilfe in der Kirche, wo er am Altar stirbt. Das Bild der heiligen Maria belebt sich, steigt zum Sterbenden hernieder und bedeckt ihn mit ihrem Schleier. Diese tiefgefühlte Geschichte spielt sich in einem heiteren Milieu ab, in welchem Drillingsgeschwister ihre Pärchen bekommen usw. Die lustige Oper (? Die Schriftleitung) ist das Werk einer feinfühligen Künstlerseele, dessen Empfinden durch und durch Musik ist. Dem Empfinden schliesst sich ein grosses, technisches Können an. Die Hauptrolle, welche an den Künstler gesanglich und in schauspielerischer Hinsicht grosse Anforderungen stellt, war durch Herrn Michael Takáts in vorzüglicher Weise vertreten. Bimbilla sang und spielte Frau Erzsi Sándor köstlich. Die Leitung war dem ersten Kapellmeister Herrn Stefan Kerner anvertraut, der mit grosser Liebe und Hingebung das Werk zur vollen Geltung brachte. Am Ende der Saison (31. Mai) kam noch Straussens „Rosenkavalier" heraus unter Emil Ábrányi's Leitung, der diese Aufgabe vom erkrankten Kerner übernahm. Frl. Ilona Dömötöt war ein ausgezeichneter Oktavian, Frl. Sári Sebök eine vollkommene Herzogin, Frau Erszi Sándor eine etwas kühle, aber gesanglich bedeutend gute Sophie. Herr Kornai kämpfte mit der Partie des Ochs. — Es sei noch bemerkt, dass im Dezember die Lehár'sche Operette „A herczeg kisasszony" mit wenig Erfolg, im Mai Erlanger's „Tessa" ebenso in Szene ging.

C. v. Isoz

München

Am 30. Juli sah das Prinzregententheater ein ausverkauftes Haus internationalen Charakters. Der starke Zudrang zur Aufführung des von Cortolezis dirigierten Don Giovanni, mit welchem die Festspiele der Münchener Hofoper ihren Anfang nahmen, lässt somit in finanzieller Beziehung Gutes für die Sommer-Spielzeit erhoffen. Möge ihr gleiches Heil in künstlerischem Sinne widerfahren! Der Name Bosetti ist zu wiederholten Malen auf dem Besetzungsplan vertreten; demnach steht für solche Hauptrollen, so oft man ihm zu begegnen Gelegenheit hat, die Aussicht auf etwas uneingeschränkt Treffliches fest. Diese einheimische Kraft war es, welche unserer jüngsten Mozart-Aufführung Glanz und Glorie verlieh. Ihr Zerlinchen spricht, trällert, singt in Mozarts Sprache, mit Mozarts Zunge, schmollt, liebkost und neckt mit seinem liebherzigen, beweglichen Gemüte. Sie hat, um diese reiche Skala zu beherrschen, eben auch die entsprechende überragende Technik. Mit ihrem Masetto — Bauberger — konnte Zerlinchen zufrieden sein und glücklich werden: er war ihr ein spielsicherer, gesanglich in vollstem Masse seiner Aufgabe würdiger, ebenbürtiger Partner. Auf dieses Paar hatte sich Mozarts

Geist restlos herabgesenkt. In den anderen Partien aber hatte er gar oft wider den Geist des 20. Jahrhunderts zu kämpfen, der ihm oft wohl recht befremdlich erscheinen muss. „Die Ohren hören jetzt anders“. . . . . und der silberne Glanz, die schimmernde Glätte seiner Kantilene sind kräftigeren Farbwirkungen gewichen. Es wird mehr al fresco gearbeitet. Aber dicke Tongebung, schwere Schritte und dröhnende, unelastische und daher klangvernichtende Paukenschläge stehen nebst übereilten Tempi in eigentümlichem Widerspruch sowohl zum Schönheitskultus Mozartscher Muse wie zum elegant-intimen Raum unseres kleinen Residenztheaters. So wollte eine abgerundete Vorstellung trotz redlichsten Bemühens der Beteiligten nicht recht zustandekommen. Abgesehen von schwankenden Intonationen durfte man in dem Gast, Frl. Forti-Dresden (Donna Anna), ein positiv dramatisches Talent kennen lernen. Brodersens Parlando war seine Stärke, er wusste dadurch zu fesseln; ein von d'Andrade zu übernehmendes Quantum Eleganz in Haltung und Tongebung würde aber seinem Don Giovanni erst die unentbehrliche Liebenswürdigkeit des spanischen Kavaliers verleihen.

Das letzte nennenswerte Ereignis der Hauptsaison der kgl. Hofoper war die Wiedereinstudierung des „Zlatorog“ von Victor Gluth. Diese vor langer Zeit im gleichen Hause erklungene dreiaktige Oper des in München wirkenden böhmischen Autors ist es wert, der Vergessenheit entrissen zu werden, und jeder, der Sinn und Herz für frische Natürlichkeit und blühende Lyrik hat, wird es unserem allzufrüh geraubten tatkräftigen Mottl aufrichtig danken, dass er mit so besonders grosser Sorgfalt und Energie sich des im umgearbeiteten Gewande auferstandenen „Trentajägers“ annahm. Möge „Zlatorog“ seinen Weg mit erneuten Kräften über die Bühnen machen, — sind die Musikphilosophen und Neutöner auch verschworene Feinde der altromantischen Oper, in deren Bahn sich Gluth als Opernkomponist bewegt: das Publikum und der „freisinnige“ Musiker braucht zwischendurch auch mal einfach-ungepfefferte Kost. „Zlatorog“ will keine Probleme lösen oder lösen lassen. Er schenkt dem Ohr einen Schatz der schönsten Chöre (die übrigens vorzüglich gesungen wurden!), der nicht nur lebendigsten sondern auch fesselndsten National-Lieder und -Tänze, streut stimmungsvolle Monologe und Dialoge ein und bietet dem Auge eine abwechslungsreiche Fülle hübscher Bühnenbilder, zu welchen die am heiligen Triglav sich abspielende, der mährischen Sage Baumbachs entnommene Handlung beste Gelegenheit gibt. Eine eminente Darstellerin der Sennerin Spela — einer der vier Hauptrollen (in die sich im übrigen Frau Tordek, Schreiner und Wolf teilten) — war Frau Fassbender. Ferner konnte Frau Zimmermann im Terzett der seligen Frauen ihre auffallend schönen Stimmittel glücklich entfalten und auch der junge Globerger zeigte in seiner Rolle als Venetianer sympathisches Talent in Spiel und Sang. Kurzum, den Ausführenden wie dem sich persönlich bedankenden Autor ward nur ihr Recht, als das Haus herzlichen Beifall ertönen liess.

Durchaus entgegengesetzten Charakter trug die Stimmung, die über der Aufführung des „Armen Heinrich“ von Pfitzner im Prinzregententheater lag. Pfitzner kommt seinen Hörern nicht entgegen; er wandelt seine einsame Bahn hohen Zielen entgegen und muss sich sein Publikum schrittweise erobern. Obwohl der „Arme Heinrich“ ein Jugendwerk, trägt er in seiner edlen asketischen Strenge den Stempel geschlossener Persönlichkeit; obwohl der Musiker Pfitzner zur Zeit der Entstehung seines „Armen Heinrich“ sich in Wagners Sprache ausdrückt, ist er doch schon damals mit den Mitteln dieser Sprache ein selbständiger Sprecher. So ist es nicht ein beachtenswerter Schritt zu Höherem, den er im „Armen Heinrich“ tat: man darf wohl behaupten — abgesehen von einigen als überwunden anmutenden Formschwächen (z. B. der allzu grossen Ausdehnung von Dietrichs Reisebericht) — hier vor einem in geistiger wie musikalischer Beziehung hochragenden und tiefwurzelnden abgerundeten Werke zu stehen. Schon das Sujet der Oper bringt es mit sich, dass ihr ein äusserer glänzender und in breitere Schichten dringender Erfolg versagt ist. Ebenso wie der Tondichter selbst jeglichem äusseren Selbstzweck abhold ist, ist auch seine Regiekunst, mit welcher er dieser Aufführung zur Seite stand, einem geläuterten Feingeschmack zugewendet; und ebenso ihrer ernsten Aufgabe bewusst und nachstrebend zeigten sich die aus dem Orchester des Konzertvereins, Herrn Dr. Siegel als Kapellmeister und auswärtigen Sängern zusammengestellten Kräfte, denen sich der Entwerfer der feinsinnigen Ausstattung, Herr Prof. Daubner, aufs glücklichste anreiht. Das Orchester, dem sonst dergleichen Aufgaben nicht zufallen, hielt sich unter der umsichtigen Leitung Dr. Siegels vorzüglich, und auch der aus Mitgliedern der Gesellschaft gestellte Männerchor bot Würdiges. Ganz hervorragend waren Karl Erb (Heinrich) und der speziell im Lyrischen imponierende Alfred Kase (Dietrich), des weiteren als liebreizend in Haltung und Stimmcharakter, als hochmusikalisch in Intonation und Gestaltung zu bezeichnen Erna Croissant (Agnes). Ihnen gesellten sich Maria Gärtner (Hilde) und Wissiak (Arzt) vom Strassburger Stadttheater erfolgreich bei. Das Verdienst, Pfitzner und seinen „Armen Heinrich“ endlich in München zu Ehren zu bringen, kommt dem Veranstalter der Aufführung, dem „Neuen Verein“ zu, dem sich die Tore des Prinzregententheaters als ganz seltene Auszeichnung öffneten. Des Dankes kann er sicher sein. E. v. Binzer

Noten am Rande

* **Eine Kritik von Brahms.** Im „Sammler“, der Beilage zur „Augsburger Abendzeitung“, berichtet Julius Beck eine interessante Erinnerung an Johannes Brahms. Er hatte dem Meister bei einer gelegentlichen Begegnung einen Kompositionsversuch übergeben und das Versprechen erhalten, dass Brahms das Manuskript prüfen und dem Komponisten ehrlich seine Meinung darüber mitteilen wolle. Mit unruhevoller Erwartung, so erzählt Beck, sah ich der Rücksendung des Manuskriptes entgegen. Die Folter wurde dank der raschen Erledigung durch den Meister noch denselben Tag abgekürzt. Schon mit der Nachmittagspost erhielt ich mein Schmerzenskind zurück. Mit ungeduldiger Hast riss ich den Umschlag ab und entfaltete es mit begreiflichem Herzklopfen. — — Ah! — In der unverdorbensten Reinschrift lächelte mich das Manuskript an! So viel ich auch spähte und forschte — nirgends auch nur ein schwaches Zeichen einer Korrektur; weder vorne noch auf der Rückseite eine Bemerkung. Wollte mir Brahms nicht ehrlich seine Meinung mitteilen? Keine ist auch eine, und ich folgerte daraus in gewagter Eigenliebe: wenn der Meister es schlecht gefunden, hätte seine gerade und kurze Art das sicher durch einen kernigen Strich über das Ganze ausgedrückt; da es gut, so wollte er mir seine Anerkennung nicht kundgeben, um einerseits mich vielleicht vor Überhebung zu bewahren, andrerseits sich selbst vor weitern Konsequenzen zu schützen, die er aus seinem Misstrauen gegen Welt und Menschen zog. Indes betrachtete ich mir das Manuskript doch immer wieder, bis ich mich endlich ans Klavier setzte und mit einer erkünstelten Befriedigung sang:

Es schleicht sich ein Geheimnis
Gar leis durch Wald und Flur,
Es zittert durch die Lüfte
Und folget meiner Spur.

Ich selbst hab's nur dem Monde
Im Flüstern anvertraut —
Und nun ist mir's als kläng es
Durch's ganze Weltall laut:

„Er liebt!“ So tönts aus Tiefen
Und aus den Höh'n des Lichts;
Ich liebe? — Wer verriet es?
Ich selbst verriet doch nichts!

Mich ganz dem Eindrucke meiner eigenen Schöpfung hingebend, lehnte ich mich in den Stuhl zurück, während mein Auge träumerisch auf dem Notenblatte ruhte. Das wunschlose Glück der Zufriedenheit erfüllte meine empfindsame Seele, mein schwärmerisches Herz . . . Langsam glitt mein Auge über den Text, den ich bisher nicht weiter beachtet hatte. — Da! Was war denn das? Dem geschärften Blick fiel ein feiner Strich unter dem ersten Worte, dem „Es“ auf. Den hatte ich nicht selbst gemacht! Der Strich schien mit roter Tinte ausgeführt. Ja, ja! Rote Tinte wars! Jetzt überflog ich mit geweckter Aufmerksamkeit die Zeilen und — siehe! unter dem Wörtchen „ist“ der 2. Strophe wieder ein haarfeines Strichelchen; wieder rot, blutig-rot! Eine bange Ahnung stieg in mir auf, und hastig suchte ich nach mehreren dieser unerklärlichen Zeichen und da! unter dem Schlusswort der letzten Strophe war es wieder zu sehen, länger, deutlicher! — mir jetzt furchtbar deutlich: „nichts“. Diese Striche mussten offenbar in einem engeren Zusammenhang stehen, aber so sehr ich auch spähte, es fanden sich nur diese drei, und die Worte, auf welche sie hinwiesen, bildeten ein furchtbares Trio: „Es — ist — nichts —!“ „Es ist nichts!“ Das war Johannes Brahms' Urteil! — — Ich habe nie mehr komponiert.

* **Humperdinck über seine Pantomimen-Musik.** Einem englischen Berichterstatter gab Humperdinck über sein neuestes Werk u. a. folgende Auskunft: Die Aufgabe, die mir gestellt wurde, ist ganz neu, und erfordert eine neue und originelle Behandlung. Das Problem ist: eine pantomimische Darstellung musikalisch zu illustrieren, die in ihrer Wesensart ganz verschieden ist von früheren Vorführungen, aus denen der Gebrauch der menschlichen Stimme verbannt war. Bisher waren solche Vorführungen meist Balletts, in denen eine Tanzmusik die wichtigste Rolle spielte, oder pantomimische Revuen, in denen ebenfalls der Tanz eines der wichtigsten Darstellungsmittel ist. Gewiss sind Legendenstoffe auch schon früher in Musik gesetzt worden, aber in diesem Falle ist der Stoff völlig verschieden seiner Natur nach von allen früheren Behandlungen solcher Themen. Der Text, der von Vollmöller verfasst ist, beruht auf einer alten Rheinsage, deren Schauplatz zum grössten Teil in einem Kloster liegt und in der der Marienkult das Leitmotiv ist. Die handelnden Personen sind hauptsächlich Kinder; es werden Visionen und Wunder dargestellt; in dem ganzen Thema spielen Himmelschöre eine wichtige Rolle. Diese Umstände werden den Gesamtcharakter der Musik bestimmen, die kirchlicher, ich möchte fast sagen, religiöser Natur sein wird. Um eine Grundlage für meine Arbeit zu erhalten, habe ich die Marienhymnen des 12. und 14. Jahrhunderts studiert, die von Meister Eckart, von Rudolf Meerswin und Nikolaus von Strassburg geschrieben sind, und dann die volkstümlicheren Marienlieder des 15. Jahrhunderts, von denen viele sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. In diesen alten Melodien habe ich viele Motive entdeckt, die ich werde benutzen können, obwohl sie natürlich in einer modernen Form behandelt werden müssen. Besonders werde ich mich um die Gestaltung der Chormusik bemühen. Himmlische Chöre sind nicht selten in moderner Musik. So gibt es z. B. Chorwerke im zweiten Teil des „Faust" und in Hauptmanns „Hannele". In beiden Fällen steht jedoch die Vokalmusik im Vordergrund, während ich die notwendige mystische Wirkung allein mit Hilfe des Orchesters hervorbringen muss. Meine Instrumentation wird von allen Mitteln Gebrauch machen, die in der musikalischen Welt unserer Tage bekannt sind. Eine sehr wichtige Aufgabe wird dabei der Orgel zufallen.

* **Ein Kritiker Liszts.** Als Liszt eine Zeitlang in einem kleinen Dorfe wohnte, mietete der norwegische Maler Diriks das Nachbarhaus, um hier ruhig und ungestört zu arbeiten. Er setzte sich, so erzählt der „Gaulois", am nächsten Tage vor seine Staffelei, als die Klänge des Klaviers hörbar wurden. Diriks wurde ärgerlich, und als das Konzert zwei Stunden gedauert hatte, stand er wütend auf und erblickte nun auf dem Balkon des Nachbarhauses einen würdigen Greis mit langen weissen Haaren. „Sind Sie der Klavierspieler, den ich eben gehört habe?" „Jawohl mein Herr." „Was Sie da vollführen, ist höchst nervenaufreizend." „Ach, Sie verabscheuen das Klavier?" „Ich hasse es." „Das ist bedauerlich, aber, lieber Gott, es ist eben mein Beruf." „Aber Sie stören mich bei meiner Arbeit. Und überdies spielen Sie hundsmiserabel." „Finden Sie wirklich? Es ist das erste Mal, dass man mir so etwas sagt." Wütend aber rief Diriks zurück: „Man hätte Ihnen das schon längst sagen müssen!" Es entstand eine kleine Pause, nach der der greise Meister des Klavierspiels schlicht erwiderte: „Ich heisse Liszt."

* **Ein Manuskript von Franz Liszt entdeckt?** In der Bibliothek der Akademie der heiligen Cäcilie in Rom ist das Manuskript einer noch nicht bekannten Hymne von Liszt entdeckt worden. Sie trägt den Titel „O Roma Nobilis". Liszt hat dieses Werkchen geschrieben, als er sich kurz vor seinem Ende in der Villa Adriana in Tivoli aufhielt.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Es ist noch zweifelhaft, ob die nächsten Festspiele schon 1912 oder erst 1913 stattfinden werden.

Berlin. Die englisch-amerikanische Rosenkavalier-Tournee ist ins Wasser gefallen. Der Manager Whitney teilte den bereits engagierten Künstlern mit, dass er eine grosse Anzahl in Aussicht genommener amerikanischer Theater nicht erhalten habe und daher zur Verschiebung der Tournee auf nächstes Jahr gezwungen sei. Auf Entschädigungsansprüche wird er sich gefasst machen müssen.

— Für die Pflege des Gesangsunterrichts an den Schulen hat der Unterrichtsminister den Provinzialschulkollegien ein Verzeichnis von Werken zugehen lassen, deren Anschaffung für die Lehrerbibliotheken der höheren Lehranstalten für die männliche und weibliche Jugend empfohlen wird.

— Seinen siebzigsten Geburtstag feierte der Musikverleger Willibald Challier, Inhaber der Firma C. A. Challier & Co. Als trefflicher Kenner des Urheberrechts ist er Mitglied der königl. Musikalischen Sachverständigenkammer und gerichtlicher Sachverständiger, desgleichen Ehrenvorsitzender des Vereins der Berliner Musikalienhändler.

— „Gudrun", eine dreiaktige Oper von Paul Ertel (Text von Horwitz), geht nach dreijähriger Vorarbeit ihrer Vollendung entgegen und wird voraussichtlich schon in der nächsten Spielzeit an einer Kgl. Hofbühne aufgeführt werden.

— Die Kurfürsten-Oper plant eine Neu-Inszenierung der „Odyssee" von August Bungert.

— Generalmusikdirektor R. Strauss unternimmt im April 1912 mit einem Orchester eine Konzertreise nach Südamerika.

Braunschweig. Nach längerem Leiden ist hier der herzogl. Musikdirektor Hof- und Domorganist Prof. Heinrich Schrader gestorben. Er war am 13. Juni 1844 zu Jerxheim geboren und besuchte 1862 bis 1865 das Wolfenbütteler Lehrerseminar, wo die bereits früher bekundeten musikalischen Anlagen klar hervortraten. Einflussreiche Freunde verwandten sich nun für den jungen Lehrer, so dass ihm ein längerer Urlaub gewährt wurde, den er zum Besuche des Sternschen Konservatoriums in Berlin benutzte. Friedrich Kiel weihte ihn ein in die Geheimnisse des Kontrapunktes und der Komposition; unter Sterns Leitung offenbarte sich ihm das Verständnis unserer Meisterwerke. Bald nach seiner Rückkehr von Berlin nach Braunschweig (1869) wurde er Organist an der Andreaskirche. Diese Stelle vertauschte er 1882 mit der eines Hof- und Domorganisten. Unter den bekanntesten und beliebtesten Kompositionen Schraders sind seine Männerchöre zu erwähnen, die sich meist im Volkstone bewegen: „Es haben zwei Blümlein geblühet", „Das erste Lied", das neckische, jetzt in der ganzen Welt gesungene „Rothaarig ist mein Schätzelein", „Waldesrauschen", die fröhlichen Lieder „Gretel vom See", „Mein Schatz ist auf der Wanderschaft", das „Spielmannslied" und „Die Nachtigall im Mondenschein". Ferner schrieb Schrader eine Reihe ansprechender Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, gemischte Chöre und Orgelkompositionen.

Cassel. Der älteste der hiesigen Musiker, der Komponist und Klavierlehrer Frederik Tiventell ist im Alter von 86 Jahren gestorben. Er war ein geborener Engländer, ein Zeitgenosse von Spohr und anderen berühmten Künstlern, mit denen er Konzertreisen durch ganz Europa unternommen hatte.

Doborján (Raiding). Ein neues Museum wurde am 25. Juli im schlichten Geburtshause Liszts eröffnet. Dieses Haus ist seit 1881 mit einer Gedenktafel geschmückt, die vom Soproner Literarischen- und Kunstverein gestiftet wurde. Das Museum besteht zunächst aus einem Vorzimmer, Küche und einem Zimmer. Nennenswert sind ein kleines italienisches Wörterbuch aus Liszt's Nachlass, 27 Bilder von Prof. Biggioli zu Dantes Divina Comedia, Geburtsbett, Porträts, Photographien, die Nummer der „Pressburger Zeitung" von 1820 über das erste Konzert des Wunderknaben usw. Vor Eröffnung der Stätte der Erinnerung wurde in der Dorfkirche ein feierlicher Gottesdienst abgehalten. Oberstuhlrichter Bleschek erklärte in seinem Vortrage der versammelten Landleute, denen sich zahlreiche Gäste anschlossen, die Wichtigkeit von Liszt's künstlerischem Wirken. Die einfachen Leute waren tief gerührt und erklärten das Andenken ihres Landsmannes ewig in Ehren zu halten.

Dresden. Am 19. August wird am Dresdener Hoftheater die Uraufführung des Musiklustspiels „Der Fünfuhrtee", Text von Wilhelm Wolters, Musik von Theodor Blumer, stattfinden.

— Eine Jahrhundertfeier von R. Wagners Geburtstag wird 1913 hier stattfinden: ein Ausschuss für diese Feier hat sich bereits gebildet.

— Der Tenorist Hofopernsänger Fritz Soot ist um seine Entlassung aus dem Verbande der Hoftheater eingekommen. Wie es heisst, besteht Aussicht, ihn der Hofoper, der er sich sehr nützlich gemacht hat, zu erhalten.

— Die Hofoper hat jetzt Suppés „Bocaccio" zum erstenmal mit Fräulein v. d. Osten in der Titelrolle aufgeführt. Die Aufführung fand im Schauspielhause statt, da die Hofoper umgebaut wird. Seit längerer Zeit wird dort auch nachts gearbeitet, um die Wiederaufnahme der Vorstellungen nicht allzuweit hinausschieben zu müssen.

Eisenach. Der Orgelbaumeister Hickmann in Gotha, der kürzlich für den Dom in Wetzlar eine grosse Orgel mit drei Manualen und 60 Registern fertiggestellt hat, ist jetzt von der Bachgesellschaft betraut worden, die im Bachmuseum in Eisenach aufbewahrten, zum Teil sehr wertvollen Orgeln und Spielinstrumente aus den verschiedensten Zeiten zu stimmen und instand zu setzen.

Florenz. Die lange erwartete Oper „Nero" von Arrigo Boito, dem Komponisten des „Mephistophele", ist nunmehr vollendet. Die Erstaufführung des Werkes wird unter Toscanini am Scala-Theater in Mailand stattfinden.

Frankfurt a. M. Der achte Delegiertentag des Central-Verbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine findet am 16. und 17. September in Frankfurt a. M. im Dr. Hochschen Konservatorium statt.

Hamburg. Der Plan, ein neues Hamburger Opernhaus zu erbauen, ist endgiltig aufgegeben worden.

Manchester. Hans Richters Nachfolger für die Leitung der berühmten Hallé-Konzerte in Manchester ist noch nicht bestimmt. Eine Anzahl von Gastdirigenten werden die Konzerte der nächsten Saison leiten.

München. Zur Jahrhundertfeier von R. Wagners Geburtstag (1913) hat sich in München ein Festausschuss gebildet, dem der Ministerpräsident, der Kultusminister und der Verkehrsminister als Ehrenvorsitzende angehören. Der Generalintendant der Hofoper, Freiherr v. Speidel, Oberbürgermeister Dr. v. Borscht und Komponist Richard Strauss sind die Präsidenten. Vorsitzender des Arbeitsausschusses ist Direktor Georg Fuchs vom Münchener Künstlertheater. Es sollen Werke Wagners auf volkstümlicher Grundlage, besonders für die Minderbemittelten, aufgeführt werden.

Neuyork. Der Spielplan der Metropolitan-Oper verheisst zunächst die Oper „Mona" von Parker. Dieser ist aus einem von der Metropolitan-Oper veranstalteten Wettbewerb mit seiner „Mona" als Sieger hervorgegangen und hat dafür einen Preis von 200 000 M. erhalten. Die Titelrolle wird Frau Fremstad spielen. Weiter steht auf dem Spielplan der Oper „Madame Sans-Gêne" von Giordano. Die Hauptrolle darin spielt Geraldine Farrar, die männliche Hauptrolle hat Caruso (als Napoleon) übernommen. Drittens soll die Oper „Die neugierigen Frauen" von Wolf Ferrari aufgeführt werden. Die weibliche Hauptrolle ist Emmi Destinn zugewiesen; die männliche wird Mr. Scotti spielen. Ferner werden aufgeführt „Wilhelm Tell", „Die Hugenotten" und „Der fliegende Holländer".

Bad Pyrmont. Am 17. und 18. August findet im Fürstlichen Schauspielhaus ein Brahms-Fest statt. Es wirken mit: Frau van Hoogstraten (Klavier), Frau Metzger (Hamburg), Herr Kapellmeister Busch, die Herren Lambinon, Sasse, Strey, de Ridder, Zeelander, Helfferich und das verstärkte Blüthnerorchester (Berlin).

Rom. Im Alter von 71 Jahren starb hier der Organist Filippo Capocci, Professor der Akademie S. Cecilia, Leiter des Chors von S. Giovanni in Laterano.

Wien. Karl Goldmark arbeitet an seinen, ein reichbewegtes Leben behandelnden Memoiren. Er hofft, dass die Fertigstellung des Memoirenwerkes im Herbst werde erfolgen können Es wird in einem angesehenen reichsdeutschen Verlage erscheinen. Möglicherweise wird ungefähr gleichzeitig mit dem Erscheinen der Memoiren auch die Uraufführung einer Sinfonie Goldmarks, und zwar in Berlin, erfolgen. Goldmark wird übrigens in der kommenden Saison längeren Aufenthalt in Berlin nehmen, um an den Proben seiner „Königin von Saba" teilzunehmen, die an der neuen Kurfürsten-Oper zur Aufführung vorbereitet wird. Goldmark, der kurze Zeit in Unterach am Attersee weilte, hat seit kurzem wieder sein altgewohntes Heim in Gmunden bezogen.

Zoppot. Die Zoppoter Waldoper gab den „Lobetanz" von Bierbaum und Thuille mit grossem Erfolge.

Zwickau. Im Stadttheater wird im kommmenden Winter die Plauener Oper zehn Gastspiele geben, und zwar als Einzelvorstellungen über das Winterhalbjahr verteilt.

Verlagsnachrichten

* Professor H. Zöllner hat eine grössere Komposition für doppelten Männerchor mit Orchester oder Orgel „Talismane" (Gedicht von Goethe) vollendet, die der Kölner Männergesangverein unter Josef Schwartzens Leitung in der kommenden Saison zur Uraufführung bringen wird. Das Werk, das auch für Chor a cappella ausführbar ist, erscheint im Verlage von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig.

Neue Musikalien

Süddeutscher Musik-Verlag: Kompositionen für Klavier zweihändig von Willy de Hart, Leander Schlegel (vierhändig), Ernst Cahnbley, Heinrich Stemer, Ign. Tomaszewski, vierhändige Passacaglia von L. Schlegel.

Diese im Stuttgarter süddeutschen Musikverlag edierten Vortragsstücke zeichnen sich samt und sonders dadurch aus, dass in ihnen eine nicht unvornehm wirkende Melodie-Freudigkeit mit der Absicht gepaart ist, auch technisch dem jungen Pianisten weiterzuhelfen. Sie erheben sich, bis etwa auf die Passacaglia Schlegels und die Skizzen de Harts, absolut nicht über das Niveau guter und gediegener Hausmusik. Bei dem Hang der Schüler, zu ordinärer Tanzmusik zu greifen, um die rechte Lust zum fröhlichen Musizieren zu stillen, erfüllen aber diese Stücke einen guten erzieherischen Zweck. Sie haben ihren Platz in der Familie und in den Vortragsabenden der Konservatorien. Zu diesem Zweck können wir die Anschaffung der billigen und gut gedruckten Werkchen nur bestens empfehlen. Die notwendige Technik der Finger ist für unterste und mittlere Stufe berechnet.

Keller, Ludwig. Aus Cadiz, Liederzyklus; zwei Lieder, zwei Fantasiestücke für Klarinette und Klavier. Verlag von Louis Oertel, Hannover.

An ihren Texten sollt Ihr sie erkennen! Das hätte sich Ludwig Keller sagen sollen, bevor er die schauderhaft trivialen, stolprig übersetzten Verse dieses spanischen Liederzyklus zur Grundlage seiner Kompositionen machte. An diesen Plattheiten musste sich auch der Geschmack eines guten Tondichters wundreiben, und auf Schritt und Tritt begegnen wir daher einer schlechten Phrasierung, einer alltäglichen, abgetretenen Rhythmik, einer grundfalschen Deklamation. Ich verzichte auf Beispiele und erkläre nur im Interesse des Komponisten, dass ich das „Ständchen" (No. 1) mit „Liebesweh" (No. 3) für beabsichtigte Karrikaturen schlechter spanischer (oder italienischer) Sangesmanieren halte. Es bleibt allerdings auch ein unlösbares Rätsel, wie man etwa auf folgende Textstellen anständige Musik machen soll: „alle Blumen zittern droben auf deinem Balkon, also (!) klingen die Saiten mit wehmütigem Ton" (wobei die Silbe „müh" in wehmütigem in der Komposition den Akzent, „Ton" zwei Noten: cis, fis erhält!) oder: „Nach dem Häuschen gegenüber soll ich nimmer schauen hin" usw. Von dem ganzen Zyklus taugt nur No. 6 „Liebesglück" etwas; und auch dieses nur, weil es an Schumann angelehnt ist.

Diese Verirrung ist um so mehr zu bedauern, als Keller in anderen Liedern („Heidebild" und „Heimgang") gezeigt hat, dass er stimmungsvoll zu singen weiss. Das Untermalen der Verse durch entsprechende Melodien ist hier sehr gut gelungen, und die oben gerügten Fehler sind taktsicher vermieden. Ebenso verdienen die beiden Klarinetten-Stücke (die bequem auch für ein Streichinstrument zu transponieren sind) Lob und Anerkennung. Keine verwegene Neuheit, aber im alten Gleise gute, gediegene Arbeit. Ein inniges Ave Maria, ein sanft empfundenes Abendlied, ohne jede Sentimentalität auf gesunde Wirkung gestellte Gefühls-Lyrik.

Dr. Kurt Singer

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 19. August 1911, Nachmittag ½2 Uhr.

Alta Trinita beata.

F. Richter: Gloria aus der Missa in Es. C. Reinecke: Offertorium.

Die nächste Nummer erscheint am 31. August; Inserate müssen bis spätestens Montag den 28. August eintreffen.

Leopoldine Hepp

Konzert- und Oratoriensängerin

(Hoher Sopran)

Frankfurt am Main
Bäckerweg 9 pt.

Lieder und Gesänge der älteren, neueren und modernen Meister.

Oratorien-Repertoire:

BACH: Hohe Messe, Matthäuspassion, Magnificat, Weihnachtsoratorium.
HÄNDEL: Messias, Samson, Judas Maccabäus.
HAYDN: Schöpfung, Jahreszeiten, 7 Worte.
BEETHOVEN: Missa solemnis, IX. Sinfonie.
MOZART: Requiem, Laudate dominum.
MENDELSSOHN: Paulus, Elias.
SCHUMANN: Das Paradies und die Peri, Der Rose Pilgerfahrt.
PERGOLESE: Stabat mater.
ROMBERG: Lied von der Glocke.
BRUCH: Schön Ellen, Frithjof, Osterkantate.
GADE: Erlkönigs Tochter.
BRAHMS: Deutsches Requiem.
LISZT: Heilige Elisabeth.
VERDI: Manzoni-Requiem.
TINEL: Franziskus. STRAUSS: Taillefer.
GABRIEL PIERNÉ: Kinderkreuzzug, Partie der Allys.
D'ALBERT: Mittelalterliche Venushymne.

Neue Partien in kürzester Zeit.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Ottomar Neubner's beliebteste Männerchöre

Op. 37. **Die versunkene Stadt.** „Fernher ertönte Cicadengesang". Partitur 80 Pf., Chorstimmen (à 30 Pf.) 1.20 M.

Op. 38. **Der schönste Becher.** „Ich trank aus der hohlen Hand." Partitur 60 Pf., Chorstimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

Op. 45. **Lacrimae Christi.** „Es war in alten Zeiten". Partitur 80 Pf., Chorstimmen (à 30 Pf.) 1.20 M.
Dieser Chor wurde auf dem Tiroler Sängerfest zu Innsbruck 1895 vom Tiroler Sängerbund mit stürmischem Erfolg zum Vortrag gebracht.

Op. 48. **Zwei Lieder.** No. 1. **Am Brünnelein.** „War hold und jung wie Röslein zart." Im Volkston. Partitur 60 Pf., Chorstimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.
No. 2. **Heute.** „Heut' ist der Mond und die Tasche voll." Partitur 60 Pf., Chorstimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

Op. 49. **Der Liebesbrief.** „Wie lieb du mir, wie gut ich dir." Heiteres Lied. Partitur 60 Pf., Chorstimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

Op. 99. **Zwei treue Augen.** „Mir fiel kein Stern hernieder." (Im Volkston.) **Preischor.** Partitur 60 Pf., Chorstimmen (à 15 Pf.) 60 Pf.

Op. 100 No. 2. **Märzwind.** „Kühl war die Märzenluft." Partitur 60 Pf., Chorstimmen (à 15 Pf.) 60 Pf.

Die Partituren überallhin zur Ansicht!

Verlag von **Gebrüder Reinecke** in **Leipzig**

Soeben erschien:

Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis

der Werke von

Chr. W. von Gluck

von

Alfred Wotquenne

Herausgegeben von

Josef Liebeskind

Preis: 1,50 M.

Französische Übersetzung von Ludwig Frankenstein.

Verlag von GEBRÜDER REINECKE in Leipzig.



Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Die Ulktrompete. Witze und Anekdoten

für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 35/36

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 31. Aug. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Giulietta Guicciardi — die „Unsterbliche Geliebte" Beethovens?

Von **Max Unger**

Kein Problem aus Beethovens Leben hat seinen Biographen so viel zu schaffen gemacht wie die Frage nach seiner sogenannten Unsterblichen Geliebten, jener rätselhaften Dame, an die der Meister einmal aus einem Badeort seinen glühendsten Liebesbrief schrieb, der, eines bestimmten Jahresdatums und der Adressatin ermangelnd, kurz nach seinem Ableben in seinem Nachlass aufgefunden wurde. Durch die Eruierung eines zweiten Briefes, der, einen Tag später aufgesetzt, über die Personalien der Dame allerdings ebensowenig etwas Genaueres erschliesst, ist die Frage kürzlich in ein neues Stadium getreten. Der Berliner Musikschriftsteller Paul Bekker liess ihn vor kurzem durch die Presse gehen; er will lediglich aus einer einzigen Stelle dieses zweiten Schreibens folgern, die Briefe seien im Jahre 1801 geschrieben, wobei dann zugleich die Gräfin Giulietta Guicciardi, die bereits von Beethovenschriftstellern wie Schindler und Kalischer dafür proklamiert wurde, als Unsterbliche Geliebte allein in Frage käme.

Diese Behauptung bedarf indes einer eingehenden Kritik; denn merkwürdigerweise lässt Bekker fast alle im ersten Briefe gegebenen äusserlichen Umstände ganz ausser Betracht.

Mit dem Problem seit ein paar Jahren beschäftigt, glaubt der Schreiber dieser Zeilen mit seinen eigenen hauptsächlichsten Resultaten infolge der mehrfach aufgestellten Behauptung, in Giulietta Guicciardi sei die Unsterbliche Geliebte Beethovens zu suchen, nicht mehr zurückhalten zu dürfen, obgleich er sie bereits in seiner (1910 bei H. Beyer & Söhne in Langensalza gedruckten, infolge eines technischen Hindernisses aber erst jetzt erscheinenden) Schrift „Auf Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebten" niedergelegt hat. Um aber das Verständnis der ganzen Angelegenheit einem weiteren Leserkreise zu erleichtern, sollen hier erst die beiden Liebesbriefe, von denen der erste aus drei Teilen besteht, in moderner Schreibweise gegeben werden:

Erster Brief

„Am 6. Juli morgens.

Mein Engel, mein alles, mein Ich. — Nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift — (mit Deinem) erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt; welcher nichtswürdige Zeitverderb in d. g. [dergleichen]. — Warum dieser tiefe Gram, wo die Notwendigkeit spricht? — Kann unsre Liebe anders bestehn als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen, kannst Du es ändern, dass Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? — Ach Gott, blick' in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüt über das Müssende! Die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht; so ist es mir mit Dir, Dir mit mir — nur vergisst Du so leicht, dass ich für mich und für Dich leben muss. Wären wir ganz vereinigt, Du würdest dieses Schmerzliche eben so wenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich. Ich kam erst morgens 4 Uhr gestern hier an. Da es an Pferden mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch' schrecklicher Weg! Auf der vorletzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten. Aber das reizte mich nur — und ich hatte Unrecht: der Wagen musste bei dem schrecklichen Wege brechen; grundlos, blosser Landweg, ohne solche Postillone, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs.

Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hierhin dasselbe Schicksal mit acht Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum Teil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich etwas glücklich überstehe. — Nun geschwind zum Innern vom Äussern; wir werden uns wohl bald sehn, auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mitteilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte. Wären unsere Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine d. g. [dergleichen]. Die Brust ist voll, Dir viel zu sagen. Ach, es gibt Momente, wo ich finde, dass die Sprache noch gar nichts ist. Erheitere Dich! Bleibe mein treuer einziger Schatz, mein Alles, wie ich Dir. Das übrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muss und sein soll.

Dein treuer Ludwig.

Abends Montags am 6. Juli.

Du leidest, Du mein teuerstes Wesen! — Eben jetzt nehme ich wahr, dass die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage, wo die Post von hier nach K. geht. Du leidest — ach, wo ich bin, bist auch Du mit mir, mit mir und Dir rede ich; mache, dass ich mit Dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne Dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich

meine — eben so wenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen. — Demut des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Grössten nennt? — Und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen. — Ich weine, wenn ich denke, dass Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst. — Wie Du mich auch liebst — stärker liebe ich Dich doch. — Doch nie verberge Dich vor mir — gute Nacht! — Als Badender muss ich schlafen gehen. Ach Gott — so nah! so weit! ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude, unsere Liebe? — aber auch so fest, wie die Feste des Himmels! —

Guten Morgen am 7. Juli.

Schon im Bette drängen sich die Ideen zu Dir, meine Unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksal abwartend, ob es uns erhört. — Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht; ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herumzuirren, bis ich in Deine Arme fliegen kann und mich ganz heimatlich bei Dir nennen kann, meine Seele, von Dir umgeben, ins Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muss es sein! — Du wirst Dich fassen, um so mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennst; nie eine andere kann mein Herz besitzen, nie — nie! O Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt; und doch ist mein Leben in V. [Wien] so wie jetzt ein kümmerliches Leben. — Deine Liebe machte mich zum Glücklichsten und zum Unglücklichsten zugleich. — In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens; — kann diese bei unserm Verhältnisse bestehen? — Engel, eben erfahre ich, dass die Post alle Tage abgeht, — und ich muss daher schliessen, damit Du den Brief gleich erhältst. — Sei ruhig, — nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck, zusammenzuleben, erreichen. — Sei ruhig, — liebe mich — heute — gestern! — Welche Sehnsucht mit Tränen nach Dir — Dir — Dir, mein Leben, mein Alles, — leb' wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treueste Herz

Deines geliebten L.
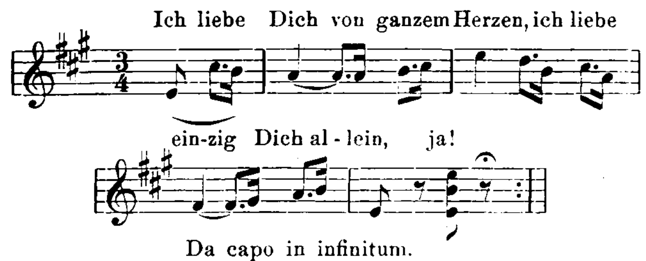
Ewig Dein,
ewig mein,
ewig uns."

Zweiter Brief

8. Juli
Nachmittags

„Herzliebstes!

Mein Brief ist fort; ich gab ihn noch gestern zur Post, und schon Reue erfasst mich — grimmigste bitterste Reue!! — Dass ich Dir so geschrieben, dass ich die Kümmernisse des Entferntseins, die innere Zerrissenheit meiner Seele, hervorgerufen durch die leidige Trennung von Dir, dem vielteuren Wesen, so kläglich zu Papier gebracht, das reut mich über die Maassen. — Kleinmütig will ich in Deinen mir [ein schwer leserliches Wort] Augen zu allerletzt erscheinen. — Ich weiss, ach vielmehr ich hoffe, dass ferne von mir Deine Blicke nur auf weniger Dich als sich liebende Menschen fallen können. — Doch in Deinen Augen will ich gross dastehen, — göttlich begnadet und deshalb gross, so unverdient auch das Gnadengeschenk Deiner Zuneigung mag sein! — Von anderm Stande, umgeben von stolzen Angehörigen, die etwa herabsehen auf mich, drängt es mich zwiefach zu beweisen, was ich kann und bedeute im Reiche der Kunst. — Ein Generalissimus ist Dein Ludwig, — ebenbürtig jedwedem. — Ach könnt' ich Dir in Tönen sagen, wie sehr Du mein Alles bist, — mir wäre leichter. — Ein nicht übles Thema fiel mir ein und fängt so an:



Aber die Worte darüber muss ich verschweigen, wenn ich sie auch hinausjubeln möchte. — Ich habe Dir mein Portrait gegeben, und Du siehst die garstige Hülle meiner Dir angehörenden Seele in einsamen Stunden. Ich besitze Dein Bild nicht, und dennoch, — ich sehe Dich. Mein Ohr lässt Deine Stimme erklingen, und oftmals [ist es mir], als frage ich mich, es ist ein Traum — oder ist es Wirklichkeit? —

Dein Göttinverlassener
Ludwig."

Nach der ganzen Lage der Sache erscheint ein Datumsirrtum Beethovens für ausgeschlossen. Diejenigen Jahre aus seiner mittleren Lebensperiode, in denen die Angabe „Abends Montags am 6. Juli" passt, sind: 1795, 1801, 1807, 1812 und 1818. Ohne aber erst auf die vielen von anderen Seiten schon genugsam vorgebrachten Gründe einzugehen, die gegen die Jahre 1795, 1807 und 1818 sprechen, wenden wir uns gleich dem Jahre 1812 zu, wollen indes am Schluss unserer Betrachtungen kurz auf 1801 zurückkommen; denn die Annahme, dass jenes Jahr 1812 das richtige ist — es wurde zuerst von Wolfgang A. Thomas-San-Galli („Die unsterbliche Geliebte Beethovens. Amalie Sebald". Halle 1909) mit gutem Glück in Betracht gezogen —, ist vom Verfasser vorliegender Studie in der oben genannten Schrift, wie behauptet werden darf, in einer Weise erhärtet worden, dass dem unbefangenen Urteiler wohl kein Zweifel an seiner Richtigkeit mehr aufsteigen wird.

Wie wichtig die Frage ist, ob sich die in obigen Liebesbriefen gegebenen äusserlichen Anhaltspunkte, so nebensächlich sie auch im ersten Augenblicke erscheinen mögen, mit einem bestimmten Jahre aus Beethovens Leben in Einklang bringen lassen, ergibt sich schon aus der Tatsache, dass selbst sonst äusserst ernst zu nehmende Beethovenforscher — aus Mangel an genügenden Unterlagen oder mit Rücksicht auf die von ihnen behauptete Unsterbliche Geliebte — glaubten, sich dieser Anhaltspunkte vollständig entschlagen zu dürfen. Und nicht anders steht es, wie wir sehen werden, in dieser Beziehung mit Paul Bekkers Untersuchungen. Wenden wir also jetzt die Blicke einmal auf das Jahr 1812. Bisher glaubte man, es gleich von vornherein ausser Bereich der Betrachtungen verweisen zu müssen. Beethoven weilte damals zwar in einem Bade, wie es der erste Brief erfordert, — nämlich in Teplitz in Böhmen; da er aber daselbst nach den dortigen Kurlisten erst am 7. Juli angekommen sein soll, während der erste Brief seine Ankunft bereits am 5. Juli verlangt, hielt man das Jahr 1812 sogleich für ausser Frage stehend. Seit aber Thomas-San-Galli aus einem

ndern Briefe Beethovens aufgewiesen hat, dass Beethoven n diesem Jahre wirklich am 5. Juli in Teplitz ankam, lass demnach der Eintrag in die Kurlisten, wie es damals uch schon geschah und heute noch geschieht, zu spät erolgte, durfte man sich die neue Spur keinesfalls entgehen assen. „Wir sagen Ihnen nur, dass wir uns seit 5. Juli ier befinden ....“ Das sind Beethovens eigene Worte, die er am 17. Juli 1812 an Breitkopf & Härtel aus Teplitz nach Leipzig schrieb. Weiter hat der oben genannte Autor ebenfalls schon darauf hingewiesen, dass sich Fürst Esterhazy nach den Tagebüchern Goethes (der kurz nach Beethovens Ankunft auch in dem böhmischen Bade eintraf) desgleichen, wie es der erste Liebesbrief bedingt, in Teplitz aufhielt. Und dass Thomas-San-Galli ebenfalls recht hat, wenn er in dem von Beethoven mit „K.“ abgekürzten Ort das böhmische Karlsbad vermutet, werden wir im folgenden auch gleich deutlich bewiesen sehen. Aber nicht bloss das Ziel der beiden Briefe wird offenbar, sondern auch der Irrtum Beethovens, der ursprünglich glaubte, die Post nach „K.“ gehe nur Montags und Donnerstags ab (2. Teil des ersten Briefes), der aber am Dienstag früh die Erfahrung machte, dass zwischen seinem Aufenthaltsort und „K.“ täglicher Postverkehr bestehe, findet eine überraschend einfache Erklärung, wenn man den Postkurs der von Teplitz abgehenden Posten liest. Er ist in der kleinen Schrift „Der Badegast in Teplitz“.... bearbeitet von C. H. F. v. Z..... n, die zwar erst 1815 geschrieben ist, nachweisbar aber mit Rücksicht auf den Postbericht schon fürs Jahr 1812 gültig war, aufgeführt und lautet folgendermassen:

Montags, Früh um 8 Uhr die Reichspost über Saaz, Karlsbad und Eger, Nachmittags um 4 Uhr aus Prag, Wien, Schlesien, Mähren, Italien, Ungarn, Bayern, Frankreich usw.
Dienstags, Nachmittags um 3 Uhr nach Dresden, Leipzig, Preussen und den übrigen nordischen Ländern.
Donnerstags, Früh um 8 Uhr wie Montags früh.
Freitags, Nachmittags um 4 Uhr, wie Montags Nachmittags.
Samstags wie Dienstags.

Anmerkung:
Vom 15. Mai bis 15. September kommt täglich die Post aus allen k. k. österr. Erbländern in der Frühe an, und geht auch täglich Vormittags um 11 Uhr wieder dahin ab.

Kann man sich überhaupt eine bessere Erklärung denken, als die, dass Beethoven am Montag Nachmittag die Anmerkung erst entgangen war, über die er dann am Dienstag früh vielleicht mündlich Aufschluss erhielt?

Noch sei hinsichtlich der zeitlichen Anhaltspunkte auch darauf hingewiesen, dass Beethoven der im Jahre 1812 herrschenden ungünstigen Witterungsverhältnisse halber die Dauer der Postfahrt, die ebenfalls nach den damaligen Kursen sonst auf ca. $1^1/_2$ Tage angegeben wurde, auf zwei volle Tage berechnete, als er noch der Meinung war, sein Brief gehe erst am Donnerstag früh ab: „Ich weine, wenn ich denke, dass Du erst wahrscheinlich [!] Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst ....“

Das ist aber nicht alles, was der erste Brief über äusserliche Umstände enthüllt. Auch sonst stellt er Bedingungen, die auf die örtlichen Verhältnisse der Umgebung von Beethovens Aufenthaltsort passen müssen. „Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hierhin dasselbe Schicksal [nämlich einen Wagenbruch] mit 8 Pferden, was ich mit vier ....“ Da muss Beethoven also einen anderen Postweg als Esterhazy eingeschlagen haben, einen Postweg wahrscheinlich, der einen Umweg bedeutete und der dem von dem Fürsten eingeschlagenen gegenüber eher passierbar, der aber immerhin gefährlich genug war, dass sich ein nächtlicher Unfall kurz vor der Endstation ereignen konnte.

Über die Postverbindungen nach Teplitz von Prag aus, wo sich Beethoven ein paar Tage aufgehalten hatte, erhält man nun in demselben oben schon angeführten Büchlein über Teplitz einen gar genauen Aufschluss; man erfährt daraus, dass von der böhmischen Hauptstadt aus für die Postbeförderung wirklich hauptsächlich zwei Strassen in Frage kamen, die sich eigentlich erst bei Schlan, der nordwestlich von Prag gelegenen Poststation abzweigten: Die eine, die kürzere, ging über Budin und die höchste Stelle des böhmischen Mittelgebirges, die ihrer schwierigen Passierbarkeit halber gern gemiedene Paskopole (unmittelbar vor Lobositz), die andere etwas längere führte über Laun und Bilin. Diese letztere, die im genannten Büchlein als „die besondere“ bezeichnet wird, ist von Beethoven, nach dem ersten Teile des ersten Briefes zu schliessen, auf seiner Reise mit vier Pferden als leichter passierbar benutzt worden, die erstere, die „allgemeine“ genannte, vom Fürsten Esterhazy mit acht Pferden. Der Unfall Beethovens, der sich nach der vorletzten Station ereignete, wird zwischen Teplitz und Bilin, wahrscheinlich auf den waldreichen Wacholderberg zu verlegen sein,

Aus allen zeitgenössischen Notizen, die über diese Wege durch das böhmische Mittelgebirge Aufschluss gewähren, geht hervor, wie gern man die Durchquerung dieses Teiles von Böhmen absichtlich mied. Wie geradezu gefährlich muss sie dann aber erst gewesen sein, wenn man erfährt, dass Böhmen gerade im Jahre 1812 vom Jupiter Pluvius ausnahmsweise stark mitgenommen wurde. Wer sich die Mühe nimmt, die Wetternotizen, die sich der vor seiner Ankunft in Teplitz zu Karlsbad weilende Goethe in seine Tagebücher schrieb, nachzuprüfen, dem wird es sehr begreiflich erscheinen, dass äusserst hinderliche Bedingungen für die fahrende Post in ganz Nordböhmen eintraten. Wir wollen hier auf die täglichen Einträge des Dichterfürsten verzichten, gedenken jedoch des kurzen Resümees, das sein Brief vom 12. Juli 1812 an Charlotte von Stein einschliesst: „Die erste Zeit des Mai's war sehr schön, nachher ist aber das Wetter umgeschlagen und hat sich nicht wieder erholt.“ —

Wir brauchen aber nicht bei diesen äusserlichen Anhaltspunkten stehen zu bleiben. Sehen wir uns deshalb den ersten Brief auch einmal von einer anderen Seite, seinem Ideengehalt nach, an! Abgesehen von den Liebesergüssen, zu denen natürlich in Briefen an andere Personen keine analogen Stellen zu finden sind, fällt da dem Leser jener merkwürdige Wechsel von ergebenen und selbstbewussten Gefühlen, den der zweite Teil vom Montag Abend einschliesst, vor allem andern ins Auge: „... welches Leben!!!! so!!!! ohne Dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine, ebensowenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen. — Demut des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich. Und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich, und was ist der, den man den Grössten nennt? — Und doch ist wieder hierin das Göttliche des Menschen....“ Ganz ersichtlich ist dieser Stimmungswechsel auf die seelische Depression Beethovens zurückzuführen, die ihn fast in allen Teilen des ersten Briefes in ihrem Bann hatte. Ganz anders im zweiten, in dem die Niedergeschlagenheit ja gleich von vornherein in den Hintergrund gedrängt erscheint: „... Doch in Deinen

Augen will ich gross dastehen — göttlich begnadet und deshalb gross, so unverdient auch das Gnadengeschenk Deiner Zuneigung mag sein. Von anderem Stande, umgeben von stolzen Angehörigen, die etwa herabsehen auf mich, drängt es mich zwiefach zu erweisen, was ich kann und bedeute im Reiche der Kunst. Ein Generalissimus ist Dein Ludwig, ebenbürtig jedwedem. . . .“

Es ist nun allerdings wahr, dass der Meister beinahe in jeder Epoche seines Lebens weder mit seiner gottergebenen Gesinnung noch mit seinem künstlerischen Selbstbewusstsein zurückhielt, aber es ist doch äusserst auffällig zu beobachten, wie sich diese beiden (übrigens gar nicht so unvereinbaren) Gefühlswerte gerade in jener Zeit des sommerlichen Badeaufenthaltes im Jahre 1812 in den Vordergrund Beethovenscher Stimmungen drängten. Wie schrieb er doch gleich an ein Kind, die kleine Emilie M. in H., zehn Tage nach dem ersten Liebesbrief — am 17. Juli 1812 — als Antwort auf ihr mit einer gestickten Brieftasche zugesandtes Schreiben? „. . . Deine Brieftasche wird aufgehoben unter anderen Zeichen einer noch lange nicht verdienten Achtung von manchen Menschen . . . .“ Ist das nicht beinahe der Wortlaut des Anfangs der oben zitierten ersten Stelle? Und weiterhin in demselben Briefe an das Kind: „. . . Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, dass die Kunst keine Grenzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist, und indes er vielleicht von anderen bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet. . . .“

Aber auch eine Stelle aus einem Briefe an Breitkopf & Härtel in Leipzig vom 9. August d. J. aus Franzensbrunn, wohin Beethoven von seinem Arzte geschickt worden war, tadelt mit Rücksicht auf Goethe, den der Meister in Teplitz kennen gelernt hatte, höfische Manieren in folgenden Worten: „. . . . Goethe behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt. Es ist nicht vielmehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen sein sollten, über diesem Schimmer alles andere vergessen können. . .“ Endlich muss aber vor allen Dingen auf den angeblichen Brief Beethovens an Bettina von Arnim aus dem Jahre 1812 hingewiesen werden. Selbst wenn dieser Brief, wie man vielleicht mit Recht vermutet, in allen seinen Teilen von Bettina selbst abgefasst worden ist, darf er hier als vollgültiger Beleg herangezogen werden, da sein Inhalt nach der gefühls- und stimmungsmässigen Seite hin wenigstens in der Hauptsache der Wirklichkeit entsprechen dürfte. Wohl mag Bettina in Einzelheiten die von ihr geschilderten Begebnisse künstlich übersteigert haben; wie selbstbewusst aber, ja fast selbstherrlich sich Beethoven gerade der Exzellenz Goethe gegenüber in jenem Sommer geriert haben mag, das hat sicher im Kern seine absolute Richtigkeit.

Und nun noch etwas ganz „Philologisches“. Schon Riemann weist in der neuen Auflage des III. Bandes von „Ludwig van Beethovens Leben“ (S. 335) darauf hin, wie häufig sich Beethoven gerade in den Jahren jener Lebensepoche des „d. g.“ [dergleichen, im ersten und zweiten Teil des ersten Liebesbriefs] bediente; nun ist aber mit der Veröffentlichung des zweiten Schreibens das frühe Auftauchen des später so häufig erscheinenden Wortes „Generalissimus“ recht auffällig. Es sind nämlich eine ganze Reihe äusserst ausgelassener Briefchen des Meisters an den Wiener Verleger Sigismund Steiner, der im Jahre 1810 alleiniger Besitzer der k. k. chemischen Druckerei geworden war, bekannt geworden. Darin — das erste stammt vom 4. Juni 1814 — bezeichnete sich Beethoven selbst mit „Generalissimus“ (auch „Obergeneral“). Steiner nannte er „Generalleutenant“ und dessen Angestellte betitelte er mit anderen militärischen Bezeichnungen. Welcher Zusammenhang auch immer, ob nur ein loser oder ein mehr innerer, zwischen den Anwendungsformen im zweiten Liebesbrief und denen in den Billetten an den Wiener Stecher bestehen mochte, das eine darf als ausgeschlossen angenommen werden, dass Beethoven sich des Wortes „Generalissimus“ schon über ein Dutzend Jahre zuvor bedient haben soll, wie es Paul Bekker mit Heranziehung des Jahres 1801 hinstellt. Einer einzigen Stelle aus einem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 9. Okt. 1811 — also $^3/_4$ Jahr vor der Niederschrift der Liebesbriefe — ist hier noch zu gedenken. Nachdem Beethoven dort bereits vorher davon erzählt hat, dass der Erzherzog Rudolf, sein Schüler, Primas von Ungarn werden solle, fährt er weiter fort: „General soll er werden, was man ja bald (Sie wissen) versteht, und ich Generalquartiermeister bei der Bataille, die ich aber nicht verlieren will. . . .“ Scheint es nun nicht, als ob zwischen all diesen militärischen Titeln eine innere Verbindung der Art herzuleiten ist, dass Beethovens Meinung von den Ansprüchen, die man an einen Soldatengeneral stellt, eine ziemlich abfällige ist, dass ein „Generalissimus“ der Kunst in seinen Augen vielmehr auf einziger, unerreichbarer Höhe steht? Wer übrigens mit des Meisters Gepflogenheiten einigermassen vertraut ist, wird es durchaus als seinem Charakter entsprechend beurteilen, wenn er sieht, dass sich Beethoven eines ihm zwar eindrucksvollen, aber dennoch keinen grossen Respekt abzwingenden Wortes immer wieder und zwar je nach der Gelegenheit mit wechselnder Bedeutung bedient. Was aber hier die Hauptsache ist, das muss immer wieder hervorgehoben werden: Auch nach der psychologischen Seite hin können die beiden Liebesbriefe kaum in ein anderes Jahr als nach 1812 gesetzt werden. Ja, man darf sogar behaupten, dass alle Beethovenschen Stimmungen in jener Zeit, die sich einmal stolz aufbäumten, das andere Mal ergeben in sich zusammensanken, ihren tiefsten Grund in der Liebe zu seinem Mädchen besassen und dass sein Benehmen einem Goethe und sogar Fürstlichkeiten gegenüber, das sich mehr als jemals „respektwidrig“ gab, eine Reaktion gegen die Gesinnungen bedeutete, die ihm die auch einem höheren Stande angehörige Familie seiner Geliebten entgegenbrachte.

Nur ganz kurz sei nun noch auf das von Bekker von neuem aufgestellte Jahr 1801 eingegangen. Es besteht tatsächlich keine Möglichkeit, auch nur irgend eine mit den Briefen gegebene äusserliche Bedingung zu erfüllen. Beethoven weilte im Sommer dieses Jahres in Hetzendorf bei Wien. Von einer grösseren Reise nach einem Badeorte findet sich keine Spur. Man darf auch davon überzeugt sein, dass es in ganz Österreich-Ungarn in jenen Jahren noch kein Bad gab, von dem aus eine tägliche Postverbindung nach irgend welchen Orten bestand. Wenigstens war eine solche selbst zwischen den besuchtesten Bädern ganz Österreichs, zwischen Teplitz und Karlsbad, noch nicht einmal im Jahre 1798 eingeführt (nach einer anonymen „Beschreibung von Teplitz in Böhmen“, Prag 1798). Wer an alledem noch zweifelt, hat ja noch heute Gelegenheit, die österreichischen Postkursbücher jener Zeit daraufhin zu prüfen.*) Ausserdem sprechen alle psychologischen Momente der Briefe gegen die Verlegung ins Jahr 1801. Die schweren Bedenken, die Thayer nicht bloss in seiner Lebensbeschreibung

*) Hiervon machten höchstens einige nach Wien führende Hauptstrassen eine Ausnahme.

des Meisters sondern auch in Privatbriefen an La Mara der obigen Annahme entgegenbrachte, seien hier nicht wiederholt. Bloss darauf sei noch hingewiesen, dass natürlich diese Bedenken durch die obigen nach späteren Jahren weisenden Anhaltspunkte des zweiten Briefes nur noch bekräftigt werden.

Das Einzige, was Bekker für das Jahr 1801 in die Wagschale zu werfen hat, ist das in dem neuen Schreiben eingeschlossene Notenzitat, dessen Entstehung wirklich ins Jahr 1801 zu setzen sein mag. Wenn nun Beethoven davon schreibt: „Ein nicht übles Thema fiel mir ein . . .“, so könnte damit ein augenblicklicher musikalischer Einfall gemeint sein. Das ist hier indes unbedingt ausgeschlossen, denn dann müsste das Thema — mit Rücksicht auf den Begleittext — die Schreibweise für Gesangsnoten besitzen. So aber, wie es hier für die Violine notiert ist, muss man unbedingt annehmen, dass man es mit einer bereits fertigen Komposition zu tun hat, wobei es aber ganz unbestimmt ist, ob sie erst zur Zeit der Niederschrift des Briefes oder bereits Jahre vorher fertiggestellt worden war. Bei der Anzahl der Belege, die die Briefe mit Sicherheit ins Jahr 1812 hineindrängen, muss man aber weiter der Ansicht beipflichten, dass hier das Wörtchen „einfallen“ in der Bedeutung des Wiederindensinnkommens gemeint ist, was auch durch den Einwand Bekkers nicht umgestossen wird, dass der Geliebten Beethovens eins seiner älteren Werke sicher zu geläufig gewesen wäre, als dass er ihr ein Thema aus einer alten Komposition — es entstammte dem Streichquintett op. 29 — mitgeteilt hätte. Man darf aber doch vielleicht die Annahme vertreten, dass die Adressatin keine Wienerin war, und wenn sie schon eine grosse Anzahl seiner Werke gekannt haben mag, so wird das wohl in der Hauptsache mit seinen Klavierkompositionen der Fall gewesen sein — ob aber auch mit dem genannten Streichquintett, das darf mit Recht stark in Zweifel gezogen werden.

Man fühlt sich nach der Darlegung aller für das Jahr 1812 gebotenen Argumente versucht, die Frage zu stellen, ob man es wohl für möglich hält, dass überhaupt noch ein zweites Jahr in Beethovens Leben existiere, auf das alle die in den Liebesbriefen gegebenen zeitlichen und örtlichen Bedingungen so genau passen wie auf das Jahr 1812. Die Antwort darauf kann man sich wohl ersparen. Unsere obigen Darlegungen sind wohl nicht den geringsten Aufschluss auch über die nebensächlichste Frage schuldig geblieben.

Dass die Gräfin Giulietta Guicciardi, sobald die Liebesbriefe im Jahr 1812 zu verlegen sind, als „Unsterbliche Geliebte“ nicht mehr in Betracht kommt, ist zweifellos. Sie verheiratete sich bereits im Jahre 1803 und ging mit ihrem Gatten nach Italien. Nach ihrer Rückkehr nach Wien suchte sie, wie wir aus der schriftlichen Konversation Beethovens mit Schindler wissen, Beethoven weinend wieder auf. Der aber wies sie ab.

Der Kapitalfehler, der bei fast allen Untersuchungen über den Liebesbrief begangen wurde, bestand darin, dass man gleich von vornherein mit der festen Absicht umging, nun um jeden Preis auch eine bestimmte Dame als Adressatin zu finden. Die gegenwärtigen Ausführungen können auf die Feststellung der Unsterblichen Geliebten keinen Anspruch machen.*) Die Kurlisten von Karlsbad, wo sich die Angebetete 1812 befunden haben muss, enthalten zwar den Eintrag mehrerer mit Beethoven bekannter Damen, doch keine davon kommt als Unsterbliche Geliebte in Frage. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es eine Dame, von deren Beziehungen zu Beethoven uns überhaupt noch nichts bekannt geworden ist. Wie die Dinge liegen, ist mangels genügender Unterlagen die Feststellung der Unsterblichen Geliebten gegenwärtig noch unmöglich.

Es lassen sich zwar für die Zeit nach Beethovens Badereise im Jahre 1812 noch eine ganze Anzahl Hinweise auf seine Liebesaffäre, allerdings von mehr oder weniger indirekter Art, aufweisen. Diese sollen hier indes übergangen werden. Aber wenigstens auf eine Tatsache sei noch hingedeutet.

In Goethes Westöstlichem Divan ist ein „Lesebuch“ betiteltes Gedicht enthalten. Beethoven zeigte dafür ein aussergewöhnliches Interesse, indem er es nicht nur von der vierten Zeile an unterstrichen hat, sondern „obendrein eingeschlagen und beim letzten Vers mit ‚??!!!‘ versehen“ (Nohl, Beethovens Brevier. S. 76), was ungefähr 1815 oder 1816 geschehen sein mag. Da man — ebenfalls nach späteren Andeutungen des Meisters — annehmen darf, dass sich die beiden Liebenden im Jahre 1811 kennen gelernt hatten, besitzt man in dem Goetheschen Gedicht — bis auf den von Beethoven selbst in Frage gestellten Schluss — geradezu eine gedrängte Darstellung des Entwicklungsganges der Liebesbeziehungen zu seiner Angebeteten. Goethes Worte lauten:

Lesebuch

Wunderlichstes Buch der Bücher
Ist das Buch der Liebe;
Aufmerksam hab' ich's gelesen:
Wenig Blätter Freuden,
Ganze Hefte Leiden,
Einen Abschnitt macht die Trennung,
Wiedersehn! ein klein Kapitel,
Fragmentarisch. Bände Kummers,
Mit Erklärungen verlängert,
Endlos, ohne Mass.
O Nisami! — doch am Ende
Hast den rechten Weg gefunden;
Unauflösliches, wer löst es?
Liebende sich wiederfindend.

*) Meine im Musikalischen Wochenblatt (1909) noch mit einiger Vorsicht ausgesprochene Ansicht, in Bettina von Arnim sei die Unsterbliche Geliebte zu finden, habe ich in meiner Schrift bereits selbst korrigiert.

Rundschau

Rheinisches Sängerbundesfest zu Köln

Nach zwanglosen, volkstümlich gehaltenen Einweihungszeremonien, die zum grössten Teil aus Festzügen durch die beflaggte Stadt bestanden, begann am 2. Juli in der Festhalle vor dem Aachener Tor das Konzert des ersten Tages, — im wahrsten Sinne des Wortes festlich beleuchtet durch die Sonne, die durch die Zeltdecke der Halle hindurchschien. Auf dem Podium fast viertausend Sänger Kopf an Kopf und hundertundzehn Orchestermitglieder, im Zuschauerraum etwa siebentausend Personen: so das Bild. Kurz nach sechs Uhr betrat Professor Josef Schwartz die erhöht liegende Dirigentenkanzel und mit überwältigendem Stimmklang ertönte der Bundesgruss.

Nach diesem eröffnete das eigentliche Programm das von Steinbach ungemein plastisch wiedergegebene Meistersingervorspiel. In gewaltigem Tonstrom rauschte sodann Beethovens „Die Himmel rühmen“ für Chor und Orchester dahin. Aber schon bei den ersten Programmnummern machte sich ein erheblicher Übelstand geltend: die keineswegs ideale Akustik der Halle, die infolge des losen Sandfussbodens und der dünnen Zeltwände eine zu schwache Resonanz im Innern und zu grosse Durchlassung der Aussengeräusche bot. Das vom Podium ent-

fernter sitzende Publikum kam daher nur bei den Fortestellen ganz auf seine Kosten, und die einzelnen Begrüssungsreden waren leider nur für die ersten Reihen verständlich. Den Ansprachen folgten drei Volkslieder a cappella, von denen das „Oberschwäbische Tanzlied“ auf stürmisches Verlangen wiederholt werden musste. Der Clou des Nachmittags war Wagners „Liebesmahl der Apostel“, das in Schwartz einen liebevollen Ausdeuter fand. Besonders lobenswert waren die Apostel, die von sechzehn Herren des Kölner Männergesangvereins musikalisch und deklamatorisch einwandfrei gesungen wurden. Die Stimmen aus der Höhe erklangen Raummangels halber unter dem Podium her, waren infolgedessen für den grössten Teil des Publikums nicht zu hören und litten obendrein noch an leichten Intonationsschwankungen. Sämtliche Pianostellen in den Darbietungen wurden, wie schon oben gesagt, durch lästige Aussengeräusche beeinträchtigt, unter denen sich die kreischenden Heultöne der Sirene eines Dampfkarussells vor allem störend bemerkbar machten. „Prinz Eugen“ für Chor und Orchester, nach den ältesten Aufzeichnungen vom Jahre 1711 von Eduard Kremser bearbeitet, wirkte durch die anspruchslose Begleitung, die fast nur aus Trommel und Pfeife bestand, sehr eigenartig. Auch den Chören von Bruch, Heuser und Neumann wurden die Chormassen in trefflicher Weise gerecht. Einen sehr wirkungsvollen Abschluss fand der erste Tag in den sechs altniederländischen Volksliedern für Chor, Soli, Orchester und Orgelbegleitung von Ed. Kremser. Das Tenorsolo in den Volksliedern hatte Herr Josef Simons inne, der sich einer dunkel timbrierten, grossen und wohllautreichen Stimme erfreut, das Baritonsolo Herr Paul du Mont, dessen eherner Heldenbariton, durch eine scharfe, klare Aussprache unterstützt, bis zu den äussersten Winkeln der grossen Halle drang. Professor Schwartz wurde nach jeder grösseren Darbietung verdientermassen ungezählte Male gerufen und durch Überreichung riesiger Lorbeerkränze geehrt. Auch die Sänger gaben ihrer Bewunderung dem trefflichen Bundeschormeister gegenüber durch lautes anhaltendes Bravorufen und Tücherschwenken Ausdruck.

Das zweite Festkonzert, am Nachmittag des folgenden Tages, brachte eine Gelegenheitskomposition wenig erquicklicher Art, einen „Festgesang“ für Chor und Orchester von Hermann Möskes, einem Komponisten, der sonst grade in Männerchören Beachtenswertes geleistet hat. Auch textlich — die Worte stammen von Chrysant Heuseler — liess dieser Festgesang manche Wünsche offen. Die Wiedergabe geschah durch den Unterbund Köln unter Leitung des Professors Josef Schwartz. Die anderen Unterbünde wirkten mit Ausnahme des Bonner Männergesangvereins Bonn unter Leitung von Musikdirektor Felix Krakamp im Gegensatz zum ganzen Bund zu schwach, wurden aber alle ausnahmslos sehr geschickt und umsichtig geleitet. Als Leiter von Geschmack und Dispositionsfähigkeit tat sich vornehmlich Musikdirektor Mathieu Neumann (Düsseldorf) hervor, der die Chöre „Frühling am Rhein“ von Simon Breu und „Morgenlied“ von Julius Rietz, die vom rechtsniederrheinischen Unterbund vorgetragen wurden, ganz vorzüglich leitete. „Gotentreue“ für Chor und Orchester ist eine recht mässige Vertonung der bekannten „Jung-Dieterich“-Weise; das Werk war in der Wiedergabe zudem stimmlich viel zu schwach besetzt, als dass es irgend eine grössere Wirkung hätte auslösen können; Wiedergabe: linksniederrheinischer Unterbund, Leiter: Musikdirektor Bönn (München-Gladbach). Sehr ansprechend waren drei Lieder im Volkston, a cappella, — „Siehst du am Abend“ von J. Heim, „Wiegenlied“ von J. Brahms-Zander und „Zu Vallendar am Rheine“ von R. Schwalm; Wiedergabe: Unterbund Bergisches Land, Leitung: Musikdirektor Clemens Lehmacher (Solingen). Ein prächtiges, thematisch ausgezeichnet durchgeführtes Werk ist „Lob Gottes“ für Chor und Orchester von August von Othegraven, das bei dieser Gelegenheit seine erste Aufführung erlebte; Wiedergabe: Unterbund Köln, Leiter: Professor Schwartz. Der achtstimmige Doppelchor „Die Freiheit“ von H. Zöllner endet äusserst wirksam in den Huldigungsworten: „Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt!“ Auch der vierstimmige Chor „Übers Jahr, mein Schatz“ von von der Stucken ist ein Werk von durchaus selbständiger Faktur und apartem Klanggepräge; Wiedergabe dieser beiden Chorwerke: Bonner Männergesangverein-Bonn, Leiter: Musikdirektor Krakamp (Bonn). Bei den Bonner Vereinen fielen — im Gegensatz zu den anderen Unterbünden, nicht zum ganzen Bund — die ersten Tenöre durch den Schmelz und den leuchtenden Glanz ihrer Stimmmittel wohltuend auf. Die letzte Nummer des zweiten Tages bildete der Kaisermarsch mit Schlusschor von Wagner (Schlusschor: Rheinischer Sängerbund) und war somit ein würdiger Abschluss des zweiten Festtages, wenn auch die Leistungen dieses Tages nicht ganz auf der künstlerischen Höhe des ersten standen. Die Sängerbundesfeste, die auf Veranlassung des Kaisers von der Regierung nach Kräften ermöglicht und unterstützt werden, sollen den gemeinnützigen Zweck haben, die kleinen und kleinlichen Gesangwettstreite zu verhüten und die Sänger in friedlicher, kunstfördernder Weise zu vereinigen.

Fritz Fleck

Noten am Rande

* **Nochmals die „unsterbliche Geliebte“!** Der Ansicht Paul Bekkers, der jüngst ans Tageslicht geförderte Brief Beethovens an seine „unsterbliche Geliebte“ sei an Giulietta gerichtet, tritt W. Thomas-San-Galli, der Verfasser des Buches „Die unsterbliche Geliebte Beethovens: Amalie Sebald“, in einem Feuilleton der Saale-Zeitung“ entgegen:

Ein neuer Liebesbrief Beethovens ist aufgefunden. Wo? und wann? Das verschweigt die Redaktion des Blattes! Man hört nur, dass sich das Schriftstück im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin befinden soll. Weiter nichts! Und doch wäre es nicht unwichtig, zu wissen, woher es kam? Interessant wird es dadurch, dass es im Zusammenhang mit dem altbekannten Briefe Beethovens an seine „Unsterbliche Geliebte“ gebracht wird, und man aus diesem Zusammenhang glaubt, sichere Schlüsse auf die Entstehungszeit und die Adressation der Liebesbriefe ziehen zu können. Der alte Liebesbrief ist am 6. und 7. Juli irgend eines Jahres, der neue am 8. Juli eines ebenfalls unbekannten Jahres geschrieben. Da der neue Brief aber auf einen vorausgehenden, der am Tage zuvor „zur Post gegeben“ (nicht etwa „geschrieben“!) ist, Bezug nimmt, so müsse, meint man, der gewünschte Zusammenhang zwischen beiden Briefen bestehen, sie müssen im gleichen Jahre geschrieben sein, müssen an dieselbe Person gerichtet sein. Und da nun noch ein Notenzitat aus einem Quintett von Beethoven, auf dessen Autograph „1801“ steht, vorkommt, so müssen beide Briefe im Jahre 1801 geschrieben sein — und müssen unbedingt an Giulietta Guicciardi gerichtet sein!

Die Schlüsse scheinen beweiskräftig, aber es fragt sich, ob da nicht wieder einmal mit den Pferden des Wunsches galoppiert wird — des Wunsches derer nämlich, die in Giulietta Guicciardi die „Unsterbliche“ sehen möchten?

Jetzt scheint es an uns Forschern, vor optimistischen Auslegungen und voreiligen Schlüssen zu warnen und auf die bisher mit Stillschweigen übergangenen Schwierigkeiten hinzuweisen. Einstweilen liegt die Sache so:

1. Ein Beweis, dass die beiden Briefe im Juli desselben Jahres geschrieben sind, liegt nicht vor.
2. Ein Beweis, dass der neue Brief nur 1801 geschrieben sein kann, liegt nicht vor.
3. Ein Beweis, dass die Briefe, wenn sie 1801 geschrieben, nur an Giulietta Guicciardi gerichtet sein können, liegt nicht vor.

Vielmehr zeigt vor allem der neue Brief eine gänzlich andere Handschrift als der alte dreiteilige Liebesbrief! Das auffällige, im neuen Briefe wiederholt angewendete, grosse lateinische R kommt im alten Briefe nirgends vor; nirgends, wo man es erwarten müsste. Wenn die Schrift dadurch anders erscheint, weil der neue Brief mit Tinte, der alte mit Bleistift geschrieben ist, so hat das keinen Einfluss auf die angewandten Buchstaben! Aber auch die Art, die Zahl 4 zu schreiben, welche nach Frimmel auf frühere Lebensjahre Beethovens, etwa um 1795, hinweise, und die in beiden Briefen die gleiche ist, kann nichts gewiss machen, da Beethoven z. B. in einem Briefe an Bettina Brentano vom Jahre 1811 die 4 noch genau so schreibt, wie in den Liebesbriefen. Nach der Schrift der beiden Liebesbriefe zu urteilen, scheint der neue viel früher geschrieben, während der alte Brief eher Beethovens Schreiben um 1811 und 1812 gleicht.“ (Man vergleiche Ungers Aufsatz in diesem Hefte.)

* **Protest gegen eine Brucknerbiographie.** Eine Anzahl österreichischer Verehrer Anton Bruckners erlässt eine öffentliche Erklärung gegen das Buch „Anton Bruckner, Bausteine zu einer Lebensgeschichte“ von Franz Gräflinger (Linz). Dem Werke wird Verzerrung von Bruckners menschlichem und künstlerischem Charakter vorgeworfen und gegen den Verfasser auch deswegen Stellung genommen, „als engerer Landsmann Bruckners und des von ihm ausdrücklich bestimmten Biographen“, dem binnen kurzem erscheinenden Hauptwerke über den Meister ohne Not eine Art Konkurrenzwerk entgegengestellt zu haben. (Bruckner ist nun 15 Jahre tot, und das Werk des „von ihm ausdrücklich bestimmten Biographen“ (Göllerich) noch immer nicht erschienen. Wie lange hätte

denn da eigentlich Gräflinger, dessen „Bausteine“ als solche übrigens einen sehr guten Eindruck machen, nach der Meinung jener „Verehrer“ noch warten sollen? In unserm nächsten Hefte wird sich Prof. Emil Krause mit Gräflingers Buche näher beschäftigen.)

Kreuz und Quer

Berlin. Gemma Bellincioni, die sich jetzt in Berlin als Gesanglehrerin niederlässt, gedenkt, wie aus Viareggio berichtet wird, die Erinnerungen an ihre Bühnenlaufbahn in einem zweibändigen Werke zu veröffentlichen. Frau Bellincioni, obwohl selbst eine Künstlerin von Geist und Geschmack, soll die Abfassung der Memoiren, für die sie das Material lieferte, einem kalabrischen Schriftsteller übertragen haben.

— Zwanzig (!) Vormittagskonzerte für Kammermusik hat ein Violoncellist für die kommende Konzertzeit angekündigt. Wenn die anderen Konzertgeber auch so fleissig sind, kann's ja gut werden!

— Der Berliner Lehrergesangverein hatte anlässlich seines 25jährigen Jubiläums, das im Dezember gefeiert werden soll, ein Preisausschreiben für weihevolle Männerchöre für feierliche Veranstaltungen erlassen. 306 Kompositionen liefen ein, aber das Preisrichterkollegium konnte sich nicht für die Zuerkennung auch nur eines einzigen Preises entscheiden! Von den Einsendern hat der eine Teil den formalen Bedingungen des Preisausschreibens nicht entsprochen, während der andere Teil (das ist das traurigste an dem Wettbewerbsergebnis) den musikalischen Anforderungen nur in so geringem Masse genügt hat, dass von den fünf Preisrichtern auch nicht in einem Falle drei ihre Stimme auf eine Arbeit vereinen konnten. Die ausgesetzten Preise sind vom Berliner Lehrergesangverein einem wohltätigen Zwecke zugeführt worden.

— „Der Rosenkavalier“ wird als erste Neuheit der Saison von der Hofoper vorbereitet.

— Die Orchestermusiker brauchen für die Bühnenmusik ihre Instrumente ebenso nötig, wie die Schauspieler ihre Garderobe für die Theateraufführungen. Die Gerichte haben sich mehrfach mit der Frage zu beschäftigen gehabt, ob Theaterunternehmer für den Verlust von Instrumenten der Orchestermusiker in den Theaterräumen aufzukommen haben. Abweichend vom Amtsgericht hat das Landgericht die Frage zu Ungunsten der Theaterunternehmer entschieden und diese verurteilt, Entschädigung für eine Ritterbratsche und Flöten zu zahlen. Das Landgericht schloss sich in der Hauptsache den Ausführungen des Rechtsanwalts Dr. H. Fränkel an, welche u. a. dahingingen, der Vertrag des Theaterunternehmers schliesse einen Verwahrungsvertrag bezüglich der Instrumente in sich. Der Theaterdirektor müsse dafür sorgen, dass den Theatermusikern ein sicherer Ort zur Verfügung stehe, wo sie ihre Instrumente aufbewahren können. Würden die Theatermusiker ihre Instrumente stets bei sich tragen, so würden sie durch den fortwährenden Temperaturwechsel leiden und ihre reine Stimmung verlieren, welche für die Aufführung unentbehrlich sei. Theaterunternehmer haben daher für die im Theater entwendeten Musikinstrumente ebenso einzustehen wie für Garderobestücke der Schauspieler und Schauspielerinnen, wenn diesen keine sicheren Aufbewahrungsräume für ihre Sachen zu Verfügung gestellt werden.

— Teresa Carreno wird sich nach einer Abwesenheit von drei Jahren am 30. September wieder in Berlin hören lassen, bevor sie eine zweimonatliche Tournee nach England antritt. Sie veranstaltet in diesem Tage im grossen Saal der Philharmonie ihren einzigen Berliner Klavierabend.

— Issay Barmas, der bekannte Geiger und Lehrer des Violinspiels am Scharwenka-Konservatorium, ist vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha zum Professor der Musik ernannt worden.

— Die Kurfürsten-Oper, die im Dezember d. J. eröffnet werden soll, ist jetzt so weit vorgeschritten, dass mit den Innenarbeiten begonnen werden konnte. Es ist dies das erste Theater, das nach der neuen Bauordnung für Theaterneubauten vom 1. April 1909 errichtet ist. Bekanntlich musste das Projekt der „Grossen Oper“ fallen gelassen werden, da man auf dem für sie vorgesehenen Grundstück den neuen baupolizeilichen Vorschriften nicht genügen konnte, denen man hier jedoch vollkommen gerecht geworden ist. Besonders zu erwähnen ist die 250 Quadratmeter grosse Vorhalle, an deren Seiten sich die durch äusserst geschmackvolle Plüschvorhänge verdeckten Garderoben für das Publikum befinden werden, und deren Mitte in den Pausen gleichzeitig als Restaurant dienen soll. Von diesem Raum gelangt man auf prachtvollen Marmortreppen in das hochgelegene, amphitheatralisch angeordnete Parkett. Während hier ein Foyer vorgesehen ist, befinden sich im ersten Rang zwei derartige Räume. Sowohl den Logen im Parkett als auch den ersten Rang-Logen sind kleine Salons angegliedert, die durch eine Tür verbunden sind. Die Seitenbalkons des ersten Rangs sind im Gegensatz zu anderen Theatern vollständig als Logen aufgelöst. Die Bühne ist, der „Bauwelt“ zufolge, als Staffelbühne ausgeführt, so dass es möglich ist, den gesamten Bühnenboden in der Tiefenachse bis zu einer Höhe von 2 Metern emporzuheben, bzw. 2 Meter zu versenken. Ausser dieser wesentlichen technischen Neuerung muss noch hervorgehoben werden, dass hier zum ersten Male bei den Beleuchtungseffekten das Vierfarbensystem zur Anwendung gelangt. Sehr wesentlich in der erwähnten Polizeiverordnung ist die Vorschrift, dass die Herren- und die Damengarderobe für das Theaterpersonal getrennt liegen müssen. Diese Anordnung ist bei dem Neubau zum ersten Male praktisch so durchgeführt. Ein besonderes Merkmal des im klassischen Stil mit modernen Anklängen ausgeführten Theaterpalastes ist, dass er mit der Längsausdehnung des Zuschauerraums an der Strassenfront liegt.

Bern. Hier ist Karl Munzinger im Alter von 69 Jahren gestorben. Geboren am 23. September 1842 in Balsthal (Kanton Solothurn), wandte er sich 1860 der Musik zu und studierte drei Jahre am Konservatorium in Leipzig. 1868 leitete er das eidgenössische Sängerfest in Solothurn so vortrefflich, dass ihn die Berner Liedertafel im nächsten Jahre nach Bern berief, wo er im Musikleben eine beachtenswerte Rolle spielte.

Boston. Hier sollen in der kommenden Saison zum ersten Male Wagnersche Opern herausgebracht werden.

Braunschweig. Das herzogl. Hoftheater hat das neue Spieljahr mit erheblichen technischen Verbesserungen begonnen. Der nach Bayreuther Muster vertiefte Orchesterraum erhielt eine Überdachung, die Kapellmeister und Orchester vor dem Publikum deckt und für die Klangwirkung sämtlicher Instrumente von Vorteil geworden zu sein scheint. Die Muschel des Souffleurkastens fiel fort, die neu eingerichtete elektrische Beleuchtung wird vom Orchesterraum aus reguliert.

Budapest. Die königlich ungarische Landes-Musikakademie in Budapest eröffnet mit Beginn des laufenden Schuljahres, Mitte September Kurse für die höchste künstlerische Ausbildung in den Fächern für Violine, Violoncell und Klavier unter Leitung der Herrn Professoren: Eugen von Hubay, David Popper und Arpád Szendy.

Dortmund. In die Zeit der allgemeinen Erholungs- und Ferienreisen fiel das 32. Orgelkonzert des hiesigen Musikdirektors und ersten Organisten an St. Reinoldi, C. Holtschneider. Die Sinfonia contrapunctistica von F. Busoni erschien hier als Uraufführung. Es ist eine in Musikerkreisen bekannte Tatsache, dass Bach beabsichtigte, seine „Kunst der Fuge“ mit einer solchen über vier selbständige Themen zu beschliessen, was jedoch durch seinen Tod vereitelt wurde, nachdem es ihm gelungen war, zwei Fugen zu vollenden und die dritte teilweise fertigzustellen. Lange Zeit wollte es nicht gelingen, das vierte Thema zu finden. Bernhard Ziehn löste das Rätsel theoretisch in der Weise, dass er das Thema der ersten Fuge den drei übrigen Themen als selbständiges viertes hinzufügte und dadurch die Möglichkeit einer praktischen Ausführung anbahnte. An diese nun ist Busoni in seiner „Sinfonia“ herangetreten. Zustatten kam ihm hierbei sein bedeutendes Können in der Verwertung polyphoner Mittel, seine Kenntnis Bachscher Kunst überhaupt. Rein satztechnisch betrachtet, ist die Kombination der vier bezw. fünf Subjekte am Schlusse des Werkes ein kontrapunktisches Meisterstück ungewöhnlicher Art. Musikalisch bleibt jedoch Busoni trotz reicher Verwendung der Chromatik hinter Bach zurück und stilistisch wendet er sich mehr den Ausdrucksgebieten unserer Neuromantiker zu. Das schafft in dem Werke einen Zwiespalt, der von jedem einigermassen gebildeten Hörer empfunden wird. Busoni schickt seinem Werke ein Präludium über den Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ voraus, in den von ihm hinzukomponierten Schluss fügt er ein poesievolles Intermezzo ein, das leider auch als heterogenes Stilelement empfunden wird. Die orchestrale Bearbeitung hat Fr. Stock, Dirigent des Thomas-Orchesters aus Chicago, in einer die thematische Plastik und strukturelle Durchsichtigkeit fördernder Weise besorgt. Die Ausführung bei Gelegenheit des heutigen Orgelkonzertes unter Stocks Leitung durch Professor Middelschulte an der Orgel und unsere Philharmoniker in Gegenwart des Komponisten genügte hohen

künstlerischen Ansprüchen. Über die Lebensfähigkeit des Werkes, das Professor Middelschulte, dem „Meister des Kontrapunktes" gewidmet ist, wird die Richterin Zeit ihr Urteil sprechen. Middelschulte, der in der „Sinfonia" als Solist sehr zurücktrat, zeigte sein ganz eminentes technisches und musikalisches Können um so glänzender in der Wiedergabe seiner eigenen d moll-Passacaglia und der Lisztschen Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos ad salutarem undam". Noch eine zweite Neuheit (als Erstaufführung in Europa) brachte dieses Konzert, das Adagio aus der seinerzeit in Amerika mit grossem Beifall aufgenommenen c moll-Sinfonie von Fr. Stock, dessen aparte melodisch-harmonische und instrumentale Reize das Verlangen nach der Bekanntschaft des ganzen Werkes in deutschen Konzertsälen rechtfertigen. Fr.

Dresden. Das Petri-Streichquartett (Petri, Warwas, Spitzner, Wille) veranstaltet wieder sechs Kammermusikabende, die am 9. Oktober, 27. November, 18. Dezember, 22. Januar, 26. Februar und 1. April im Palmengarten stattfinden werden.

— Eine sommerliche Gabe war die erste Uraufführung der Hofoper — eine Woche nach den Ferien. Die Hofoper ist ausserordentlich fleissig und mit Erfolg bemüht, den verschiedensten Richtungen, auch des Geschmackes, gerecht zu werden. Ort (Schauspielhaus) und Zeit waren günstig gewählt für den „Fünfuhrtee", ein sogenanntes „Musiklustspiel" in drei Akten, Text von Wilhelm Wolters, Musik von Theodor Blumer. Eigentlich ist es ein Schwank mit recht gesuchten Gelegenheiten, unterhaltsame Musik beizumischen. Es handelt sich um einen Alibibeweis, der von vornherein nicht nötig ist. Eine ziemlich prosaische, teils witzig, teils trocken behandelte Geschichte, deren flotter Verlauf durch die Komposition stark aufgehalten wird. Die Lustspielspannung beseitigt der Librettist dadurch, dass er von Anfang an den Schluss verrät. Arg operettenhaft im alten Stil sind die Sentimentalitäten, nicht ganz so schlimm jedoch die musikalische Verbrämung, wenn schon die Verlogenheit jener Sentimentalitäten in ihr (besonders in den pathetischen Ensemblesätzen) noch schärfer hervortritt. Der Komponist arbeitet ausserordentlich geschickt mit bewährten Einfällen und gibt eine Talentprobe, die ihm die Aufmerksamkeit für spätere Arbeit sichert. Dass er diesen Text wählte, spricht eigentlich gegen ihn. Aber er ist wohl noch sehr jung und mag übersehen haben, dass diese Harmlosigkeit nicht ohne bedenkliche Seitensprünge vor sich geht. Ob er über eigene Erfindung verfügt, lässt sich nach dem „Fünfuhrtee" nicht sagen. Aber seine Geschicklichkeit steht ausser Zweifel. Die Aufführung war sehr gut. F. B.

— Für die neue Nibelungenring-Inszenierung an der Dresdener Hofoper ist der Berliner Maler Lovis Corinth berufen worden. Die vier Abende des Ringes sollen in dieser neuen szenischen Gestaltung im Jahre 1913 in der königl. Hofoper in Dresden, nachdem der Umbau der Oper vollendet sein wird, in Szene gehen. Ursprünglich war Max Klinger für die Herstellung der Entwürfe in Aussicht genommen, es ist aber zwischen ihm und der Hofoper zu keinem Einvernehmen gekommen.

Eisenach. Angeregt durch das gelegentlich des Duisburger Bachfestes gegebene schöne Beispiel eines Bachfreundes ist von einer Verehrerin des grossen Tonmeisters auch für das am 23. und 24. September dieses Jahres in Eisenach stattfindende Bach-Kammermusikfest der Neuen Bachgesellschaft eine Summe zur Verfügung gestellt worden, womit durch Gewährung von Reisestipendien einer kleinen Anzahl unbemittelter Musiker, die sich mit dem Studium Bachscher Musik befassen, der Besuch des Eisenacher Bachfestes ermöglicht werden soll. Gesuche sind bis zum 2. September an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, Nürnberger Strasse 36 mit dem Kennwort „Reisestipendium" zu richten. Berücksichtigt werden nur solche Anträge, die von einem Mitgliede der Neuen Bachgesellschaft unterstützt sind.

— Am 8., 9. und 10. September veranstaltet hier die internationale Franz Liszts-Gesellschaft eine Liszt-Hundertjahrfeier, an der sich 40 Solisten, Sänger, Virtuosen, Rezitatoren und Redner beteiligen werden. Das Solistenensemble der Liszt-Gesellschaft unter Leitung seiner Dirigentin Martha Remmert wird auch die selten gesungenen Männerchöre aufführen. Melodramen und Solo-Orgelwerke sollen ebenfalls in das Programm aufgenommen werden.

Heidelberg. Das 47. Tonkünstlerfest, das vom 22. bis 25. Oktober in Heidelberg begangen werden soll, ist als Jahrhundertfeier für Franz Liszt und gleichzeitig als Erinnerungsfeier des 50jährigen Bestehens des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (gegründet unter Führung Franz Liszts am 7. August 1861) geplant. In Aussicht genommen sind folgende Veranstaltungen: Erstes Konzert am 22. Oktober: Oratorium Christus. Zweites Konzert am 23. Oktober: Dante-Sinfonie und Faust-Sinfonie. Drittes Konzert am 24. Oktober vorm.: Werke für Klavier, Gesang und Deklamation. Viertes Konzert am 24. Oktober abends: Bergsinfonie, Klavierkonzert in Adur, zwei Faustepisoden, Totentanz, Tasso, Orgelvortrag. Fünftes Konzert am 25. Oktober vorm.: Werke für Klavier und Gesang. Sechstes Konzert am 25. Oktober abends: Gaudeamus igitur, Die Glocken des Strassburger Münsters (Chor, Soli und Orchester), Chorwerke mit Orgel, Harfe, Klavier, Orchesterlieder, Violinsoli.

Karlsruhe. Das Grossherzogl. Konservatorium für Musik zu Karlsruhe ist im Schuljahr 1910/11 beträchtlich vergrössert und erweitert worden. In verschiedenen wesentlichen Beziehungen, besonders in seinem Verhältnis zur Stadt Karlsruhe, wurde es einer für seine Zukunft sehr wichtigen Umgestaltung unterzogen. Das Anstaltshaus ist mit sämtlichen Unterrichts- und Wohngebäuden durch Schenkung auf die Stadt Karlsruhe übergegangen. Diese hat sich verpflichtet, es für die Zwecke der Anstalt dauernd zu verwenden. Die von der Stadt bisher in gleicher Weise wie das Grossh. Konservatorium unterstützte Musikbildungsanstalt wurde als solche aufgelöst und durch Übernahme eines grossen Teils ihrer Lehrkräfte und fasst aller ihrer Schüler (132) mit dem Grossh. Konservatorium verschmolzen. Durch diese Vergrösserung wurde eine Vermehrung der Unterrichtsräume und die Herstellung eines neuen Bibliothekbaues nötig. Mit Genehmigung des Stadtrats wurde eine den Zeitverhältnissen angemessene Erhöhung der bisherigen, vor 26 Jahren festgesetzten Schulgelder eingeführt, deren Ertrag zu einer dringend notwendigen Erhöhung der Lehrergehälter verwendet wird. Durch eine nach dem Dienstalter abgestufte Skala wurde auf diese Weise eine Erhöhung der bisherigen Gehälter von 10—25 Prozent ermöglicht. Das Verrechnungswesen der Anstalt sowie die Einziehung der Schulgelder und die Ausbezahlung der Lehrergehälter wird auf Antrag des Direktors und mit Zustimmung des Stadtrats vom Beginn des nächsten Schuljahres an von der Stadt Karlsruhe übernommen werden. Für die Bibliothek wurde ein Neubau errichtet, so dass der bisherige Bibliotheksraum ebenfalls für Unterrichtszwecke verfügbar wurde. Die Stadt Karlsruhe leistet der Anstalt einen jährlichen Beitrag von 6000 Mark. In ausserordentlicher Weise wurde die Vergrösserung des Grossh. Konservatoriums durch die Liberalität einiger Pianofortefabriken von weltbekanntem Namen gefördert. Im verflossenen Schuljahre wurde das Grossh. Konservatorium von 996 Zöglingen besucht. Unter diesen waren 737 eigentliche Schüler, 224 Hospitanten und 35 Kinder, die in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichts — Abteilung für praktische Unterrichtsübung — unterwiesen wurden. Der Unterricht wurde von 39 Lehrern und 23 Lehrerinnen erteilt. Die im Januar 1909 begonnenen Kurse für Rhythmus-Dalcroze (zur Ausbildung des rhythmischen Gefühls und des musikalischen Gehörs und Auffassungsvermögens) wurden in diesem Schuljahre in 4 Klassen mit 66 Schülern fortgesetzt. Die den Unterricht erteilenden Damen nahmen auch in diesem Jahre an dem Osterkursus für Lehrer der Rhythmik teil, den Herr Professor Jaques-Dalcroze in seinem Institut in Dresden-Hellerau abhielt. Im Laufe des Schuljahres wurden 31 Aufführungen veranstaltet, 17 Vortragsabende, 11 Prüfungskonzerte, 2 Aufführungen der Klassen für Rhythmus-Dalcroze und 1 Schubert-Abend für den „Arbeiterdiskussionsklub". Das neue Schuljahr beginnt am Freitag den 15. September 1911.

Leipzig. In der ersten Hälfte des Septembers wird die Erstaufführung des „Rosenkavaliers" stattfinden.

London. In einem der schönsten Teile des modernen Londons, in Kingsway, ist ein neuer Musentempel gebaut worden: die Hammerstein-Oper. Der Bau ist nach den Plänen eines britischen Architekten von britischen Arbeitern ausgeführt worden. Chor, Orchester, Ballett, Kulissenschieber, Bühnenarbeiter, Kostumiers usw. bestehen gleichfalls nur aus Engländern. Als aber Solisten an die Reihe kamen, musste Hammerstein doch zum Ausland seine Zuflucht nehmen. Bei aller Achtung vor dem musiktreibenden Albion: so weit reicht es denn doch noch nicht! Schon das Äussere des Hauses mit seiner klassischen Front wirkt anziehend. Der Innenraum ist mit einem Luxus, einer Pracht und Bequemlichkeit ausgestattet, wie sie nur im reichen England entfaltet werden können. Abgesehen von dem prunkenden Gold, der schillernden Seide, dem gleissenden Samt haben alle Stühle Armlehnen. Diese Sessel sind derartig weit eingerichtet, dass der nach Geschäftsstunden

der Trägheit verfallende Londoner sich mit britischer Noblesse hineinfallen lassen kann. Die üppigen Logen strotzen vor Pracht. In ihren Gängen sind Telephone angebracht, die man zur Unterhaltung mit anderen Logen und anderen Teilen des Hauses verwenden kann. Dass diese Gespräche den künstlerischen Genuss sehr beeinträchtigen und alle Aufführungen zu rein gesellschaftlichen Ereignissen gestalten werden, ist freilich zu befürchten. Die Telephone werden aber auch die Verbindung mit der Aussenwelt herstellen, und so kann aus dem Opernhaus mit der Zeit eine ganz nette Geschäftsbude entstehen. Auf dem Dache wird ein Marconi-Apparat angebracht, so dass der Reisende, der 500 Meilen weit auf der See entfernt schwimmt, Sitze belegen kann. Ein prachtvolles Foyer soll in den Zwischenakten zur Promenade dienen. Obzwar noch keine Kasse eröffnet ist, laufen tägliche Anmeldungen für etwa tausend Billette ein, und 500 oder 600 reiche Amerikaner kommen in einem besonders gemieteten Dampfer zur Erstaufführung her. Herr Direktor Hammerstein versteht es, mit altbewährten Mitteln der Sensation zu arbeiten.

— Gustav Havemann, welcher kürzlich an das Königliche Konservatorium zu Leipzig berufen wurde, trat in dieser Saison zweimal in der Queen's Hall in London mit grossem Erfolge auf und wurde für ein drittes Konzert verpflichtet.

— Johanna Thamm, die ausgezeichnete junge Dresdner Pianistin, hatte bei ihrem kürzlichen Debüt in der Queen's Hall in London einen grossen Erfolg zu verzeichnen. Die Zeitungen sind des Lobes voll und rühmen ihren gefühlvollen Anschlag, ihren musikalischen Geschmack und ihre brillante Technik.

Lugano. Das 807. Konzert im Schlosse Trevano bei Lugano fand als Deutsches Konzert unter Leitung von Louis Lombard statt. Das Programm brachte Webers Oberon-Ouvertüre; Bach-Wilhelmy: Arie; Beethoven: fünfte Sinfonie; Richard Wagner: „Lohengrin-Vorspiel", „Siegfried-Idyll" und Ouvertüre zum „Tannhäuser". Jeden Sonntag (von Juli bis Oktober) findet ein Konzert statt, und zwar ausschliesslich auf Kosten des Schlosses von Trevano. Der Zutritt ist frei und erfolgt auf Einladung. Das Orchester ist hauptsächlich aus Professoren der ersten königlichen Konservatorien Italiens zusammengestellt. Reisende, welche Einladungen wünschen, werden ersucht, an den Intendanten des Schlosses von Trevano zu schreiben, indem sie das Datum des Konzertes erwähnen, sowie den Namen und die Adresse jeder einzelnen Person.

Mailand. Leoncavallo ist zurzeit in Montecatini mit drei angefangenen Werken beschäftigt. Die Operette „Reginetta" (kleine Königin), Textbuch von Forzani, bedeutet eine in Musik gesetzte Satire. Ein junger König konspiriert heimlich mit Revolutionären, um sich vom Thron jagen zu lassen und dann das Mädchen seiner Wahl heiraten zu können. Der erste Akt spielt in London, die beiden anderen in Portowo, dem sagenhaften Reiche des regierungsmüden Königs. Ein ernstes und originelles Werk soll der „Prometeo" werden. Hier handelt es sich um ein Gedicht in griechischen Rhythmen, das Arturo Colautti verfasst und dessen schauspielerischer Vertreter Titta Ruffo sein wird.

Mannheim. Mit Beginn der neuen Spielzeit treten in den Verband des Hoftheaters ein: Kapellmeister Robert Erdmann aus Hamburg, der die Stelle des Chordirektors bekleiden wird, Adeline v. Adler als Koloratursängerin, Friedrich Bartling aus Mainz als lyrischer Tenor, Mathieu Frank vom Deutschen Landestheater in Prag als Bassist, Rudolf Jung für Tenorpartien, Kammersängerin Frau Krull vom Dresdner Hoftheater für das hochdramatische Fach, Ingeborg Lieblad als zweite Altistin, Melitta Walther für jugendlich dramatische Rollen.

München. Von den beiden grossen Nachlasswerken Gustav Mahlers wird „Das Lied von der Erde", eine Sinfonie für Tenor und Alt mit Orchester seine Uraufführung in kommender Saison in München finden. Das Konzertbureau Emil Gutmann hat das Recht der Uraufführung erworben und bringt das Werk anlässlich einer Gedächtnisfeier für Mahler. Die Sinfonie, der ein aus dem Englischen übersetzter Text altchinesischer Gesänge zugrunde liegt, besteht aus sechs Unterabteilungen, die folgende Titelbezeichnungen tragen: „Das Trinklied vom Jammer der Erde", „Der Einsame im Herbst", „Von der Jugend", „Von der Schönheit", „Der Trunkene im Frühling", „Der Abschied". — Die Uraufführung der Neunten Sinfonie, die letzte in der Reihenfolge der bisher erschienenen, ist gegenwärtig noch nicht bestimmt und wird, den letztwilligen Verfügungen Mahlers entsprechend, erst in späterer Zeit herausgebracht werden. Beide Werke erscheinen im Verlage der Universal-Edition (Wien—Leipzig).

Paris. Ein Streit um „Robert den Teufel" tobt hier gegenwärtig. Seit beinahe 20 Jahren ist Meyerbeers Oper „Robert der Teufel" nicht aufgeführt worden, weil im Jahre 1896 beim Brande der Oper die Ausstattung mitverbrannt ist. Zwei Theater, die Oper und das Gaité, wollten nun den Parisern „Robert und Teufel" neu ausgestattet wieder vorsetzen, aber vermutlich zerschlägt sich dieser schöne Plan vorläufig, denn die Leiter der beiden Bühnen sind einander in die Haare geraten, und jeder behauptet, der andere dürfe „Robert den Teufel" nicht aufführen. Die Brüder Isola vom Gaité behaupten, die erste Vorstellung „Robert der Teufel" habe vor mehr als 50 Jahren stattgefunden (was auch war ist), daher hätten sie ein Recht, die Oper aufzuführen. Die Herren Messager und Broussant von der Oper dagegen sagen, Meyerbeer sei 1864 gestorben (was ebenfalls wahr ist), daher würden seine Werke erst im Jahre 1914 frei. Es kommt aber noch etwas hinzu, nämlich nach dem Artikel 31 der „Lasten der Oper" ist die grosse Oper verpflichtet, dem Théâtre lyrique, also dem Gaité-Theater, nicht nur die Künstler, die grade frei sind, sondern auch Ausstattungsstücke, die nicht gebraucht werden, und schliesslich sogar die Werke zur Verfügung zu stellen, die nicht mehr aufgeführt werden. Der französische Ausdruck „qui ne sont plus en cours de représentation" ist nun vieldeutig. Da seit 1896 die Oper „Robert der Teufel" nicht mehr aufgeführt hat, haben die Ansprüche der Brüder Isola eine gewisse Berechtigung. Vielleicht wird es dahin kommen, dass im Winter beide Theater die Oper gleichzeitig aufführen, und beide werden dabei wohl auf ihre Kosten kommen, denn in Paris war es mit Meyerbeerschen Opern schon früher so, und einzelne Werke Mozarts sind gar an drei Pariser Bühnen gleichzeitig aufgeführt worden.

Scheveningen. Obgleich die erforderliche Summe von einer Million noch nicht voll gezeichnet ist, sollen die Arbeiten so gefördert werden, dass das Richard-Wagner-Theater im Jahre 1913 eröffnet werden kann.

Stettin. Für das erste Pommersche Musikfest, das der Stettiner Musikverein unter seinem Dirigenten Robert Wiemann am 29. und 30. Oktober abhalten wird, ist ein glänzendes Programm aufgestellt worden. Am ersten Tage wird „Die Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt, am zweiten Tage die IX. Sinfonie zur Aufführung kommen. Ferner wird Max Schillings das Vorspiel zum dritten Akt seines „Pfeifertages", das „Hexenlied" und das Hochzeitslied dirigieren. Als Solisten sind gewonnen: Lilly Hafgren-Waag, Margarete Ober, Emil Pinks, Alfred Kase und Karl Mayer. Aus dem weiteren Winterprogramm des Stettiner Musikvereins sind hervorzuheben: Das Oratorium „Das verlorene Paradies" von Enrico Bossi sowie der „Messias" von Händel; in den Sinfoniekonzerten wird Richard Strauss' „Don Juan" sowie die Sinfonie „Aus der neuen Welt" von Dvořák aufgeführt werden.

Tarent. Dem Komponisten Giovanni Paisiello wird in seiner Geburtsstadt Tarent ein Denkmal errichtet. Gleichzeitig soll in dem Geburtshause des Komponisten ein Paisiello-Museum angelegt werden.

Triebschen. Über R. Wagners Triebschener Aufenthalt bringt die Augustnummer der Süddeutschen Monatshefte (Schweizerheft) neue Mitteilungen.

Bad Wildungen. Im Kursaale wurde am 19. August die dmoll-Sinfonie des Nürnberger Kapellmeisters Bernhard Tittel mit grossem Erfolge aufgeführt.

Verlagsnachrichten

Frobergeriana von Walter Niemann, eine Auswahl namentlich für den Unterricht der Mittelstufe geeigneter Klavierstücke aus den anmutigen Klaviersuiten Frobergers (etwa 1600 bis 1667), des ersten Grossmeisters deutscher Klaviermusik, erschien in zweiter Auflage im Verlag N. Simrock (Berlin und Leipzig).

Heinrich G. Noren hat ein sinfonisches Werk „Vita" vollendet, das am 14. Dezember im Leipziger Gewandhaus von Professor Nikisch zur Uraufführung gebracht wird.

Die Musikalien-Verlagshandlung Ernst Eulenburg (Leipzig) wird demnächst einem langjährigen Wunsche der musikliebenden Kreise entsprechen. Anfang September erscheinen in ihrer bekannten kleinen Orchester- und Kammermusik-Partitur-Ausgabe zur Feier der 100. Wiederkehr von Franz Liszts Geburtstage des Meisters zwölf sinfonische Dichtungen und zwar zu dem ausserordentlich billigen Preise von je 2 M. sowie

in drei eleganten Bänden mit Bildnis des Komponisten. Gleichzeitig erscheinen in derselben Sammlung die sieben Streichquartette von Anton Dvořák und als Neuigkeit Max Regers Lustspiel-Ouvertüre, die von zahlreichen Konzertinstituten für die bevorstehende Saison erworben wurde.

Anlässlich des Franz Liszt-Jubiläums wird ein Band unbekannter Briefe des Meisters erscheinen. Die Originale wurden dem Herausgeber, Herrn W. v. Csapó, von der Baronin Schell, geb. Gräfin Sigray, zur Verfügung gestellt. Es sind, wie das „Neue Pester Journal" mitteilt, 117 Briefe, die Liszt an den Grossvater der Baronin, Anton Auguss, gerichtet hatte. Das Werk erscheint in ungarischer und in deutscher Sprache.

Im Verlage von Adolph Fürstner in Berlin wird eine ältere Komposition von Richard Strauss erscheinen, zu deren Herausgabe er sich erst jetzt entschlossen hat. Es handelt sich um sein Opus 4: Suite Bdur für 13 Blasinstrumente, die er im Jahre 1883 komponiert hat. Die Besetzung des Werkes, das aus vier Sätzen: Präludium, Romanze, Gavotte und Introduktion und Fuge besteht, ist die folgende: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei B-Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott (oder Bass-Tuba) und vier Hörner. Die Uraufführung der Suite fand unter Leitung des Komponisten mit den Meiningern im Jahre 1884 in München statt. Strauss, der für gewöhnlich Klaviertranskriptionen seiner Orchesterwerke nicht selbst vornimmt, hat für die Suite seinerzeit einen Klavierauszug zu vier Händen geschrieben, der sich gegenwärtig im Stich befindet und der in etwa 14 Tagen erscheinen dürfte. Auch ein von Carl Besl verfasstes zweihändiges Arrangement der Suite befindet sich in Vorbereitung.

Berichtigung

In Heft 33/34 Seite 495 1. Zeile des Münchner Berichtes soll es statt Prinzregententheater Residenztheater heissen (entsprechend der Zeile 11 auf Seite 496 1. Spalte).

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Nachstehender Minimaltarif ist zwischen genannten Verbänden vereinbart worden. Nach Versand und Bekanntgabe des ersten Entwurfs sind aus der Voraussetzung, dass jede Veranstaltung diesen Tarifen unterstellt werden müsse, vielfach Bedenken dagegen laut geworden; diesen zu begegnen, ist nun gesagt worden, „für künstlerische Betätigung", womit zum Ausdruck kommen soll, dass es sich immer nur um hochzubewertende Aufführungen handeln kann. Ferner soll der Tarif nur auf die Großstädte und solche mit eigenem Orchester, quasi zum Schutz für diese, ausgedehnt werden, woran sich natürlich die Hoffnung knüpft, auch bei leistungsfähigeren Dienstgebern (Vereinen usw.) anderer Städte den Tarifen Geltung zu verschaffen. Von der Absicht ausgehend, in erster Linie eine allgemeine Ordnung der Honorare herbeizuführen, ist darauf Bedacht genommen, die Sätze in minimalsten Grenzen gehalten, aufzustellen; da aber vielerorts bereits höhere Taxen gezahlt werden, so wird, um dort eine Schädigung zu verhüten, ein „Merkbüchlein" herausgeben, in welchem u. a. auch die bisher an solchen Plätzen üblichen Honorarsätze aufgeführt werden sollen.

Die Vielgestaltigkeit der Verhältnisse, dass z. B. Korporationen wechselnd Dienstgeber und Dienstnehmer sind, machten leider den sonstigen Brauch unmöglich, eine allgemeine Gegenseitigkeitsvereinbarung zu treffen; man musste sich deshalb darauf beschränken, den ersten Entwurf weitesten Kreisen bekanntzugeben. Den darauf einlaufenden Wünschen ist, da wir doch das Interesse aller Mitglieder berücksichtigen müssen, soviel wie möglich Rechnung getragen.

Ferd. Meister

Minimaltarif

für künstlerische Betätigung von Kapellmeistern und Musikern ausserhalb ihres Wohnsitzes nach untenbenannten Städten des Deutschen Reiches*), vereinbart zwischen dem „Verband Deutscher Orchester- und Chor-Leiter" und dem „Deutschen Orchester-Bund".

I. Konzerte in Nachbarstädten und Einzelaushilfen daselbst

1. Dirigent 100,— M.
2. Musiker: a) Ein Konzert 20,— M., b) ein Konzert mit Probe am gleichen Tage 25,— M., c) Proben am Vortage je 7,— M., d) eine Probe am Vortage mit Eintrittsgeld 10,— M., e) eine Probe am Wohnsitz (für bestelltes Programm) 5,— M.
3. Ausserdem täglich einmal Reisegeld III. Kl., sowie Freitransport der grossen Instrumente, wie Cello, Bass, Kontrafagott, Tuba, Schlagzeug, Harfe usw.
4. Ist Übernachten nötig, so sind dafür 4,— M. an Diäten zu zahlen.

Dieser Tarif I gilt auch für ganze Orchester bei Opern in Nachbarstädten.

II. Einzelaushilfe für Oper

a) Eine Oper 40,— M., b) eine Oper mit Probe am gleichen Tage 50,— M., c) Reise-, Transportgeld und Diäten wie bei Tarif I.

III. Orchester-Gastspielreisen (Tourneen) für Konzert und Oper

1. Für jeden Tag mit einer Aufführung eine Pauschale, die sich zusammensetzt aus: a) Dirigent 100,— M. und b) pro Musiker 25,— M.
2. Bei täglich zwei Aufführungen tritt eine 50 prozentige Erhöhung ein.
3. Für Gastspiele von mehr als 2 Tagen Dauer gilt Absatz 1 des Musikfesttarifs (IV.) unter Hinzurechnung eines einmaligen Reise- und Transportgeldes von 5,— M. pro Musiker.

IV. Mehrtägige Veranstaltungen (Musikfeste usw.) für einzelne Musiker und ganze Orchester

1. Für Proben und Aufführungen vom
   1. bis 2. Tage je 25,— M.
   3. „ 6. „ „ 20,— „
   7. „ 8. „ „ 15,— „
   (z. B. 8 Tage zusammen 160,— M.)
2. Reisegeld III. Kl. hin und zurück; bei grösseren Entfernungen Schnellzug.
3. Freitransport der grossen Instrumente.
4. Dienstzeit täglich bis zu 8 Stunden bei zweimal ½ stündiger Pause.

V. Längere Gastspiele für Orchester

1. Bis zu 8 Tagen gilt der Tarif IV.
2. Vom 9. bis 15. Tage pro Tag und Aufführung 12,— M., doch nicht unter 160,— M.
3. Vom 16. Tage an pro Tag und Aufführung 10,— M., doch nicht unter 180,— M.
4. Sind nach 2. und 3. zwei Aufführungen an einem Tage, so tritt eine 50prozentige Erhöhung ein.
5. Reise und Transporte wie bei IV, Absatz 2—4.

Allgemeine Bestimmungen

1. Bei Aufführungen zum Besten von Wohlfahrtskassen der Dirigenten oder der Musiker, sowie auch bei regelmässigen, pro Saison mindestens dreimaligen und vereinbarten Dienstleistungen sind Ermässigungen der Honorare bis zu 25 pCt. gestattet. Dieselbe Ermässigung kann eintreten, wenn ein Dirigent, Orchester oder Musiker Dienstgeber ist.
2. Reisetage werden nicht berechnet.
3. Bei Veranstaltungen in öffentlichem und besonders künstlerischem Interesse können Dispense von den obengenannten Verbänden erteilt werden.
4. Tarif V findet auf Kurortengagements keine Anwendung.
5. Tantiemen für Aufführungsrecht sind vom Veranstalter zu zahlen.
6. Bei allen Angeboten nach Orten, wo ein Orchester oder ein Lokalverein des A. D. M.-V. besteht, sind die Dirigenten oder Vorstände rechtzeitig zu verständigen.
7. Im künstlerischen Interesse sind bei allen Veranstaltungen möglichst nur Zivilmusiker zu verwenden.

*) Städte einschliesslich der Vororte von über 100 000 Einw. und b) solche mit eigenem Konzert- oder Theater-Orchester: a) Aachen, Altona, Augsburg, Barmen, Berlin, Bochum, Braunschweig, Bremen, Breslau, Cassel, Chemnitz, Cöln, Crefeld, Danzig, Dortmund, Dresden, Duisburg, Düsseldorf, Elberfeld, Erfurt, Essen, Frankfurt, Gelsenkirchen, Halle, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Kiel, Königsberg, Leipzig, Magdeburg, Mainz, Mannheim Mühlheim (Ruhr), München, Nürnberg, Plauen, Posen, Saarbrücken, Stettin, Strassburg, Stuttgart, Wiesbaden. b) Altenburg, Baden-Baden, Barmen, Bonn, Bückeburg, Coburg, Darmstadt, Dessau, Freiburg i. B., Gera, Gotha, Hagen, Heidelberg, Homburg v. d. H., Koblenz, Lübeck, Meiningen, M.-Gladbach, Neustrelitz, Oldenburg, Regensburg, Rostock, Rudolstadt, Schwerin, Sondershausen, Weimar, Würzburg. (Anmerkung: Tarif IV und V gilt für jeden Ort.)

Die nächste Nummer erscheint am 14. Sept.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 11. Sept. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 37/38

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 14. Sept. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Beethovens neuer Liebesbrief — eine Fälschung?

Von **Max Unger**

Es beliebt Herrn Paul Bekker, uns mit Überraschungen zu kommen. Vor wenigen Wochen wärmte er an der Hand eines neuen Beethovenbriefes an die „Unsterbliche Geliebte" einen alten Braten wieder auf und tischte ihn den höchlichst erstaunten Beethovenfreunden mit — wenn man die Sache nur von der Oberfläche ansah — überzeugend klingenden Worten auf. Noch haben sich teilnehmende Gemüter kaum vom Erstaunen so recht erholt, da sieht er sich „veranlasst mitzuteilen, daß dieser Brief höchstwahrscheinlich eine Fälschung neueren Datums ist, deren Ursprung sich augenblicklich noch nicht ermitteln lässt." Wir erfahren dadurch endlich auch, woher das Schreiben stammt: „Der gegenwärtige Besitzer des Briefes, ein Sammler von Marken und Ganzsachen, Herr Adam Mayer in Wien, fand ihn unter einem Convolut alter Briefe, die er kürzlich gekauft hat." Nicht nur Kenner, wie Dr. A. Kopfermann, Dr. Alfred Ebert, Leo Liepmannssohn u. a. erklärten das Dokument für echt, auch von Seiten aller derer, denen das durch die „Musik" kürzlich veröffentlichte Faksimile vor Augen kam — darunter natürlich aller lebenden Beethovenforscher —, wurde nicht der geringste Zweifel der Echtheit laut.

Hören wir weiter: „Da der Herausgeber der „Musik" den Wunsch hatte, an Ort und Stelle der Geschichte des Briefes nachzuspüren, eventl. neues Material zu fördern, unterblieb vorerst die Angabe des Fundortes. Die inzwischen vorgenommenen Untersuchungen sind indessen erfolglos geblieben. Namentlich war der vorherige Besitzer des Briefes nicht zu ermitteln.

Erst vor wenigen Tagen*) meldete dieser sich bei dem gegenwärtigen Eigentümer, um ihm mitzuteilen, dass der angebliche Beethovenbrief eine Fälschung sei. Da der Besitzer neuerdings die Herausgabe des Briefes verweigerte, ist eine nochmalige Prüfung zur Zeit nicht möglich. . . . ."

Auf Grund dieser Umstände neigt nun Bekker merkwürdigerweise sogleich zur Annahme einer Fälschung — einer meisterhaft gelungenen Fälschung. Sofort versucht er auch schon zu erklären, woraus der Mystifikator bei seiner lichtscheuen Tat eine Anregung geschöpft haben könnte — nämlich aus einer Stelle des Lenzschen kritischen Katalogs der Werke Beethovens; er führt aber weiterhin sofort ein paar Einzelheiten der Schreibweise ins Treffen, die gegen Beethovens Autorschaft sprechen sollen, den „bei Beethoven sonst nicht vorkommenden Beginn der Vorsilbe ferlassen mit f, sowie die Notierung des violinmässig gedachten Akkordes e — h — e zu dem Worte „ja". . . ."

Da ich das Problem der Beethovenschen Liebesbriefe im letzten Heft der Neuen Zeitschrift für Musik zum Gegenstand ausführlicher Erörterung gemacht habe, gestatte man mir zu dieser neuen Überraschung ein paar kurze Bemerkungen, obwohl ich nicht das „Original" des fraglichen Schreibens, sondern auch nur das Faksimile einsehen konnte.

Ich muss gestehen, dass mich, als ich die Bekkersche Lesart des Briefes in der „Musik" zuerst zu Gesicht bekam, bei den Worten „unferdient" und „ferlassen" ein nicht gelindes Misstrauen beschlich, das bei der oberflächlichen Einsicht in das Faksimile wegen der auffallend hochstrebenden Buchstaben, die viel weniger rund, grösser und langgestreckter als im ersten Liebesbrief sind, nur noch wuchs. Ich vergewisserte mich dann über die ominöse Schreibweise der Vorsilbe „fer" — und sieh da! Herr Bekker hat, wie sich jeder leicht durch das Faksimile überzeugen kann, tatsächlich statt des typischen „v" Beethovens zweimal „f" gelesen. Man vergleiche diese Buchstaben mit den entsprechenden im ersten Liebesbriefe, und man wird finden, dass ihr Unterschied nicht grösser ist, als die Schreibweise des ersten Briefes von der des zweiten überhaupt abweicht. Je mehr ich mich — noch garnicht etwa inhaltlich — mit dem Brief beschäftigte, desto genauer erkannte ich das typisch Beethovensche. Das müsste wahrhaftig ein Tausendkünstler sein, der ein solches Dokument so innerlich überzeugend, von dem durchaus Beethovenschen Stil angefangen bis zum Typischen des kleinsten und flüchtigsten Buchstabens zu Wege brächte. Das müsste nicht blos ein Kenner Beethovenscher Ausdrucksweise, das müsste auch ein seltener Deuter seiner Handschrift (mit Verlaub: ein besserer als Bekker) und ein noch ausgezeichneterer Nachahmer derselben sein.

Doch noch zu dem violinmässig geschriebenen Akkord. Auch hier sehe ich nicht im mindesten ein, was gegen die Echtheit dieses Dokumentes sprechen soll. Es soll — wenn ich recht verstehe — nicht Beethovensch sein, dass der Meister dem Worte „ja" einen instrumental gedachten Akkord unterstellt? Ist das nun nicht wieder ganz klar darin begründet, dass ihm das liebedurchtränkte Quintett-

*) Der Artikel Bekkers stand im ersten Morgenblatt der Frankfurter Zeitung vom 8. September.

thema zuerst einfiel, dass er dann erst — nach seiner Niederschrift — auf die Worte darüber kam?. Sagt er's doch fast selbst: „Ein nicht übles Thema fiel mir ein . . .“ und erst dann, nachdem er es mitgeteilt hat: „Doch die Worte darüber muss ich verschweigen. . . .“

Was endlich Bekker über einen mutmasslichen Zusammenhang des neuen Dokumentes mit den Lenzschen Auslassungen vorbringt — hierin werden lediglich Verbindungsfäden zwischen Beethovens Liebe zu Giulietta und dem Finale jenes op. 29 zu spinnen versucht —, das entbehrt jeglicher überzeugender Kraft. Dagegen ist lediglich zu erwidern, dass es tatsächlich ganz merkwürdig wäre, wenn es nicht einmal ein einziger Beethovenschriftsteller unternommen hätte, Beziehungen zwischen der Zuneigung des Meisters, die ihn jener Dame gegenüber ungefähr 1802 wirklich beherrschte, und jenem liebeseufzenden Thema anzubahnen.

Das bei oberflächlicher Betrachtung so sonderbar verschiedenartige Aussehen von Beethovens Handschrift beruht meines Erachtens auf folgenden hauptsächlichsten Ursachen: Der erste Brief ist auf dünneres Papier, kleinere Bogen, mit Blei und in ganz deprimierter Stimmung, der zweite auf derberes Papier, grösseren Bogen, mit Tinte und unter auffällig gehobenen und entschlossenen Gefühlen niedergeschrieben. Dass im zweiten Liebesbrief anderes Briefpapier benutzt worden ist als im ersten, erscheint übrigens durch die Worte hinreichend erklärt, die er am 6. Juli schrieb: „Erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt. . . .“ Beethoven wird sich demnach am anderen Tage, nachdem er schon den letzten Teil des ersten Briefes (noch im Bette liegend) geschrieben hatte, doch noch eine neue Wohnung gesucht haben und infolgedessen nur anderes Papier zur Verfügung gehabt haben.

Nach all dem behaupte ich: Es ist durchaus nicht sonderbar, dass sich die beiden Briefe äusserlich unterscheiden: im Gegenteil: Es gäbe sehr zu bedenken und wäre eher der Fall einer Fälschung anzunehmen, wenn sich die Schreibweise beider Briefe decken würde. Einer Mystifikation stattzugeben, ist in diesem Falle aber gerade aus dem Grunde noch schwerer denkbar, da die Nachahmung der Beethovenschen Handschrift für eine so hochgemute Stimmung — was jeder einsichtsvolle Urteiler bestätigen muss — nur noch schwieriger als gewöhnlich geworden wäre.

Das erste, was einem bei Annahme einer Fälschung einfallen muss, ist die Frage nach ihrem Zweck. Da hier ein Ausgehen auf pekuniäre Vorteile ausgeschlossen erscheint — was für eine Summe hätte der Besitzer, wäre er sich seines Schatzes bewusst gewesen, nicht fordern können? —, so bliebe nur noch der Fall, dass man das Schreiben mit der Absicht, für eine bestimmte Dame den Beweis der „Unsterblichen“ zu erbringen, künstlich hergestellt habe. Das wäre aber dann sicher geschickter geschehen: denn der Brief passt, wie ich im vorigen Hefte dargetan habe, weder auf eine Giulietta noch auf eine von den anderen schon vorgeschlagenen Damen (besonders auch nicht auf Amalie Sebald und Therese von Brunsvik). Er passt, wie ich gezeigt habe, lediglich zu meinen eigenen Ansichten über den ersten Liebesbrief.

Über die trotzdem noch so geheimnisvoll klingende Geschichte von dem ersten Besitzer, der erst den Beethovenbrief mit verkaufte, der aber erst dann (NB. nachdem er erfahren haben musste, von welch' hohem Wert das Dokument war) wieder zu dem Antiquar mit der Nachricht kam, der Brief sei gefälscht (ihn vielleicht mit dieser Begründung zurückforderte??!!), kann uns vielleicht Herr Kapellmeister Schuster, der Herausgeber der „Musik“, einmal eine ausführlichere Darstellung geben. Dass der jetzige Besitzer das Schreiben, nachdem er von seinem hohen Wert Kenntnis erhalten hat, nicht gern wieder aus der Hand gibt, leuchtet wohl jedem ein. Ich wünschte nur das Eine, dass er es nun, wo so grosse Zweifel ausgestreut worden sind, auch auf chemischem Wege auf das Alter und die Zusammensetzung der Tinte hin usw. prüfen lassen möchte.

Jeder, der meinen letzten Aufsatz gelesen hat, wird einsehen, dass das neue Dokument mit der Festsetzung des ersten Liebesbriefes in ein bestimmtes Jahr nur das Wenigste zu tun hat: das wird also unumstösslich sicher sein und bleiben, dass die „Unsterbliche Geliebte“ nicht die Jahre 1801/2 in Beethovens Herzen lebte, sondern erst zehn Jahre später sein Liebesleben ausfüllte — auch dann, wenn sich wirklich der seltsame Fall der Unechtheit des neuen Briefes ergäbe.

Früher galt die Präsentierung des einwandfreien Faksimiles eines Beethovenbriefes als genügender Beweis für seine Echtheit. Ich erinnere nur an den eklatantesten Fall — an die Nachbildung des zweiten Bettinabriefs, die jegliche Bedenken der Fälschung zerstob. Das scheint gegenwärtig anders geworden zu sein. — Oder sollte nicht doch wieder einmal, wie mir das schon bei der ersten Deutung des neuen Briefes der Fall zu sein schien, der fromme Wunsch zum Vater der Idee geworden sein?

Wo nun aber das Jahr der Niederschrift des ersten Briefs bestimmt nachgewiesen ist, wo nun der zweite Brief auch so ausgezeichnet in dasselbe Jahr passt — erscheint Bekkers Vorgehen da nicht als eine Art Radikalkur à la Doktor Eisenbart gegen ein Leiden, das tatsächlich nicht existiert?



An die Tonsetzer aller Nationalitäten

Durch die vorliegende Umfrage versuchen die Unterzeichneten, Tatsachen zu sammeln zur Erweiterung und Vertiefung unserer Erkenntnis des künstlerichen Schaffens.

Von der grossen Wichtigkeit der Forschungen über die Tätigkeit des Künstlers und über die Entwicklung seines Talents braucht man kaum zu reden. Alle Grundlagen unserer Kultur verdanken wir den schaffenden Geistern, den Künstlern, den Philosophen, den wissenschaftlichen Forschern, den sozialen und religiösen Propheten. Die Pflege und die Förderung dieser gesegneten schöpferischen Kraft hängt aber davon ab, dass wir von ihrem Wesen und vom Gang ihrer Entwicklung eine möglichst eindringende Kenntnis besitzen. Daraus folgt die sozial- und individuell-pädagogische, sowie die kulturelle Bedeutung unserer Aufgabe.

Aber daraus entspringt noch ein rein wissenschaftlicher Gewinn. Die Schaffenskraft ist nicht nur den Künstlern, den wissenschaftlichen Forschern und allerlei sozialen und politischen Reformatoren gemeinsam: sie erreicht nur bei ihnen ihre höchste und reinste Entfaltung, während sie in jedem Menschen in schwächerem Grade vorhanden ist. Ohne selbständig hervorzutreten, durchtränkt und belebt sie unser gesamtes psychisches Verhalten, das produktive und das rezeptive. Es handelt sich also bei unserer Aufgabe um die Erforschung eines geheimnisvollen, allgemein menschlichen Seelenfaktors. Der Weg dazu führt aber zuerst über die Künstler und ihre Werke — die reinste Offenbarung der Schaffenskraft. Den Künstler zu erforschen, heisst also die Quelle der Produktivität erforschen.

Unser Forschen aber wird ungemein schon dadurch erschwert, dass wir sehr wenig Tatsachenmaterial haben, da das Experiment, das wichtigste Mittel unseres modernen Erkennens, auf unser Problem nicht anwendbar ist. Dasselbe gilt für die Beobachtung anderer Menschen. Und was helfen uns schliesslich alle Lebensbeschreibungen, wenn sie im allgemeinen unsere Frage nur oberflächlich streifen; doch kann es kaum anders sein, weil nur ganz selten ein Biograph in der Lage ist, die ersten Anfänge und die allmähliche Entwicklung seines Künstlers zu verfolgen. Alles, was er trotzdem weiss, schöpft er aus den Berichten von Bekannten und Angehörigen seines Helden, im besten Falle von ihm selbst. Also ist die freiwillige Aussage der Künstler über ihre Entwicklung und ihr Schaffen das, was uns einzig und allein die gewünschte Fülle der tatsächlichen Erkenntnisse liefern kann und wozu wir zunächst Sie, die Herren Tonkünstler aller Länder und Nationalitäten, einladen.

Wir richten deshalb an alle Künstler die Bitte, uns in ein paar Worten etwas über das Erwachen ihres Talents und über ihre Entwicklung mitteilen zu wollen. Ist Ihnen eine freie Aussprache genehmer als eine Beantwortung der nachfolgenden Fragen, so nehmen wir natürlich auch eine solche mit lebhaftem Dank an.

Zu der vorliegenden Enquête bitten wir ergebenst ohne Ausnahme alle Komponisten, deren Werke veröffentlicht werden, und zwar sowohl die schon berühmten, weltbekannten, als auch die jüngeren Künstler. Alle ganz offenherzigen Aussagen über ihre Entwicklung, ihr Schaffen, und alle Bedingungen und näheren Umstände desselben, sofern sie rein tatsächlichen Charakter haben, sind von gleichem Wert und Nutzen für die Wissenschaft.

Die Antworten können in jeder Sprache geschrieben sein; doch in bezug auf die Veröffentlichung und auf die Schwierigkeiten der Übersetzung wäre die Anwendung einer der verbreitetsten Weltsprachen (Deutsch, Französisch, Englisch) erwünscht.

Eine gütige Antwort wollen Sie richten an:

Prof. Dr. E. Meumann,
bis 1. Oktober 1911 — Leipzig,
Moschelesstr. 11.
nach 1. Okt. 1911 — Hamburg,
Park-Allee 5.

Prof. Dr. H. Riemann,
Leipzig, Keilstr. 1.

Dr. W. Chrzanowski,
Warschau, ul. Jerozolimska 58 m. 12 A.

Umfrage

1. Wer von Ihren Eltern, Grosseltern (vielleicht auch Urgrosseltern) und sonstigen Verwandten war musikalisch veranlagt und in welchem Grade?

Kinderjahre und erste Versuche des Komponierens

2. Wie und seit wann (als Kind) reagieren Sie auf die Klänge der verschiedenen Instrumente (Klavier, Geige, Flöte, Trompete usw., Orchester- und Ensemblespiel)? Was berichten darüber Ihre Eltern?

3. Wann erwachte in Ihnen der Schaffensgeist (Phantasieren, Schreiben)? Gab dazu der Nachahmungstrieb den Anstoss?

4. Wie definieren Sie Ihre allerersten geschriebenen Kompositionsversuche (als lose Melodienketten oder Nachahmungen von Musikwerken, die Sie lebhaft ergriffen hatten)?

5. Übte auf Sie jede Musik den gleichen Eindruck aus, oder hing das von der besonderen Musikgattung ab (Lied, Tanzmusik, sinfonische Musik usw.)?

6. Vernahmen Sie die Musik als Ganzes, oder fiel Ihnen irgend ein Bestandteil (Melodie, Rhythmus, Harmonie, Kolorit der Instrumente usw.) besonders auf?

7. Welche von den gegenwärtigen starken Seiten Ihres Talents (Melodienführung, Rhythmus, Harmonie, Instrumentation, Form usw.) kamen schon damals zum Vorschein?

Jahre der Reife

8. Entwickelte sich irgend eine Ihrer starken Seiten später? Im Falle der bejahenden Antwort: haben Sie dieselbe bis zu jener Zeit ganz ausser acht gelassen, oder entwickelte sie sich bis dahin nur zögernd und wenig versprechend?

9. Finden Sie diejenigen Ihrer Werke, die sie unter besonders starker Erregung (Inspiration) skizzierten, besser, als die, welche Sie mit Lust, aber in ruhigerem Zustande begannen?

10. In welchem Verhältnis zueinander steht bei Ihnen die erste in der Inspiration gefasste Idee und deren Aufzeichnung einerseits und die spätere Ausarbeitung andererseits? a) in bezug auf die Gesamtidee des Werkes, b) in bezug auf die einzelnen Partien desselben. Ferner in bezug auf die rein innere Ausarbeitung des Werkes und die äussere Fixation des Werkes (z. B. Mozart konnte mehrere Sonaten innerlich ausarbeiten, ohne sie aufzuschreiben; Wagner schrieb fast jedes Motiv sofort in Noten nieder).

11. Gehören Sie nach der Art Ihres Schaffens mehr zu dem analytischen oder synthetischen Typus? (Der Analytiker hat in der Regel zuerst eine Gesamtidee des Werkes und findet die Details durch nähere Ausführung und weitere Entwicklung des Hauptgedankens. Umgekehrt geht der Synthetiker von relativ zusammenhängenden Einzelheiten, insbesondere von musikalischen Einfällen aus und schliesst diese allmählich zu einem einheitlichen Werke zusammen).

12. Schreiben Sie Ihre Werke schnell und leicht, oder langsam und schwer? War das bei Ihnen in der Jugendzeit ähnlich, oder finden Sie hier einen Unterschied?

13. Gingen Ihren tiefsten Werken irgendwelche von Ihnen besonders empfundene Erlebnisse voran? Nehmen Sie in Ihren Werken auf diese Erlebnisse mehr oder weniger Bezug, insbesondere versuchen Sie das Erlebnis geradezu in dem Werke darzustellen und innerlich zu verarbeiten, — oder haben manche Erlebnisse für Sie nur ganz im allgemeinen eine anregende Wirkung? Typisch ist für die erstere Art Wagners Tristan und Isolde und die Beziehung zu Frau Wesendonk; für die zweite dagegen Ernsts Elegie und der Tod seiner Braut).

14. Sind gewisse Monate, Jahreszeiten und Tageszeiten Ihrem Schaffen günstig oder ungünstig?

Das nationale Element

15. Wenden Sie Ihr nationales Element bewusst in Ihren Werken an? Lehnen Sie sich in der Wahl melodiöser und rhythmischer Elemente an die nationale Tradition oder an volkstümliche Weisen? Ist die Wahl Ihrer Werke (Lieder, Tänze, Tondichtungen usw.) durch nationale Tradition beeinflusst? Bevorzugen Sie in der Wahl der Texte (bei Liedern, Opern, Operetten usw.) nationale Stoffe?

16. Beruht das nationale Element wesentlich darauf, dass Sie einer bestimmten Nation angehören, oder fügen Sie sich dem nationalen Charakter der Musik einer andern Nation (wie Brahms und die ungarische Musik)?

17. Finden Sie in Ihren Werken irgendwelche unbewusste Spuren Ihrer nationalen Eigenart?

18. Scheinen Ihnen Ihre Werke in irgend einer Beziehung der Natur und der Kultur Ihrer Heimat zu entsprechen?

19. Nehmen Sie bei Ihrem Komponieren wie beim Vortrag von Musikstücken eine Körperhaltung an, die einem der drei Rutzschen musikalischen Typen (oder einer der Unterarten eines Typus) entspricht?

Nach den eingehenden Untersuchungen von Rutz ist ein solcher Typus des seelischen Fühlens nicht nur den einzelnen Tonsetzern, sondern sogar den Völkern eigen. Der Typus ist geradezu national, während die Unterarten international sind. (Das erstere gilt natürlich für die breiten Massen, nicht aber für die schaffenden Künstler). Rutz unterscheidet die folgenden Typen: den italienischen, den deutschen und den französischen, von denen jeder in zwei Unterarten zerfällt: in die warme und kalte Art.

Sehr häufig beobachten wir, wie das schon die alten Griechen und Römer getan haben, dass eine Gemütsbewegung, Erwartung, Angst u. a. Affekte sich in der Unterleibsgegend bemerkbar machen. Wir wissen, dass bei gewissen Gefühlszuständen uns der Atem sozusagen knapp wird, während sich bei anderen die Lungen weiten. Jeder Mensch stellt seit seinen Kinderjahren seine Rumpfmuskeln in einer bestimmten Weise unter dem Einfluss einer ganz bestimmten seelischen Eigenart ein. Aus diesen Gründen werden die Typen mit Sicherheit und Genauigkeit nach der Körperhaltung beschrieben. Wir wollen sie kurz erläutern:

Der erste dunkle und weiche Typus (der italienische): der Unterleib wird wagerecht nach vorne geschoben. Der Atem muss infolgedessen ganz tief genommen werden; der Klang der Stimme ist dunkel wie verschleiert, und zugleich sehr weich; die Kehle steht sehr tief, man hat im Mund die Empfindung des Schlaffen, Weichen. Was das Seelische betrifft, so ist dieser Klang nebst der Haltung der Ausdruck eines zur Hitze und Milde neigenden Gefühlslebens, das selbst in einer „wärmeren" und „kälteren" Art existiert.

Bei kaltem Ton ist die Form des Stimmklanges in der höheren Lage des Stimmumfangs rund, bei der tieferen Lage desselben Umfangs breit.

Bei warmem Tone dagegen ist die Form des Stimmklanges in der höheren Lage breit, in der tieferen Lage rund. Um diese zwei Arten willkürlich anzunehmen, verfahre man nach folgenden Anweisungen: man schiebe den Unterleib, wie oben beschrieben, wagerecht nach vorne und behalte diese starke Vorwölbung bei, dann ziehe man die zwei Stellen des sogenannten geraden Bauchmuskels (musculus rectus) in ungefährer Höhe des Nabels rechts und links nach dem Innern des Körpers (harter Ton). Beim weichen Ton werden die anderen weiter rechts und weiter links liegenden Stellen nach innen gezogen; diese Stellen liegen ungefähr da, wo rechts und links vom geraden Bauchmuskel gegen die Hüften sich bei jedem Körper je eine leichte Mulde befindet.

Um diese keineswegs leicht verständliche Anweisung deutlicher zu machen, ersuchen wir Sie, ein paar von Ihren besten Werken (oder deren Teile) am Klavier vorzutragen, vorzusingen oder schließlich mit Hingabe für sich vorzulesen. Sind Sie von dieser Musik ergriffen, so beachten Sie, ob ihr Unterleib in der oben beschriebenen Lage, oder in einer anderen, die wir sogleich besprechen werden, bleibt. Damit wird das Gewünschte erlangt, weil das gefühlserfüllte Rezipieren eines Tonstückes bei dem Künstler dieselbe Körperhaltung voraussetzt, die sein Schaffen begleitet hat. Wir fügen noch Beispiele von populärsten Tonwerken hinzu. Reproduzieren Sie solche mit hingebender Einfühlung, so erfahren Sie die erläuterten Muskellagen: Kalte Art: Leoncavallos Bajazzo, Mozarts und Schuberts sämtliche Werke; warme Art: Foresis Santa Lucia, Haydns Die sieben Worte, Jahreszeiten, Schöpfung (wohl sämtliche Werke).

Der zweite helle und weiche Typus (der deutsche): die Unterleibsmuskeln werden oberhalb der Hüften wagerecht nach rückwärts geschoben und die Brust vorgewölbt. Der Stimmklang ist sehr hell, klar und ebendrein weich; die Kehle steht sehr hoch, man hat die Empfindung grösster Leichtigkeit und Freiheit in Kehle und Mund. Die warme und kalte Art wird genau so herbeigeführt wie bei dem ersten Typus.

Beispiele: Kalte Art: Beethovens Klavier-Sonaten: op. 13, 27 No. 2, 31 No. 3, 57; Sinfonien No. 1, 7, 9; Brahms' sämtliche Werke.

Weiche Art: R. Strauss' Elektra, Salome, Lieder, Griegs Lieder.

Der dritte helle und harte Typus (der französische) hat von vornherein zwei Arten:

a) Man schiebe die Muskeln von den Seiten des Rumpfes vorne an den Hüftknochen vorbei schräg nach vorwärts abwärts. Es entsteht durch diese Bewegung eine Art Versteifung, Verklammerung der unteren Hälfte der Bauchwand. Der Atem wird hoch genommen. Diese Art wird zum kalten Ton dadurch, dass man den Körper bei den näheren Stellen (vgl. den ersten Typus) rechts- und links vom geraden Bauchmuskel nach außen hinauswölbt.

b) Die andere Art des dritten Typus: Man schiebe die Muskeln von den Seiten des Rumpfes schräg nach rückwärts abwärts, hinter den Hüftknochen vorbei. Der Atem wird tief genommen. Diese Art wird zum warmen Ton dadurch, dass man, genau wie bei der anderen Art des dritten Typus, die hingewiesenen Stellen rechts und links vom Bauchmuskel nach außen hinauswölbt. Der Stimmklang ist bei beiden Arten, ob warme Art oder kalte, hell und metallisch hart. Beispiele: kalte Art: R. Wagners Meistersinger, Lohengrin, Ring des Nibelungen. Weiche Art: Gounods Margarethe, Mendelssohns Lieder, Bachs sämtliche Werke.

Der vierte dunkle und harte, bis jetzt in seiner reinen Gestalt noch nicht gefundene Typus scheint unter Umständen in zwei Arten vorzukommen:

a) Man schiebe die Muskeln von den Seiten des Rumpfes schräg nach vorwärts aufwärts. Der Atem wird hoch genommen. Verbunden mit dem Herauswölben derselben Stellen (vgl. oben) des Bauchmuskels wird diese Muskeleinstellung die kalte Art.

b) Man schiebe die Muskeln von den Seiten des Rumpfes rückwärts aufwärts. Der Atem wird tief genommen. Verbunden mit dem Herauswölben der erwähnten Stellen des Bauchmuskels wird diese Muskeleinstellung die warme Art.

Ausführlicheres darüber finden Sie im Handbuch zu dieser Typenlehre von Dr. Ottmar Rutz: Sprache, Gesang und Körperhaltung, München, O. Beck, 1911.

Ihre gütige Antwort wollen Sie deutlich unterschreiben und Ihre Nationalität (Rasse, nicht aber blosse Staatsangehörigkeit) angeben.



Emmy Destinn

Im Anschluss an ihr Berliner Gastspiel in der Hagin-Oper

Von **Hans Lebede**

Einer Sommeroper, die ganz auf Wagner gestimmt ist, steht es nicht schlecht, die Reihe ihrer Vorstellungen durch eine Aufführung der „Carmen“ zu unterbrechen, der Oper, die — braucht auch Nietzsches masslos urteilende und verurteilende Übertreibung dabei nicht angenommen zu werden — vor allen würdig ist, neben dem Werk des Bayreuther Meisters zu stehen. Um so mehr gerechtfertigt scheint solches Beginnen, als es Emmy Destinn, die vorher als Elsa und Elisabeth gastiert hatte, Anlass war, den Berlinern wieder einmal in dieser ihr so viel mehr wesenseigenen Rolle zu kommen. Der Satz soll keine Einschränkung bedeuten. Wusste sie schon von je die Wagnerschen Frauen mit grösster Sangeskunst zu begaben, so hat sie in unermüdlichem Schaffen jetzt auch gelernt, sie darstellerisch zu vertiefen, das Visionäre der Elsa stärker zu betonen, der Elisabeth eine verhaltene Innerlichkeit zu verleihen, neben der das Bekennen zu dem sündigen Tannhäuser um so stärker kontrastierend, alles beherrschend, aus dem grandiosen zweiten Finale herausklingt. Gegenüber solchem ausschöpfenden Weiterarbeiten an längst Vertrautem können nur Schmöcke behaupten, die Destinn sei als dieselbe, die alte zu uns gekehrt, die sie war: wir danken ihr Neues, Grösseres aus jenen Rollen, deren Gestaltung auch ihre äussere Erscheinung jetzt so viel gemässer ist als früher.



Emmy Destinn

Aber so bewundernd man vor dergleichen Meisterungen auch stehen mag: ihr eigentliches Element sind doch nicht die blonden Frauen, die still durch des deutschen Mittelalters Sagen wandeln, sind vielmehr die auf realeren Boden gestellten Gestalten des Südens, denen sie die ganze Leidenschaftlichkeit eines ihnen stamm- und wahlverwandten Temperaments zu geben imstande ist. Und unter ihnen steht Carmen an erster Stelle. Wir kennen diese Leistung, und die Destinn ist eine viel zu ehrliche Künstlerin, als dass sie sichs verschweigen wollte, wie bei jenem neuerlichen Gastspiel nicht alles so herauskam, wie sie es uns verwöhnend hat zur Gewohnheit werden lassen, solange sie die unsere war. Doch was bedeuten kleine Einwände — etwa gegen das zu späte Aufnehmen des erstmal erklingenden Todesmotivs in ihrem Spiel mit Don José, oder gegen ein zuviel an Drolerie im Verhalten gegen den sie vergeblich ausfragenden Wachoffizier — was bedeuten so kleine Einwände gegenüber der Ganzheit dieser Carmen, gegenüber dem nachschaffenden Aufgehen in dieser herrlichsten Musik, dem atemversetzenden Aufsteigern in der grossen Szene des zweiten Aktes, da sie José das Leben in der Felsen wilden Klüften vorschildert, ihn mit dem Gedanken an die winkende Freiheit in so festere und nun nicht mehr lösbare Ketten schlägt, gegenüber der ergreifend gesungenen fatalistischen Ergebung in das unmeidbare Geschick, das ihr die auch darstellerisch wundervoll gelungene Kartenbefragung kündet, gegenüber der gedrängten Wucht der letzten Szene endlich, deren ungeheure Gewalt nicht leicht so fühlbar wird wie im Sang und Spiel der Destinn. Da fehlt es am schildernden Wort; nur mitgehend Gefühl kann hier das Herrliche erfassen, das sich ihm bietet. Wir neigen uns — und wir beklagen es, was wir verloren haben. Beklagen es um so mehr, als im Rahmen des gewohnten Ensembles, in Gemeinschaft mit dem vertrauten Orchester, unter Leo Blechs feinfühliger Leitung die Leistung der Destinn noch so viel stärker zur Geltung kam als jetzt in einer Umgebung, gegen die ein beständiges Ankämpfen, Befeuern, Mitreissenwollen wirkungslos blieb, und in der nur der prächtige und eigenartige Escamillo des M. Gilly ihr ebenbürtig war.

Und Emmy Destinn selber, so froh, sich an der Stätte ihrer ersten Erfolge wieder zeigen zu können, dauert es nicht minder, des gewohnten Zusammenhangs entbehren zu müssen, kurz weilender Gast da zu sein, wo sie einst ständig schaffen konnte in ruhigem Arbeiten, nicht in der Hast des Herumwanderns zwischen Paris, Amerika, London, dem sie ihre zweite Heimat zum Opfer brachte. Denn so lieb wie das hunderttürmige Prag, so lieb wie Böhmens Fluren und Auen und der Moldau Fluss, so lieb ist ihr in den Jahren ihres Wachsens und Werdens Berlin geworden: es scheint gut, das entgegen jenen zu betonen, die seit langem in planvollem Hetzen der Tschechin das Gastrecht weigern möchten und ihr, mit Hinüberspiel aufs politische Gebiet, zum Vorwurf machen, was sie über die schlechte Würdigung geschrieben hat, die ihres Volkes grösstem Musiker in Berlin ward [was in rechter Bewertung Smetanas jeder Einsichtige unterschreiben muss]. So mag denn die Hoffnung bleiben, dass die Wünsche Berlins und die Emmy Destinns zu gutem Ende sich begegnen, ihr wieder ein dauernd Wirken in Berlin ermöglichen.

Rundschau

Londoner Spaziergänge

(Die Hammerstein-Oper — Kammermusiken ausverkauft — Promenadenkonzerte)

Ereignisse? — Jawohl. Wir stehen in London jetzt vor gewissen Ereignissen, die vielleicht dazu ausersehen sein sollen, Musikgeschichte zu machen. Da wäre vor allem das am 11. November zu eröffnende neue Opernhaus, das unter dem einfachen, doch machtvoll klingenden Namen: The London Opera House eine neue Operninstitution in London werden soll. Der stolze Begründer dieser neuen Opernwohltat — Mr. Oscar Hammerstein kommt aus New York, wo er sich als Leiter seines dortigen Opernhauses: The Metropolitan Opera House, einen Namen und vielleicht böse Erfahrungen gemacht hat. Es ist indes kein Zweifel zulässig, dass Herr Hammerstein eine — sagen wir Opernkapazität ersten Ranges ist. Seine Ansichten in operntechnischer Beziehung, sind hochmodern und spiegeln sich im Geiste unserer Zeit. Seine Absichten gehen dahin, seinen Patronen das Beste zu bieten, was durch Geld zu erkaufen ist. Und wenngleich er das in England grossgezogene System der „Stars“ sozusagen verpönt, so verspricht er dennoch allererste Gesangskräfte, die er als „Stars“ grossziehen und dann hell leuchten lassen will.

Doch all diese Verheissungen und Versprechungen ver-

mögen uns nicht zu überzeugen, dass das neue Unternehmen auch wirklich prosperieren wird. London, mit seinen sieben und einhalb Millionen Einwohnern, zählt kaum sieben und einhalb Hundert wirkliche Opernenthusiasten! Ja London ist eher als opernfeindlich hinzustellen. Ich hatte Gelegenheit, das Operntreiben oder sagen wir die Opernfrage in London seit zwanzig Jahren an Ort und Stelle zu studieren. Ich habe es mir sogar angelegen sein lassen, daraus eine Kulturstudie zu machen. Schon die geographische Lage Londons gestattet keine grosse Oper jahraus jahrein. Wenn im November das Operngespenst in der Form des schwarzen Nebels sich meldet, dann melden sich alsbald auch Ungemach, Heiserkeiten oder sonstige Übelstände, die das Singen in einer grossen Oper fast gänzlich ausschliessen.

Dann möchte ich behaupten, dass Oscar Hammerstein um fünfzig Jahre zu früh gekommen ist. Für zwei grosse Opernhäuser Covent Garden und The London Opera House, ist die englische Metropole streng musikalisch genommen, noch nicht genügend opernreif. Der englische Operngeschmack neigt mehr dem leichten und häufig auch dem feinsten Genre zu. Grosse Opern und Sinfonien sind gar gefährliche Gerichte, grossen Massen vorzusetzen. Dazu muss noch bemerkt werden, dass grosse Opern gleichsam ein Modeartikel in London ist, der sich lebhaften Absatzes vom Mai bis Ende Juli erfreut, um dann später als unmodern zurückgelegt zu werden. Und wer kann in London grosse Opern auch wirklich erhalten und lukrativ gestalten? Nur die sogenannten Upper Ten. Der altenglische Adel, unsere reichbegüterten Lords and Dukes, die als Subkribers für Logen und Parketts ihre drei- und vierzifferigen Cheques schon Monate vor Eröffnung der Saison dem Covent Garden Opernsyndikat einsenden, das sind die eigentlichen Erhalter der gegenwärtigen grossen Opern. Die grosse Bevölkerung, die Millionen fühlen nicht den inneren Drang, ein Opernhaus permanent zu unterstützen. Man setzt dem Volke Gerichte vor, die es weder verdauen kann noch will. Man hat es versäumt, die gegenwärtige Generation für grosse Opern zu drillen oder opernfreundlich zu erziehen und zu zu bilden. Da kommt nun mit einem Male der Mann aus Amerika und sagt: „Da bin ich. Ich werde euch lehren, grosse Opern zu lieben, und ihr werdet in der Folge nichts Vernünftigeres tun können, als die Opernvorstellungen in meinem neuen Opernpalast zu besuchen. Das wird zerstreuend und belehrend auf euch einwirken." So ungefähr denkt und spricht Herr Hammerstein, wie aus vielen seiner Interviews in Londoner Tageblättern zu entnehmen ist. Allein mich hat er — bisher wenigstens — noch nicht zu belehren oder zu bekehren vermocht. Amerikanische Methode kann und darf in London nicht angewendet werden; sie ist den Engländern fremd, und alles Fremdartige ist in England gefährlich, sogar verhasst. Selbst sogenannte Opernenthusiasten schrecken vor Opernnovitäten in London zurück. Nichts flösst so sehr eine gewisse Scheu ein, als eine Opernneuheit. Man geht hier nicht in die Oper, um ein Werk zu kritisieren — das soll der Kontinent besorgen, und in der Regel geschieht es so —, man geht einfach, um zu geniessen. Und anstatt diesem Umstand Rechnung zu tragen, dieser scheinbaren Schwäche sozusagen fördernd entgegenzukommen, was tut Herr Oskar Hammerstein: er eröffnet sein neues Haus mit einer Novität — einer Neuheit, deren Ruf selbst am Kontinent nur mässigen Erfolg erwecken konnte. Denn was wir über „Quo Vadis" — das ist das Eröffnungswerk — bisher erfahren konnten, war allerdings recht schmeichelhaft für den jungen Komponisten, allein das rechtfertigt nicht zugleich auch, damit ein neues grosses Opernhaus in London zu eröffnen. Allerdings hat jüngsthin Herr Hammerstein in einem seiner so häufig wiederkehrenden Interviews gesagt: „Ich fühle mich auf dem Gebiete der grossen Opern derart emanzipiert, dass ich es mir niemals einfallen liesse, den Rat, den Beistand oder irgend welche Vorschläge anderer Personen anzunehmen." Das klingt recht hübsch und zeigt von erheblichem „Selbstvertrauen", wenngleich nicht verschwiegen werden kann, dass es vielleicht doch etwas zu amerikanisch gefärbt zu sein scheint. Von manchen Presstimmen verlautete, dass die Wahl deshalb auf „Quo Vadis" fiel, weil die Oper immenses Material für Ausstattungsspektakel bietet. Sollte etwa dieser Umstand massgebend gewesen sein? Wer kann das wissen! Das neuste Londoner geflügelte Wort lautet: „Wait and see". Nun wir wollen abwarten und werden alsdann sehen!

Einem anderen Ereignisse dürfen Freunde von Kammermusik baldigst entgegensehen. Die hiesige rührige Konzertdirektion Thomas Quinlan kündigt zwei Kammerkonzerte an, für welche es ihr gelungen ist, drei grosse Virtuosen zu engagieren. Die drei Namen lauten: Fritz Kreisler, Pablo Casals und Harold Bauer. Das ist in der Tat ein Star-Trio! Das Programm für die erste Soiree am 3. Oktober lautet: Trio in Bdur von Beethoven, Trio in dmoll von Schumann und Trio in amoll von Tschaikowsky. Die enorme Beliebtheit der drei Virtuosen manifestierte sich darin, dass die grosse Queen's Hall drei Stunden, nachdem die grossen Tagesblätter die Nachricht ankündigten, ausverkauft war. Ob grosse Virtuosen auch zugleich grosse Kammermusikspieler sind? Wir können auch hier wieder mit Recht sagen: „Wait and see!"

Was an guter Musik gegenwärtig in London genossen werden kann, sind die sogenannten Promenadenkonzerte in der grossen Queen's Hall unter Leitung von Sir Henry Wood. Diese Konzerte rechtfertigen ihren guten Ruf, aber nicht auch ihren Namen. Denn das Riesenparterre, das als Promenade dienen sollte, ist derart allabendlich gefüllt, dass die grosse Menschenmasse kaum recht zu stehen imstande ist; von Promenade kann infolgedessen keine Rede sein. Daher der Name!

Unter den bedeutenden Novitäten, die in den jüngsten Tagen zur Aufführung kamen, war eine „Rumänische Rhapsodie" in Adur, op. 11, von George Enesco. Sie verrät Geist und Geschmack und wurde überaus beifällig aufgenommen. Eine andere Novität tags darauf, die das gleiche erfreuliche Schicksal teilte, war eine schwedische Rhapsodie, unter dem ziemlich schwedisch klingenden Namen „Midsommarvaka" von Hugo Alfven. Es sind grossenteils Tanzrhythmen, die, geistvoll gearbeitet, sofortigen stürmischen Beifall erweckten. Das ist ungefähr die Gattung von Musik, die auf erstmaliges Hören bei einem englischen Auditorium Eindruck macht. Und der Londoner Geschmack im grossen und ganzen ist wahrhaftig wert, von berufener Seite studiert zu werden. Das soll natürlich kein Hinweis etwa für Mr. Hammerstein sein. Der hat seine ureigensten Theorien, mit denen er uns bald praktisch bekannt machen wird. Wir werden uns jedenfalls herzlich freuen, über einen grossen und permanenten Erfolg des London Opera House berichten zu dürfen.

S. K. Kordy

Noten am Rande

* **Wie man ein volles Haus erzielt.** In den „Annales" erzählt Josef Schürmann von einem raffinierten Impresario-Trick, durch den einmal Moritz Strakosch, der Schwager und Lehrer Adelina Pattis, der von ihm für eine Welttournée verpflichteten schwedischen Sängerin Christine Nilson in Hamburg ein volles Haus zu sichern wusste. Mehrere Tage vor dem Konzert traf Schürmann auf der Alsterpromenade Strakosch, der ihn sogleich mit sich in einen der grössten Juwelierläden der Stadt nahm. Strakosch lässt sich einen prächtigen silbernen Tafelaufsatz zeigen und fragt:

„Was kostet dieses Meisterwerk?"

„8500 Mk."

„Das ist zwar viel, aber es gefällt mir ausserordentlich."

„Sehr erfreut."

„Ich werde es nehmen."

„Wohin darf ich es schicken?"

„Halt, so weit sind wir noch nicht. Ich bin Strakosch, der Impresario der unvergleichlichen Sängerin Christine Nilson, von der Sie natürlich gehört haben."

„Aber selbstverständlich."

„In zwei Tagen werden wir hier ein Konzert geben, für das man überall Billetts haben kann. Wenn der Saal voll ist, wie das in anderen Städten immer der Fall war, so werden wir das prächtige Stück kaufen, und Sie können es mir am nächsten Morgen mit quittierter Rechnung nach dem „Hamburger Hof" schicken. Wenn freilich Plätze leer bleiben, dann wird nichts daraus. Nun wissen Sie's."

Damit gehen die beiden aus dem Laden. Ein paar Augenblicke später tritt Strakosch schon in den Laden des nächsten Konkurrenten, lässt sich wieder ein Prachtstück vorlegen, und dasselbe Zwiegespräch beginnt. Als sie draussen sind, sagt Strakosch: „Das gibt zwei ausgezeichnete Billettverkäufer. Also weiter!" Schürmann will freilich den Spaziergang durch alle Juweliergeschäfte der Stadt nicht mitmachen und trennt sich von seinem Freunde, der seine Besuche seelenruhig fortsetzt. Am Abend des Konzerts drängt sich das Publikum an den Saaltüren. Die Kaufleute, die sich Hoffnung auf den glänzenden Verkauf gemacht, hatten ihre Schuldigkeit getan, und alles, was sie an Kunden und Freunden erlangen konnten, herangezogen,

so dass in wenigen Stunden fast sämtliche Billetts vergriffen waren. Strakosch reibt sich vergnügt die Hände.

„Nun, ich hoffe, dass Frau Strakosch sehr zufrieden sein wird,“ sagt Schürmann.

„Wie so denn?“

„Sie wird ja ganz in Silber gefasst werden. Das wird morgen ein schönes Stück Geld kosten.“

„Nicht einen Pfennig.“

„Was, Sie haben es doch versprochen. Was wollen Sie denn den Leuten sagen, wenn sie morgen liefern wollen?“

„So lange werde ich gar nicht warten. Sehen Sie, dieser Brief ist in 27 Exemplaren abgezogen; jeder kriegt einen. In der nächsten Pause gebe ich sie zur Post, und dann haben sie sie, wenn sie morgen den Laden öffnen; man muss doch immer höflich sein.“

Der Brief lautete: „Geehrter Herr! Ich sagte Ihnen, dass ich den gewählten Gegenstand kaufen würde, wenn man beim Konzert der Frau Christine Nilsen einen vollen Saal erzielen würde. Zu meinem grossen Bedauern stelle ich soeben fest, dass wir über 30 Plätze nicht verkauft haben, und ich muss daher leider auf den Kauf verzichten. In der Hoffnung, das nächste Mal mehr Glück zu haben, bin ich mit besten Empfehlungen Moritz Strakosch.“

* **August Gottfried Ritter,** der hervorragende Organist, wurde vor einem Jahrhundert (am 25. August 1811) in Erfurt geboren. Er studierte in Weimar bei J. N. Hummel und später in Berlin bei Ludwig Berger, A. W. Bach und Rungenhagen. 1837 nach Erfurt zurückgekehrt, wurde er Organist an der Kaufmännerkirche und Lehrer an der Stadtschule. Sieben Jahre später erhielt er die weit bedeutendere Organistenstelle am Merseburger Dom; er vertauschte sie 1847 mit der gleichen am Dom in Magdeburg, wo er am 26. August 1885 gestorben ist. Ritter veröffentlichte: „Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert“ (1884) und zwei Bände „Die Kunst des Orgelspiels“, die zahlreiche Auflagen erlebt haben. Er schrieb ausserdem vier grosse Orgelsonaten und kleinere Werke, betätigte sich auch auf dem Gebiete der Sinfonie, des Klavierkonzerts, der Kammermusik, der Klavier- und Gesangsmusik, und als Redakteur von Orgel-Zeitschriften. Besonders als Orgelimprovisator rühmen ihn die Zeitgenossen.

* **Auskunftstelle für musikstudierende Frauen.** Zum Semesterschluss, wo die Frage der Berufswahl in den Vordergrund tritt, sei an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen“ erinnert, die die Musikgruppe Berlin E. V. (Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) eingerichtet hat. Musikbeflissene, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, erhalten unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienverhältnisse und Wohnungen in allen grösseren Städten Deutschlands. Sprechzeit: Sonnabend 3—4 Uhr im Büro der Musikgruppe, Pallasstr. 12. Schriftliche Anfragen sind (unter Beifügung von 0,30 Mk. in Briefmarken für Porto- und Korrespondenzauslagen) zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57“.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, dass Wagners Werke schon im Jahre 1913 frei würden und dass die Theater nur den 30. Todestag Wagners (13. Februar 1913) abzuwarten brauchten, um anderen Tags den Parsifal aufführen zu können. Das Gesetz bestimmt, dass die Werke eines Komponisten von dem ersten Tage des auf das 30. Todesjahr folgenden Jahres an frei sind, und somit wird erst der 1. Januar 1914 den Parsifal ausserhalb Bayreuths aufleben lassen und Wagners Werke überhaupt für den Nachdruck freigeben.

— Die diesjährigen Bayreuther Festspiele sollen im nächsten Sommer wiederholt werden. Es geschieht dies entgegen der Bayreuther Gepflogenheit, nur in jedem zweiten Jahre Vorstellungen zu veranstalten. Als Grund für diese Absicht der Familie Wagner bezeichnet das „Neue Wiener Tageblatt“ den Umstand, dass nach dem Jahre 1913 die Werke Richard Wagners frei werden. Tritt die übliche zweijährige Pause nach den Spielen von 1912 ein, so kann Bayreuth im Sommer 1914 wieder auf dem Plan sein. Am 1. Januar 1914 werden sich verschiedene Bühnen des „Parsifal“ bemächtigen. Schon wenige Monate später wird man wieder in Bayreuth den „Parsifal“ aufführen, und zwar in einer gänzlich neuen Ausstattung, von der ein Teil (der zweite Akt) schon in diesem Jahre gezeigt worden ist. Dann wird ein Ringen anheben zwischen Bayreuth und den Bühnen der meisten deutschen Städte. Da Bayreuth in demselben Jahre den „Parsifal“ aufführt, in welchem dieser allerorts gegeben werden kann, so wird es sich erweisen, ob das letzte Bühnenwerk Wagners in Bayreuth auch dann noch seine ungeschwächte Zugkraft ausübt, wenn es des urheberrechtlichen Schutzes entkleidet ist.

Berlin. Der Pianist Egon Petri, bisher am Royal College of Music, hat in Berlin eine Klavierklasse eröffnet.

— Die Sinfoniekonzerte der Kgl. Kapelle finden an folgenden Tagen statt: 18. und 30. Oktober, 8. November, 11. und 18. Dezember, 15. und 28. Februar, 9. und 22. März, 6. April. Zur Aufführung sind u. a. folgende Werke in Aussicht genommen: Sechs Sinfonien von Beethoven und einige Ouvertüren, Klavierkonzert und g moll-Sinfonie von Mozart, Sinfonie von Haydn, Concerto grosso von Händel, 4. Brandenburgisches Konzert von Bach, Sinfonia domestica von Rich. Strauss, Sinfonie mit Chor von Hausegger, Kaisermarsch mit Chor von Rich. Wagner, Dante-Sinfonie von Liszt, 3. Sinfonie von Mahler (mit Altsolo und Knabenchor), Serenade von E. E. Taubert u. a.

— Einen neuen Konzertsaal bringt uns die nahende Wintersaison mit dem von der Firma Carl Simon im eigenen Hause, Steglitzerstrasse 35, errichteten Harmonium-Saal. Er wird unter den der vornehmen Kunst gewidmeten Berliner Konzertsälen einer der kleinsten sein, denn er enthält nur 190 Sitzplätze. Der neue Saal ist vornehmlich für Solisten- und Kammermusikkonzerte, für Konservatoriumsaufführungen, sowie auch für wissenschaftliche Vorträge und Rezitationsabende bestimmt.

— Die drei ersten Programme der sechs Abonnements-Konzerte des Waldemar Meyer-Quartetts sind recht interessant zusammengestellt. Der erste Abend, für welchen Frau Julia Culp ihre Mitwirkung zugesagt hat, enthält nur Beethovensche Werke. Der zweite Abend, in welchem die Pianistin Frau Ida Thornberg mitwirkt, bringt ausschliesslich nordische Musik. Der dritte Abend ist ein Richard Strauss- und Felix Weingartner-Abend, in welchem u. a. die Uraufführung des neuen Klavier-Klarinetten-Quintetts von Weingartner stattfinden wird; Frau Ella Jonas-Stockhausen und Herr Professor Oscar Schubert haben die Ausführung des Klavier- resp. Klarinettenparts übernommen.

— Ein Seminar der Musikgruppe Berlin (Verband der Deutschen Musiklehrerinnen) wird mit getrennten Abteilungen für Schulgesangs-, Klavier- und Violinlehrerinnen am 1. Oktober eröffnet.

— Marie v. Bülow, Hans v. Bülows Witwe, hat der Berliner Stadtbibliothek eine grosse Zahl von Werken aus der Bibliothek ihres verstorbenen Gatten zugewendet, darunter auch Werke von Karl Hillebrandt.

— Den Freunden der Kammermusik stehen in der kommenden Saison wieder mannigfaltige Genüsse bevor. Ausser den hier ansässigen ständigen Quartett-Vereinigungen, wie Heermann-Van Lier-Quartett, Hess-Quartett, Klingler-Quartett, Waldemar Meyer-Quartett, Wittenberg-Quartett, denen sich das neu gegründete Konewsky-Damen-Streichquartett zugesellt, werden auch das Böhmische Streichquartett, das Flonzaley-Quartett, das Rosé-Quartett, das Ševčik-Quartett und das Geloso-Quartett aus Paris in Berlin mehrere Soireen veranstalten. Zu den bekannten Berliner Trio-Vereinigungen, wie Schumann-Hess-Dechert, Lindemann-Gesterkamp-Beyer-Hanè, Helbling-Lafont-Beyer, kommen diesmal noch das Nordische Trio, das Rheinische Trio, die Wiener Trio-Vereinigung und das neue Damen-Trio Ella Jonas-Palma von Paszthory-Eugenie Stoltz hinzu. Das Arrangement aller dieser Abende liegt in den Händen der Konzert-Direktion Hermann Wolff.

— Ferruccio Busoni wird anlässlich des 100jährigen Geburtstages Franz Liszts sechs, lediglich Kompositionen des Meisters gewidmete Klavierabende veranstalten.

— Eines grossen, wohlverdienten Erfolges hatte sich der Essener Männergesangverein gelegentlich seines erstmaligen Auftretens hier am 6. September in der Philharmonie zu erfreuen. Der in einer Stärke von etwa 200 Mitgliedern erschienene Chor verfügt über vortreffliches Stimmaterial und besitzt in seinem Dirigenten Herrn Musikdirektor Mathieu Neumann einen ausgezeichneten musikalischen Erzieher. Die Leistungen verrieten in allen technischen Dingen, so vornehmlich was rhythmische Präzision, Sicherheit der Intonation, Textaussprache anbelangt, eine gediegene Schulung und offenbarten auch nach der musikalischen Seite hin ein ansehnlich entwickeltes Ausdrucksvermögen. Mit der überaus charakteristischen und wirkungsvollen Wiedergabe der Chöre von

Wolfrum, Schumann, Schubert und Neumann erreichten die Vorträge der Essener Sängerschar den Höhepunkt. Für instrumentale und vokale Abwechslung sorgten der bekannte ausgezeichnete Pianist Egon Petri und der Kölner Baritonist Tillmann Liszewski.

Brüssel. In diesem Winter werden ausser den gewöhnlichen Abonnementskonzerten, d. h. den vier „Concerts populaires“ und den sechs „Concerts Ysaye“ noch „Quatre concerts classiques“ (ebenfalls im Abonnement stattfinden). Solisten: Fritz Kreisler, Suzanne Godenne, Jacques Thibaud und das Ševčik-Quartett.

— Kapellmeister Otto Lohse, der für 1911/12 der Brüsseler Oper verpflichtet wurde, wird daselbst auch dieses Jahr die „Concerts populaires“, deren Direktion mit dem Abgang des Herrn Sylvain Dupuis frei geworden ist, dirigieren. Als Programm wurde ein Beethoven-Zyklus in fünf Konzerten festgesetzt. In dem sechsten, „Concert extraordinaire“, sollen auch Kompositionen belgischer Komponisten zum Vortrag kommen. Als Solistin des letzteren wird die Pianistin Frl. Suzanne Godenne mitwirken.

Cassel. Dem Chordirigenten Carl Hallwachs ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden.

Dresden. Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze beginnt ihre Lehrerdiplomkurse in dem neuerbauten Institut in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden am 15. Oktober.

— Kammervirtuos Prof. Ferdinand Boeckmann, seit 1. September 1861 Violoncellist der königlichen Kapelle, ist am 1. September in den Ruhestand getreten. Er ist häufig auch als Solist und in Kammermusiken mit grossem Erfolge aufgetreten. Besondere Verdienste hat er sich um den Dresdner Tonkünstlerverein erworben.

— Charlotte Huhn, das ehemalige Mitglied der Hofoper, eröffnet in Dresden eine Gesangschule.

— Die von Emil Kronke geplante Liszt-Feier mit dem Dresdner Lehrergesangverein (Friedrich Brandes) und der Chemnitzer Stadtkapelle (Oskar Malatta) findet am 22. Oktober im Vereinshause statt.

— Eine neue Sprechtondichtung vollendeten die beiden Autoren des im vorigen Winter mit Erfolg aufgeführten Werkes „Das grosse Narrenspiel“, der Dresdner Schriftsteller F. E. Köhler-Haussen und der gleichfalls in Dresden lebende Komponist Paul Colberg. Das neue Werk führt den Titel „Der gläserne Berg“. Es umfasst gesprochenen Text, Orchester und unsichtbaren Frauenchor.

— Das Musiklustspiel „Der Fünfuhrtee“ von Wolters und Blumer, das kürzlich von der Dresdner Hofoper zuerst gegeben wurde, soll auch im Laratheater zu Madrid aufgeführt werden.

— Zum Organisten der Dreikönigskirche (Dresden-Neustadt) ist Dr. Schnorr von Carolsfeld gewählt worden. Der bisherige Organist Friedmar Töpfer trat wegen Krankheit in den Ruhestand.

Dortmund. Im kommenden Winter sollen Franz Berwalds, des schwedischen Komponisten, sämtliche drei Sinfonien vom philharmonischen Orchester in Dortmund unter der Leitung des Kapellmeisters Hüttner gespielt werden. Hüttner hat schon in den letzten Jahren mehrfach schwedische Orchesterwerke in Dortmund aufgeführt.

Eisenach. Für das am 23. und 24. September in Eisenach stattfindende Bachfest der Neuen Bachgesellschaft liegt das Programm jetzt vor. Es bedenkt neben selten gehörten Werken Johann Sebastian Bachs auch Werke seiner Vorgänger, wie Johann Christoph Bach, eines Onkels Sebastians (1642 bis 1703), Johannes Eccard (1553—1611), Johann Hermann Schein (1586—1630), Hans Leo Hassler (1564—1612) und Arcangelo Corelli (1653—1712). Die Leitung der drei Konzerte liegt in den Händen des Herrn Geheimen Regierungsrates Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Direktor der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, und Herrn Professor Georg Schumann, Direktor der Singakademie in Berlin. Prospekte und Programme versendet die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft (Leipzig, Nürnbergerstrasse 36).

Halle. Kapellmeister Mörike vom hiesigen Stadttheater geht als erster Kapellmeister an das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg.

Hamburg. Felix Weingartner hat den Text einer einaktigen Oper „Kain und Abel“ geschrieben, mit deren Komposition er jetzt beschäftigt ist.

Heidelberg. Karl Loewes Werke gewinnen mehr und mehr festen Boden. Das Passionsoratorium Loewes, „Das Sühneopfer des Neuen Bundes“ (Verlag F. W. Gadow Sohn, Hildburghausen) ist für die kommende Passionszeit in 10 Städten zur Aufführung angenommen. — Loewes unbekannte gemischte acappella-Chöre wurden in vergangener Saison in Leipzig, Berlin, Loebejün und Graz zu neuem Leben erweckt; der in Heidelberg lebende Loewe-Interpret Karl Götz ist nach Absolvierung von 40 Loewe-Abenden in diesem Winter für acht gleiche Veranstaltungen verpflichtet worden.

Köln. Das Konservatorium der Musik in Köln veröffentlichte seinen Jahresbericht für das Schuljahr 1910/11. Wir entnehmen ihm, dass sich die Anstalt im abgelaufenen Jahre unter Leitung des Generalmusikdirektors F. Steinbach in erfreulicher Weise weiterentwickelt hat. Die Schülerzahl ist wiederum gestiegen und hat gegenwärtig die Ziffer 823 erreicht. Dem Geburtslande nach stammen 644 aus Rheinland und Westfalen, 120 aus dem übrigen Deutschland und 59 aus dem Auslande. Der gegenwärtige Lehrkörper besteht aus 49 ordentlichen und 21 Hilfslehrern. Die Zahl der Freistellen hat wiederum eine Vergrösserung erfahren. Von den am Schlusse des Schuljahres ausgetretenen Schülern und Schülerinnen konnten 90 mit dem Zeugnis der Reife entlassen werden; mehrere haben bereits Anstellung gefunden. Das neue Schuljahr beginnt am 16. September, an welchem Tage vormittags 9 Uhr die Aufnahmeprüfung stattfindet.

Leipzig. Der Leipziger Gesanglehrer Dr. Detlef Schultz, dessen soeben im Druck erschienener Vortrag über Stimmpflege und Tonbehandlung auch auswärts viel beachtet wurde, ist aufgefordert worden, im Winter in Hamburg, Bremen, Breslau, Wien, Prag und Budapest Atemkurse zu halten und wird der Einladung in den deutschen Städten voraussichtlich Folge leisten.

— Im Stadttheater wurde am Abend unseres Redaktionsschlusses (12. September) „Der Rosenkavalier“ zum ersten Male gegeben. Wir kommen im nächsten Hefte darauf zurück.

— Der bekannte Musikschriftsteller Dr. Max Steinitzer ist in die Redaktion der Leipziger Neuesten Nachrichten als Musikreferent eingetreten.

Bad Lippspringe. Herrn Kapellmeister Grosse vom Arminiusbade wurde anlässlich seines 25jährigen Dienstjubiläums der Titel Musikdirektor verliehen.

London. Schon lange genügt die königliche Musik-Akademie nicht den Bedürfnissen der Themsestadt, und ein neuer, grossangelegter Bau in der gewaltigen Verkehrsader Marylebone Road, nahe dem York Gate, wird demnächst eröffnet. Das neue Heim der Musikakademie kostet etwa eine Million Mark und ist von der Architektenfirma Sir Ernest George und Yeates errichtet worden. Der Unterricht des Studienjahres 1911/12 beginnt am 25. September. An der Spitze steht der bekannte Komponist Sir Alexander Mackenzie. Er verspricht eine Reihe Kammermusikkonzerte, wobei die Werke junger Tonsetzer zu Gehör gebracht werden sollen. Nicht nur äusserlich wirkt der stattliche Bau recht vorteilhaft. Sein Inneres ist geräumig, hell, mit vielem Geschmack und würdevoll ausgestattet. Die Wände sind mit Eichenholz ausgelegt. In den künstlerisch vollendeten Dekorationen herrschen Weiss und Gold vor. Eine Anzahl von Lifts vermittelt den Verkehr zwischen den verschiedenen Stockwerken. Von dem Dache kann man nordwestlich bis Harrow on the Hill und südlich bis zum Kristallpalast sehen. Die frühere Musikakademie in Tenterden-Street im Westend befand sich an einem unfreundlichen und ungesunden Platze. Das neue Gebäude liegt in der Nähe des prachtvollen Regents Park in einer freien luftigen Umgebung.

— Die Hammersteinoper ist mit beinahe amerikanischer Eile gebaut worden: der erste Spatenstich wurde am 1. November 1910 getan, so dass wenig mehr als ein Jahr als Bauzeit anzusetzen ist. Hammerstein ist von der Erwägung ausgegangen, dass die Stimmen der Opernsänger ihre Wirkung nicht mehr entfalten können, wenn die Zuschauer weiter als 40 Meter von der Bühne entfernt sitzen, und danach hat er die Abmessungen seines neuen Theaters eingerichtet. Sein Opernhaus ist für 2700 Personen eingerichtet. Wenn das Haus ausverkauft ist, entspricht das einer Tageseinnahme von 40000 M. Die äusseren Abmessungen sind: 80 Meter Länge und 22 Meter Höhe. Das Innere des Hauses zeigt weiss und Gold als Grundfarben; die ganze Einrichtung ist im Stil Louis XVI. gehalten. Die Bühne zählt zu den grössten, die London überhaupt hat, denn sie hat Maasse von etwa 27 mal 20 Meter. Die Bühne ist vollständig eben, was eine Neuerung bedeutet, dafür aber steigen die Sitzplätze von vorn nach hinten sehr stark an, so dass die Zuschauer trotzdem vortrefflich werden sehen

können. Von den 2700 Plätzen kommen 318 auf die 53 Logen, die in zwei Rängen angeordnet sind und je sechs Sitzplätze enthalten. Zu jeder Loge gehört ausserdem noch ein besonderes Hintergemach, wie denn überhaupt die Inhaber der Logenplätze, die allerdings ziemlich teuer sein werden, den modernsten Komfort vorfinden werden. Jede Loge wird ein besonderes Telephon haben, jeder Sitz ist ein sehr bequemer Lehnstuhl mit Armlehnen. Die grosse Vorhalle misst 60 mal 30 Fuss und ist ringsum mit korinthischen Säulen geziert. Die Aussenwand ist von einem riesigen Fenster durchbrochen, das eine Höhe von 12 Metern hat. Der plastische Schmuck, der das Theater zieren soll, wird voraussichtlich erst nach der Eröffnung angebracht werden. Hammerstein hat nur englische Baustoffe verwendet und die Arbeit lauter englischen Firmen übergeben. Hammerstein rechnet mit einem Personal, das u. a. 100 Orchestermusiker, 125 Choristen und 60 Mitglieder des Ballets enthält. Der Oper soll eine Musikschule angegliedert werden, in der englische Sänger herangebildet werden. Die am 11. November beginnende Spielzeit ist auf etwas über 20 Wochen berechnet. In dieser Zeit sollen 32 Opern aufgeführt werden.

München-Gladbach. In den 5 Cäciliakonzerten unter Leitung des königl. und städt. Musikdirektors Gelbke werden im bevorstehenden Winter folgende Werke aufgeführt: Faust-Sinfonie und 13. Psalm von Liszt, Messias von Händel, h moll-Messe von Bach, 9. Sinfonie von Beethoven und Gesangsquartette von Brahms; das 4. Konzert sieht ein modernes Programm vor, der erste Kammermusikabend Kompositionen von M. Reger, die der Komponist selbst mit Frau Hehemann (Gesang) und Frl. Zimmermann (Klavier) vorträgt. Als Solisten sind vorgesehen: Frau Bellwidt, Frl. Lacueille (Sopran), Frl. Philippi, Frau Durigo, Frl. Aschaffenburg (Alt). Kammersänger Senius, Kammersänger Schmedes. C. A. Walter (Tenor), Denys, v. Raatz-Brockmann, Treitzsch (Bass), Prof. Friedberg (Klavier), Prof. W. Hess (Violine). In den 6 Sinfoniekonzerten, ebenfalls unter Gelbke, wirken mit: die Damen Epstein (Klavier), Hegyesi (Cello), Frau Prof. Bergh (Alt), die Herren Dr. Neitzel (Vortrag über die „Sinfonie"), Thalau (Cello), Keitel (Klavier).

München. Die bekannte Altistin Anna Erler-Schnaudt hatte gelegentlich des Jubiläumsfestes des Münchener Akademischen Gesangvereines bei der Uraufführung des Bleyleschen „Harfenklanges" für Altsolo, Männerchor und Orchester ausserordentlichen Erfolg. Auch wurde die Künstlerin eingeladen, das wirkungsvolle Werk im Stuttgarter Liederkranz (Prof. Förstler) und im Frankfurter Lehrergesangverein (Prof. Fleisch) zu singen.

Bad Nauheim. Der Deutsche Orchesterbund veranstaltete in vergangener Woche in Bad Nauheim ein Konzert zum Besten der Wohlfahrtsanstalten für Musiker. Ein stattliches Orchester, das aus Mitgliedern der Darmstädter, Wiesbadener und Frankfurter Bühnen, des Frankfurter Palmengarten-Orchesters, sowie der städtischen Orchester von Wiesbaden, Mainz, Homburg und der Nauheimer Kurkapelle zusammengesetzt war, führte ein gediegenes Programm aus. Die Leitung dieser fast 170 Mann starken Musikerschar lag bei Herrn Prof. Winderstein in besten Händen. Als Solisten wirkten Henri Marteau (Berlin) und Georg Weber (Darmstadt) mit. Die Veranstaltung fand begeisterte Aufnahme.

Oldenburg. Der Kaiser hat dem Musikdirektor Prof. Kuhlmann in Oldenburg den roten Adlerorden vierter Klasse verliehen.

Paris. Mehrere amerikanische Milliardäre haben anlässlich der Hundertjahrfeier der Geburt von Ambroise Thomas ein Komitee gebildet, das es sich zur Aufgabe macht, ein Denkmal für den französischen Komponisten zu errichten. Am Piedestal sollen die beiden volkstümlichsten Frauengestalten aus den Kompositionen des Meisters dargestellt werden, Mignon, für die man die Züge Sigrid Arnoldsons wiedergeben wird, und Ophelia, die durch die Gestalt Christine Nilsons verkörpert werden soll.

Rom. Lorenzo Perosi hat ein neues Oratorium, „Vespertina Oratio", beendet. Ausserdem hat er die beiden neuen Suiten „Messina" und „Bologna" instrumentiert. Diese Suiten bilden mit den bereits zur Aufführung gebrachten „Florenz", „Neapel" und Venedig" eine Huldigung, die Perosi den italienischen Großstädten zuteil werden lassen will.

Scheveningen. Von 1912—1917 wird das Pariser Lamoureux-Orchester unter Chevillard hier als Kurkapelle tätig sein.

Sondershausen. Der Bericht des Fürstl. Konservatoriums der Musik in Sondershausen über die letzten zwei Jahre (1910—11) seiner Tätigkeit lässt erkennen, wie sich die seit bald drei Jahrzehnten bestehende Anstalt unter Leitung ihres Direktors, Hofkapellmeisters Prof. Corbach, unterstützt von erstklassigen Lehrkräften auf allen Gebieten praktischen wie theoretischen Musikwissens, zu voller Blüte entfaltet hat. Ein Auszug aus der Liste ehemaliger Schüler weist zahlreiche Namen in bedeutsamen Stellungen auf. In 26 Schüler-Vortragsabenden und 8 grossen Prüfungs-Konzerten ist Hervorragendes geleistet worden; im Fürstlichen Theater fanden Gesamt-Wiedergaben von Humperdincks „Hänsel und Gretel" und Mozarts „Titus", Teilaufführungen von „Lohengrin", „Troubadour" und „Freischütz" statt. Wie mannigfaltig das künstlerische Leben der im Herzen Thüringens inmitten bewaldeter Berge gelegenen Residenz ist, erhellt aus den im Berichte mitgeteilten Programmen von 10 Kammermusik-Soireen, 39 Loh- und 8 Theater-Konzerten der Fürstl. Hofkapelle. Rechnet man hierzu noch eine Theatersaison von etwa 90 Abenden im Jahre, so wird klar, dass die künstlerischen Anregungen, die der junge Musikstudierende auch ausserhalb seiner Schülertätigkeit empfängt, reichhaltigster Art und durchaus geeignet sind, eine möglichst umfassende, allseitige Ausbildung zu gewährleisten.

Stuttgart. Joseph Haas, der bekannte junge Münchner Komponist, ist als Lehrer für Komposition an das Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart berufen worden.

— Der an derselben Anstalt wirkende Violinprofessor Edmund Singer begeht im September das Jubiläum seiner 50jährigen Zugehörigkeit zum Lehrkörper des Konservatoriums.

— In Esslingen a. N. starb am 4. Sept. achtzigjährig Prof. Christian Fink, ein tüchtiger Organist, der auch gediegene Kompositionen (Orgel, Chorwerke) veröffentlicht hat. In den 50er Jahren lebte Fink in Leipzig, von wo aus er nach Esslingen übersiedelte, um dort eine verdienstvolle Tätigkeit als Musikdirektor und Hauptlehrer des Seminars zu beginnen. Das Alter hatte Fink in den letzten Jahren die praktische Ausübung der Musik unmöglich gemacht.

Wien. Julius Bittners neue Oper „Der Bergsee" kommt am 18. Oktober unter Hofkapellmeister Walter in der k. k. Hofoper in Wien zur Uraufführung. Hofoperndirektor Gregor leitet die Inszenierung. Die Dekorationsentwürfe und Figuren sind von Professor Kolomann entworfen worden. Die deutsche Erstaufführung findet in München und Mannheim zugleich am 24. Oktober statt. Die Dresdner Hofoper hat sich zur Aufführung nur im Falle eines Erfolges in Wien verpflichtet, da die Ausstattungskosten aussergewöhnlich hohe sind. Die Münchener Besetzungs- und Dirigentenfrage ist noch nicht gelöst, da infolge Mottls Tod Schwierigkeiten entstanden sind. Mottl hatte sich für die Oper besonders interessiert. In Mannheim leitet die Aufführung Kapellmeister Bodanzky, die Regie führt Professor Gregori. Die Hauptpartien werden durch Vogelstrom und Frau Hafgren-Waag verkörpert. Beide Theater statten das Werk nach den Moserschen Entwürfen aus.

— Hier wird demnächst ein Liszt-Rubinstein-Bülow-Denkmal enthüllt werden. Das eigenartige Monument soll als Schenkung der Klavierfabrik Bösendorfer der neuen Wiener Musikakademie überwiesen werden. Es ist auch insofern interessant, als auf ihm, wohl das erste Mal, ein Klavier dargestellt ist. Die Liszt-Büste stammt von Tilgner, das übrige von Eisenfest.

Neue Bücher

Soeben erschienen: „Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender" von Raabe & Plothow (Berlin W.) und „Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender" (Leipzig). Beide haben an Reichhaltigkeit und Übersichtlichkeit nichts eingebüsst und bedürfen wohl kaum noch der Empfehlung. Bei Raabe & Plothow ist in der Rubrik „Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker" ein gewisser Carl Reinecke einzufügen. Im Hesseschen Kalender würdigt C. Mennicke ausführlich das Wirken Mahlers und Mottls.

Neue Klavierunterrichtswerke

Backer, Ernst. Op. 31. Klaviersuite (Heft I: Präludium, Romanze, Scherzo. Heft II: Serenata, Tarantella, Burleske. Jedes Heft M. 2,—). Leipzig 1911, Steingräber Verlag.

— Op. 34. Fröhliche Zeit. Acht kleine Klavierstücke. (Heft I: Plaudertäschchen, Tanzweise, Im Mai, Gute Nacht! Heft II: Im Zigeunerlager, Auf dem See, In der Gauklerbude, Im Schlitten. Jedes Heft M. 1,50). 1911. Ebenda.

Niemann, Walter. Op. 17. Aus Wald und Flur. Drei Rondinos für kleine Pianisten (No. 1. Auf dem Wege zum Wald. No. 2. Der junge Hirt [Pastorale]. No. 3. Im Dorfkrug. M. 1,—). 1911. Ebenda.

Pracht, Robert. Op. 7. Jugend-Album. M. 1,50. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

— Op. 9. Albumblatt. M. 1,20. Ebenda.

— Op. 11. Gavotte. M. 1,—. Ebenda.

Klangvolle Stückchen sind es zumeist, die Ernst Baekers op. 31 und 34 enthalten. Nicht sehr skrupulös nach der Seite der thematischen und harmonischen Gestaltung konzipiert, sind sie doch recht wohl dazu geeignet, unserer Jugend durch ihren melodischen Fluss viel Vergnügen zu bereiten. Ab und zu schwingt sich indes ihr Komponist auch in anspruchsvollere Sphären hinauf; so hat er beispielsweise die Serenata in der Klaviersuite, die mir überhaupt als das Beste der beiden Werke erscheint, mit gar manchem feinen melodischen Zug versehen. Op. 34 ist auf der Unterstufe wohl zu gebrauchen, die Klaviersuite erfordert indes schon Schüler einer mässigen Mittelstufe.

Einen recht interessanten Unterrichtsstoff bietet Walter Niemann in seinen „Drei Rondinos". Obgleich äusserst apart gesetzt, bleiben sie dem kindlichen Ohre doch durchaus noch zugänglich. Das Feinsinnigste erscheint mir die zweite Nummer, „Der junge Hirt", die freilich in perceptiver Hinsicht auch die meisten Schwierigkeiten an den kleinen Spieler stellt — soweit man eben von Schwierigkeiten auf der gemässigten Stufe, für die die Sächelchen ebenfalls geschrieben sind, reden kann. Noch sei besonders aufmerksam gemacht auf die so vornehm ausgestattete Begleitung dieses Stückchens, die mit mancherlei harmonischen Finessen garniert ist.

Robert Pracht, der sich mir mit einigen Klavierwerken erst vorstellt, will mir mit seinem für den Anfänger berechneten Jugend-Album besser gefallen als mit dem recht unpersönlichen Albumblatt oder mit der allzu „wohlklingenden" Gavotte. Wenn es auch noch manchen kleinen Wunsch hinsichtlich der Phrasierung und der Vollständigkeit des Fingersatzes offen lässt, so wird es sich doch beim Unterricht ob seines systematischen Aufbaus und des Wohlklangs (hier im guten Sinne!), mit dem die in dem Heftchen eingeschlossenen Stücke ausgestattet sind, recht gut verwerten lassen. Max Unger

Berichtigung

Da Goethes Westöstlicher Divan erst 1819 erschien, ist in meinem Aufsatz über Beethovens unsterbliche Geliebte im letzten Heft (S. 505) die Zeitangabe „ungefähr 1815/16" zu verbessern in „ungefähr 1820", was ich hiermit zugleich auch für meine Schrift „Auf Spuren von Beethovens unsterblicher Geliebten" berichtigt wissen möchte. Max Unger

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Wir lassen untenstehend die Satzungen des Musikerschiedsgerichtes folgen. Anfang Juni fand bereits eine Sitzung in Bad Nauheim statt; Interessenten steht die Urteilsbegründung nebst Urteil zur Einsicht offen. Es nahmen daran teil: Hofkapellmeister Ferdinand Meister, Fritz Stempel, Vizepräsident des Allg. deutschen Musikerverbandes, Professor Hofkapellmeister Richard Sahla, Kammermusiker A. Diedrich, Vorsitzender des Deutschen Orchesterbundes, Notar und Rechtsanwalt Stahl, Professor Hans Winderstein, Kapellmeister Paul Pirrmann, sowie der Vorstand des Winderstein-Orchesters.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister.**

Musiker-Schiedsgericht

§ 1.

Zwischen dem „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter" einerseits und dem „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband", sowie dem „Deutschen Orchester-Bund" andererseits wird hiermit ein Schiedsgericht vereinbart, dessen Aufgabe es sein soll, die zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern des Musikerberufs sich ergebenden Streitfälle zum Austrag zu bringen.

Diese Vereinbarung hat erstmalig Gültigkeit bis zum 31. Dezember 1913. Mit Ablauf dieser Frist hat jede Partei das Recht, nach voraufgegangener sechsmonatlicher Kündigung von dieser Vereinbarung zurückzutreten.

§ 2.

Das Schiedsgericht setzt sich für alle ihm zur Erledigung überwiesenen Fälle zusammen aus 2 ständigen Vertretern des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, 1 ständigen Vertreter des A. D. M.-V., 1 ständigen Vertreter des D. O.-B. und 1 von Fall zu Fall heranzuziehenden, am Orte des Streitfalles ansässigen beamteten Juristen (Amts- oder Gewerbe-Richter).

§ 3.

Zu den ständigen Mitgliedern des Schiedsgerichts können in Streitfällen, die ein Theaterunternehmen berühren, 2 Mitglieder des „Deutschen Bühnen-Vereins", und in Fällen, in denen ein Kurorchester in Frage kommt, 2 Mitglieder des „Schutzvereins Deutscher Bäder und Kurorte" auf Einladung des Vorsitzenden hinzutreten.

§ 4.

Das Schiedsgericht hat in allen Fällen mündlich und am Orte des Streitfalles zu verhandeln. Betrifft der Streitfall einen der Schiedsrichter selbst, so scheidet dieser Schiedsrichter aus und hat dessen Verband einen Ersatzmann zu stellen.

§ 5.

Als ständiger Vorsitzender des Schiedsgerichts fungiert der Vorsitzende des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter; demselben liegt auch die Einberufung des Schiedsgerichtes ob, zu welchem Zwecke alle Streitfälle bei ihm anzumelden sind.

§ 6.

Streitigkeiten, für deren Erledigung das Gewerbegericht als zuständig erscheint, sind von einer Behandlung durch das Musikerschiedsgericht ausgeschlossen.

§ 7.

Das Schiedsgericht tritt erst dann zusammen, wenn es von den Parteien als solches anerkannt worden ist und sich jede Partei verpflichtet hat, unter Verzicht einer eventuellen späteren Anrufung der ordentlichen Gerichte, sich dem Spruch des Schiedsgerichtes unterwerfen zu wollen.

§ 8.

Ausser dem nur mitberatenden Juristen steht jedem Mitgliede des Schiedsgerichts die Abgabe einer Stimme zu. Alle Beschlüsse werden mit einfacher Stimmenmehrheit gefasst. Bei Stimmengleichheit entscheidet die Stimme des sonst nur mitberatenden Juristen.

§ 9.

Über jede Verhandlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das von allen Mitgliedern des Schiedsgerichts zu unterschreiben ist.

§ 10.

Die Mitglieder des Schiedsgerichts erhalten für jeden Reise- und Verhandlungstag 15 Mark Diäten; ausserdem werden den Schiedsrichtern die Reisekosten (Eisenbahnfahrt II. Klasse) vergütet.

Die Kosten der Schiedsrichter tragen die beteiligten Verbände jeweils selbst.

Die Kosten des Berufungsrichters fallen den Parteien zu gleichen Teilen zur Last. Gehört eine Partei keinem der beteiligten Verbände als Mitglied an, so zahlt sie ausserdem M. 20.— als Beitrag zu den Kosten der Schiedsrichter.

Unser verdienstvolles Mitglied, Herr Hans Rosensteiner, Direktor des Steiermärkischen Musikvereins, ist plötzlich verschieden. Möge ihm die Erde leicht werden.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister**

Die nächste Nummer erscheint am 28. Sept.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 25. Sept. eintreffen.


Steckenpferd
Lilienmilch
Seife

Verantwortlicher Redakteur Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 39

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 28. Sept. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Der Rosenkavalier

Nach der Leipziger Aufführung

Von **Friedrich Brandes**

Straussens neuestes Werk hat nach der glanzvollen Uraufführung im Dresdner Opernhause die verschiedenartigsten Urteile hervorgerufen. Andere Bühnen sind gefolgt und die Meinungsverschiedenheiten überall die gleichen geblieben. Im Allgemeinen hat dieser neue „Fall Strauss" die erfreuliche Beobachtung gezeitigt, dass die deutsche Musikkritik in ehrlichen Händen ist: wer von der Elektra entzückt gewesen war, hat (ganz natürlich) am Kavalier gar vieles auszusetzen, empfindet ihn als Verirrung, als Stilwidrigkeit, gar als Rückschritt; und umgekehrt meinen (ganz natürlich) die andern: nach der Geschmacksverirrung „Elektra" haben wir nun endlich das Meisterwerk, den „Rosenkavalier!" Das nach „Eulenspiegel" und „Feuersnot" längst erwartete Werk des wahren, echten Strauss! Unseren grössten Könner nun auch als Erfinder und innerlich gestaltenden Musiker auf der Höhe stehend!

Schon nach der Dresdner Generalprobe stand dieser Eindruck fest. Noch einige Aufführungen in Dresden und nun die Leipziger steigerten das Entzücken über den quellenden Reichtum und die lebendige Kraft dieser Partitur, so dass ich in der glücklichen Lage bin, mich ohne wesentliche Modifizierung auf bereits im Kunstwart und in der Deutschen Tageszeitung Gesagtes beschränken zu können.

Das Textbuch Hugo von Hoffmannsthals führt uns in die Zeit Maria Theresias. Da war es Sitte, dass der Bräutigam seiner Erwählten durch einen Junker die silberne Rose als Zeichen treuer Liebe überreichen liess. Dieser Junker ist der Rosenkavalier, der Angelpunkt unserer musikalischen Komödie aus dem leichtlebigen, allweil fidelen Wien. Ein teilweise unverständlicher Griff, aber doch einer aus dem Vollen: die Lumperei und die Sentimentalität in natürlichster Mischung, dazu aber ein wirklich unter Tränen lächelnder Humor und als Beiwerk das Altwiener Milieu mit kostbarsten Typen, als da sind: Friseure, italienische Tenöre und Flötisten, Kellner, Bediente, vorgeschobene Kinder, zuvorkommende Chargenintriganten, adlige Waisen nebst adliger Mutter und sonstige Nützlichkeiten der — Operette, natürlich der höheren Operette.

Die äussere Handlung ist ganz einfach, wie sich's für einen Schwanz gehört. Der Rosenkavalier, ein Graf, freilich (mildernde Umstände) von siebzehn Jahren, ist liebesüsslich agressiv, zum mindesten duldsam, wie die Antezedenzien der ersten Szene dartun, und ein stark feminines Individuum, was ihm die Verwandlung ins Kammerzöfliche nicht schwer macht. Hierum dreht sich alles, soweit der Schwanz es beim Wedeln mitbewegt: der Rosenkavalier als Kammerzofe, die sich der Bräutigam zum Stelldichein ins Extrazimmer eines zweifelhaften Gasthauses bestellt. Es ist klar, dass der Bräutigam, der ungeschlacht galante Baron Ochs von Lerchenau, ein Altwiener Falstaff mit allerhand Natürlichkeiten, faustdicken Natürlichkeiten, gründlich hereinfällt. Dass er einem erträglich ist, das macht nur die Musik, und die Musik macht es auch, dass man sich mit dem Rosenkavalier aussöhnt. Das hoffnungsvolle Herrchen hat die Komödie begonnen mit einer abschüssigen Liebelei, fortgeführt mit einer raffinierten Maskerade und beendet mit einer angeblich dauernden Herzensneigung nebst angenehmer Aussicht auf einen nicht über Gebühr klugen, aber um so wohlhabenderen Schwiegerpapa.

Es liegt im Wesen des ziemlich abstrusen, aus mannigfachen, leicht erkennbaren Gründen für Strauss sehr erfreulich beschaffenen Textbuches, dass man's genau studiert haben muss, besonders die frei eintretenden Intermezzi, wenn man die Oper mit vollem Verstehen und Geniessen hören will. Über das Buch zu moralisieren hätte nur einen Sinn, wenn man das auch über Mozarts „Figaro" tun wollte.

Die Vorgänge begeben sich in drei Akten, deren jeder, die Einheitlichkeit des musikalischen Gewebes vorausgesetzt, sein besonderes Milieu hat. Erster Akt: die Frau von vierzig Jahren, zweiter Akt: die silberne Rose, dritter Akt: der geprellte Ochs. Oder, erster Akt: das gefährliche Alter, zweiter Akt: der gefährliche Alte, dritter Akt: die gefährliche Alte. Alles in allem: die Tragikomödie, das Leben! Diese Begebenheiten und Stimmungen eignen sich hervorragend zu einer „Komödie für Musik" (so lautet der Titel des Rosenkavaliers), besonders für Musik von Richard Strauss. Aber sie mögen seinem Drange nach Eulenspiegeleien noch nicht ganz genügt haben. Vielleicht hat auch schon der Textdichter das Straußsche Bedürfnis, kräftig zu würzen und nachdrücklich zu kitzeln, befriedigen wollen. Die unvermuteten Quer- und Seitensprünge, das Kichern und Rascheln, das Knittern und Knattern, das Rauschen und Rattern, das Quirlen und Surren, das alles ist ja charakteristisch für oder an Strauss, zum mindesten

sind es mit Behagen ausgeführte Beigaben seiner Kompositionen von jeher. Zu solchen Seitensprüngen geben aber Stoff und Zeitstimmung des Stückes einige Veranlassung. Man findet derartige Intermezzi, in denen Strauss sich ein Gütchen tun und jene seltenen Eigenschaften im glänzendsten Lichte zeigen konnte, wohlerwogen verteilt: im ersten Akt eine Antichambre bei der Feldmarschallin, eine köstliche Szene, deren Humor und lebensvolle Gestaltung unwiderstehlich wirken, im zweiten einen brutalen Auftritt: wie die Lerchenauischen Diener mit den Mägden im Hause der Braut umgehen, eine Gelegenheit, musikalisch-kannibalisch dreinzuschlagen, und im letzten die „Weaner Musi", die hinter der Szene und sozusagen abseits der Handlung erklingt. Hier, wie auch in dem Fugato, das den letzten Akt organisch einleitet, enthüllt sich mit zwingender Kraft Straussens eminente Kunst: nicht nur die der Kombination und der Instrumentierung, worüber Neues nicht zu sagen ist, sondern auch die Kunst eines Meisters, der mit Sicherheit und Klarheit fröhlich-frommen Herzens aus dem Innern gestaltet, so gestaltet, dass die Zuhörer ganz von Musik erfüllt sind und nicht mehr die zufälligen Begebenheiten da oben auf der Szene, sondern die musikalische Ausdeutung als den Kern und das eigentliche Wesen der Sache empfinden. Das ist Mozartscher Geist. Und er erfüllt nicht nur diese Stellen, er geht durch die ganze musikalische Komödie. Er allein rettet manche Schwächen und Längen, Schrullen und Gesuchtheiten der Dichtung. Wenn nicht schon manches in seinen früheren Werken, wie im „Zarathustra", in der „Domestica" und besonders in den Liedern vereinzelt diese Züge aufwiese, möchte man sagen: Straussens eigentliche Natur habe erst der „Rosenkavalier" enthüllt. Das wenigstens ist gewiss, dass das Gestalten aus dem Innersten heraus dem „Rosenkavalier" das eigentliche Gepräge gegeben hat. Natürlich treibt Strauss auch hier seine Spässe, kichert und kitzelt, macht manchmal Radau und öfter allerhand Narreteien nach berühmten Mustern und in noch eigenerer Manier. Aber diese Dinge sind, was sie immer im Musikdrama nur sein können: Äusserlichkeiten, nebensächliche Beigaben, würzige Sauce, in der der Braten schwimmt. Nicht viel anders steht es mit einigen Schwankfiguren, sogar mit dem Freier Ochs von Lerchenau und mit dem neugeadelten und altbeschränkten Schwiegerpapa Faninal. Die sind nicht viel mehr als Staffage, Füllsel. Näher schon steht dem Herzen des Musikdramatikers der Rosenkavalier Oktavian selber, ohne aber entfernt die Teilnahme beanspruchen zu können, die der Feldmarschallin und der Braut Sophie Faninal gewidmet ist. Hier liegt der Punkt, der die Komödie in die Sphäre des Reinmenschlichen erhöht. Denn ihr eigentlicher Sinn, musikalisch, also wesentlich, genommen, geht darauf hin, das Weib zu besingen, wie es in der Liebe endigt und wie es beginnt: die alternde, in Liebessachen erfahrene Feldmarschallin, die wehmütig entsagt, und die Braut Sophie, deren unschuldigem Sinne das seligste Fühlen erblüht. Da ist der Einheitsgedanke, der die Partitur von A bis Z durchzieht, den das mitfühlende Herz und die reife Kunst des Komponisten zu ergreifender Wirkung ausgestaltet haben, in einer Ausbreitung und psychologischen Vertiefung, die alle Fäden blosslegen und zum Miterleben fortreissen müssen. In dieser Hinsicht von Schönheiten der Musik zu reden, zum Beispiel von der letzten Szene des ersten Aktes oder vom Terzett der Frauenstimmen im dritten, hätte keinen Sinn. Es gilt, die Beigaben zu sondern und den Kern des künstlerischen Erlebens zu erfassen.

Das Wunderbarste an diesem „neuen" Strauss ist, dass er das hat zeigen können, ohne von seiner hergebrachten Technik abzugehen. In dieser Hinsicht findet sich gar nichts Neues im „Rosenkavalier". Sogar Floskeln und Motive aus seinen früheren Werken kehren wieder. Man sieht: Strauss braucht nur den ihm adäquaten Stoff, um sein Genie allen kundzutun. Sein Pfeffer ist noch nicht verschwunden, aber jetzt überwiegt in der Würze das Salz, und alles dies sinkt zum Nebensächlichen herab vor der überschwänglichsten Phantasie und dem innigsten Empfinden. Das macht, dass Leute, wie ich, die bis zur „Feuersnot" begeistert mit Strauss gegangen sind, um dann scharf Kehrt zu machen, nun freudig zu ihm zurückkehren können. Aber man kennt seine Überraschungen. Das nächste Mal kanns anders sein. Épater war bisher ein Hauptwort im Straußschen Lexikon.

Eins ist vielleicht nötig, noch zu bemerken: der Vorwurf der Stillosigkeit, der mehrfach gegen ihn erhoben worden ist, kann den „Rosenkavalier" nur insofern treffen, als er im Wesen der Gattung Oper begründet liegt. Allen Opern, die wirklich neu und bedeutend waren, ist er immer und immer wieder gemacht worden, aber kaum einer anderen mit so wenigem Recht wie dem Rosenkavalier. In seiner Partitur wirbelt und rauscht das Leben mit allen Zwiespältigkeiten, unendlich verzweigt in Verfeinerungen und Vergröberungen. Kann man dem Komponisten verargen, gerade die Mittel anzuwenden, die ihm am reichsten zur Verfügung stehen, und die Eigenschaften auszunutzen, die ihn vor allen auszeichnen? Wichtig und wesentlich ist, dass er sie am rechten Stoffe verwendet, an einem Stoffe, der ihm Herzenssache ist, und am wichtigsten, dass er zum Herzen redet. Die Tragikomödie der Liebe hat aber kaum ein anderer in so ergreifenden, berückenden, zu Herzen gehenden Tönen gesungen wie der Rosenkavalier, trotz aller Schnurren und Weitläufigkeiten, die das „stillose" Leben ebenso wie die Oper mit sich bringt.

Die Aufführung im Leipziger Stadttheater unter Dr. Loewenfelds Regie und Kapellmeister Pollaks Direktion ist mit allen Ehren neben der Dresdner, hinter der sie selbstverständlich in der Ausstattung zurückstehen muss, zu nennen. Ganz ausgezeichnet ist die Leistung des Orchesters, das nur noch die Silberglanzakkorde (beim Auftreten des Rosenkavaliers im zweiten Akt) weicher und schwebender, sozusagen entrückter auszuführen haben wird. Von den Darstellern seien die Damen Merrem (Sophie), Sanden (Octavian), Eichholz (Feldmarschallin) und Bartsch (Marianne), die Herren Buers (Ochs von Lerchenau), Wiedemann (Faninal) und Jäger (Tenor) hervorgehoben. Auch die vielen anderen Rollen sind gut besetzt. Zahlreiche Wiederholungen werden, wie in Dresden, begehrt sein.



Vom Bachfest in Eisenach

am 23. und 24. September

Von **Friedrich Brandes**

Bei scheusslichstem Regenwetter sind wir mit dem bekannten langsamsten Schnellzuge in der Feststadt eingetroffen. Bis zum Kirchenkonzert war noch reichlich Zeit, das alte liebe Bachhaus, auf dem Frauenplan zu besuchen. In seltsamer Rührung betritt man immer wieder, sei es auch triefend und schauernd vor Nässe, den anheimelnden Platz, besonders wenn man sich jenes sonnigen

Festtags erinnert, da wir mit Kretzschmar und Joachim in feierlichem Zuge von der Georgenkirche durch die Strassen schritten, zur Weihe des neuen Bachhauses.

Jetzt ist im Bachhause durch den umfassenden Ausbau des Erdgeschosses ein neuer ziemlich grosser Raum geschaffen worden, in dem sich die dem Grundstock des Bachmuseums bildende Obrist-Stiftung befindet: eine Instrumentensammlung des Hofrats Dr. Alois Obrist, die nach dessen Tode von seinem Bruder, Prof. Hermann Obrist (München), dem Bachhause überwiesen worden ist. Wie Dr. Bornemann und Dr. Buhle in einem Vorbericht (der ausführliche Katalog erscheint erst später) mitteilen, weist die reichhaltige Obristsammlung, in der namentlich die Familie der Violen und die Klavierinstrumente in schönen und historisch interessanten Exemplaren vertreten waren, in mancher Beziehung (z. B. in der Gruppe der Rohrblattinstrumente) starke Lücken auf; doch konnte sie durch verschiedentliche Instrumente, die der Leiter des Bachmuseums im Laufe der Jahre erworben hatte, in glücklichster Weise ergängt werden. Die Stücke stammen aus dem 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert: je 75 Saiten- und Blasinstrumente, mehr als zehn Friktions- und Schlaginstrumente und Verschiedenes. Jede Abteilung bietet hochinteressante Exemplare.

Die Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit der Instrumentensammlung sichert dem Bachmuseum gesteigerte Aufmerksamkeit. Überhaupt aber ist der Besuch des Bachhauses das sozusagen natürliche Präludium jedes Eisenacher Musikfestes. Für diesmal hatte die Neue Bachgesellschaft zu einem intimen Feste geladen: in der Hauptsache zu Sebastian Bach als Kammerkomponisten. Nach den Überladenheiten und ungeheueren Anstregungen der bisher beliebten (?) grossen Veranstaltungen war es ein ausserordentlich zeitgemässer Gedanke (Kretzschmar?) die Musikwelt mit einem „Kleinen Bachfest" zu überraschen. Man staune: nur zwei Festtage und nur drei Konzerte! Das erste mit $1^3/_4$ Stunden Dauer. Und dabei eine Fülle von Eindrücken: vorwiegend allerdings belehrende, aber auch rein künstlerische ersten Ranges!

Vom Charakter des Kammermusikfestes wich auch das Kirchenkonzert (in der St. Georgenkirche am Marktplatz) nicht wesentlich ab. Denn seine Hauptstücke waren die von Gustav Havemann (Leipzig) in tonlicher Hinsicht vorzüglich, in der Auffassung sehr ungleichmässig vorgetragene g moll-Sonate für Violine allein und zwei Werke, die man Kammerkantaten nennen könnte: die Solokantate „Ach, dass ich Wassers genug hätte" für Alt- und Streichorchester von dem Eisenacher Hof- und Stadtorganisten Johann Christoph Bach (1642—1703), einem Vetter von Sebastians Vater, eine tief ergreifende (bisher unbekannte, der kgl. Bibliothek in Berlin entnommene) Komposition, deren starre Textwiederholung und kompositorisch weitläufige, auch zerstückelte Anlage man um des wundervollen Festhaltens der Grundstimmung willen gern mit in Kauf nehmen mag, und Sebastians Kirchenkantate „Der Friede sei mit dir" für Bass und Sopran mit Violine, Oboe und Continuo. Hier brachte Geheimrat Hermann Kretzschmar, nicht minder der geniale Dirigent (den wir als solchen merkwürdigerweise seit mehr als einem Jahrzehnt nicht gesehen haben) wie der universale Musiker, zwei Absichten des „kleinen Bachfestes" zunächst eindringlich zur Geltung: unbekanntere Werke (und Züge) Bachscher Kunst kennen lernen zu lassen und Vorgänger Bachs zu bedenken. In letzterem Falle handelt es sich um „Werke und Kompositionsgattungen, die der Gegenwart bleibende Werte und Muster bieten". Hierher gehören ganz sicherlich auch die vom Salzunger Kirchenchor unter Herrn Kirchenmusikdirektor Meiniger höchst anerkennenswert gesungenen „preussischen Festlieder" für Chor (a cappella): „Übers Gebirg Maria geht" und „Oh Freude über Freud" von Johannes Eccard (1553—1611), einem Tonsetzer der im Ausdruck feierlicher Inbrunst und in der Meisterschaft des freien Vokalsatzes noch heute seinesgleichen sucht. Mit diesen Liedern erwarb sich der Salzunger Chor umsomehr Achtung, als er vorher in Sebastian Bachs doppelchöriger Mottete „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", nicht nur in der Besetzung, sondern auch in der musikalischen Sicherheit und gesanglichen Gestaltung bedenklich versagt hatte. Von den Solisten des Kirchenkonzertes sind ausser Herrn Havemann Fräulein Tilly Koenen, Frau Cahnbley-Hinken, die Herren Camillo Schumann, ein mehr gediegener als grosszügiger Orgelspieler, Arthur van Eweyk (Berlin) und Alfred Gleissberg (Leipzig) mit lebhafter Anerkennung zu nennen.

Am zweiten Festtage wurden zwei Kammerkonzerte im Fürstenhofe gegeben. Der Unterschied zwischen „klein" und „gross" ergibt sich aus den Programmen, deren Längen allerdings im umgekehrten Verhältnis standen. In der kleinen Kammermusik, die 2 Stunden und 20 Minuten (!) in Anspruch nahm, umrahmten würdige namhafte Genossen den grossen Sebastian: Johann Hermann Schein mit zwei fein gesetzten und einschmeichelnden Madrigalen a cappella und Continuo (aus den Diletti pastorali), dann unter ziemlich schwächerem Eindrucke (besonders in dem geschwätzigen Allegro - Finale) Sebastians Sohn Karl Philipp Emanuel Bach mit einer Sonate für 2 Violinen und Klavier (bearbeitet von Georg Schumann), deren Aufführung sich um des tiefergehenden Largos willen verlohnte, und Hans Leo Hassler mit drei wunderbar stimmungreichen und meisterhaft ausgearbeiteten Chören, die von hier aus sicherlich in manchen Konzertsaal übergehen werden. Vater Bach selbst war vertreten mit der von Herrn Havemann grosszügig, aber in der Phrasierung nicht durchweg einwandfrei gespielten Edur-Suite für Violine dem Capriccio sopra lontananza suo fratello dilettissimo, einer Sonate für Viola da gamba mit Cembalo und der vom (Leipziger Bachfest her bekannten) reizvollen Kantate für Sopransolo, Oboe und Streichorchester „Weinet nur, betrübte Schatten".

Für die Chöre von Schein und Hassler hatte sich dem Feste ein bisher unbekanntes, aus etwa 30 Sängern und Sängerinnen bestehendes „Berliner Ensemble" unter Leitung des Herrn Prof. Karl Thiel zur Verfügung gestellt. Diese fünf in Tonreinheit strahlenden, musikalisch prachtvoll ausgestalteten und gänzlich unmanirierten Leistungen genügten, ihm einen hervorragenden Platz unter den deutschen gemischten Chören zu erobern. Ausser den bereits genannten Mitwirkenden und den Mitgliedern des Leipziger Gewandhausorchesters, die in allen drei Konzerten mit gewohntem Erfolge tätig waren, sind noch Frau Wanda Landowska (Cembalo), Frau Cahnbley-Hinken, die Herren Bruno Hinze-Reinhold, Chr. Döbereiner (Viola da Gamba), Prof. Max Seiffert (Klavier) und Frau Bornemann-Ferchland (Violine) gebührend hervorzuheben.

Eine weitere Absicht des „Kleinen Bachfestes": zur Lösung schwebender Bachfragen beizutragen, ward in beiden Kammerkonzerten gründlich dargetan. Es galt diesmal der Frage: Cembalo oder Hammerklavier? Frau Landowska spielte das erwähnte Capriccio und die Chromatische Fantasie und Fuge auf dem Cembalo, die Herren Hinze-Reinhold und Fr. von Bose je sofort hinterher auf dem Blüthnerflügel. Im Temperament hatte die Dame vor den

Herren vieles voraus; die Durchgeistigung und fein musikalische Gestaltung jedoch ist allen drei nachzurühmen. In der Chromatischen freilich fehlte hier und dort das Gewaltige, besonders in der Steigerung der Fuge. Die Frage: ob Cembalo oder Hammerklavier kann natürlich nur für die Cembalozeit gelten. An sich bedeutet das neue Klavier einen ungeheuren Fortschritt. Die Züge und Koppelungen des Cembalos ergeben interessante, aber rein äusserliche Nüancen, die den sehr fühlbaren Mangel an Anschlagsunterschieden und vor allem an gebundenem Spiel nicht entfernt ersetzen können. Der dürre, spitze Klang hat etwas Drahtnetzartiges. Die wärmsten Kompositionen erkälten sich darin. Das Instrument in alten Werken, die für Cembalo gedacht sind, zu hören, wird als historische Belehrung zuweilen höchst interessant sein, besonders wenn es von einer Künstlerin wie Frau Landowska gespielt wird, zuweilen, aber nicht allzu oft. Poetenhände können dem Cembalo nicht den Gesang und die Seele geben, die sie aus dem modernen Klavier hervorzuzaubern verstehen. Ein Werk wie die Chromatische kommt für uns erst ganz auf dem Hammerklavier zur Geltung.

Sehr auffällig war es, wie in Bachs Sonate für Viola da Gamba mit Cembalo das Streichinstrument gänzlich erdrückt wurde. Das moderne Klavier ermöglicht ein weit intimeres Zurücktreten und eine weit grössere Anschmiegsamkeit. Übrigens ergibt sich nebenbei die Frage: Gamba oder Violoncello? Auch hier ist das neuere Instrument (nach den Erfahrungen bei diesem Feste) sehr im Vorteil. Vielleicht können wir die Gambe (wie auch die Viola d'amore) nicht mehr meistern; wahrscheinlich ist es, dass das Bessere hier der Feind des Guten geworden ist. Auch in der Zephirus-Arie (des dritten Konzertes) hat sich das trotz des vortrefflichen Künstlers Fr. Heintzsch-Leipzig bemerkbar gemacht.

In diesem Konzerte gab es auch einige Bachsche Zöpfe. Auf die Gefahr hin, für rückständig oder unverständig erklärt zu werden, getraue ich mich, eben diese Zephirus-Arie (aus dem „Zufriedengestellten Äolus") und das fast komisch wirkende, zum mindesten musizierfreudig naive Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten" (aus der Kirchenkantate „Jesu, der du meine Seele") für Zöpfe des unvermindert grossen Sebastian zu halten. Manchmal hat auch das grosse B geschlafen. Vor allem meine ich, hüpft und klettert seine Musik nicht selten (in den zopfigen Stücken natürlich nur), wo wir Nachgeborenen ein Schwimmen erwarten. Dies Inmusikschwimmen (Meister: Mozart und Wagner) erscheint modern. Aber Sebastian selbst hat herrliche Beispiele dafür gegeben, besonders in der Hohen Messe, in den Passionen und Brandenburgischen Konzerten. Für diesmal aber wurde er überboten durch Arcangelo Corelli, dessen Concerto grosso No. 8 (Weihnachtskonzert) einer der tiefsten Eindrücke des Festes war: eine Komposition, in der Wärme der Empfindung, Sinnlichkeit des Wohllautes und Leichtigkeit spielender Gestaltung in glänzendem Wettstreit stehen.

Geheimrat Kretzschmar, der Führer der Neuen Bachgesellschaft und spiritus rector des „Kleinen Bachfestes", zur Zeit wohl der geistig bedeutendste Musiker überhaupt, wurde in einer stürmischen Weise gefeiert, die seine Verehrer und zahlreichen Schüler innigst erfreut hat.



Über musikalische Halbbildung

plaudert ein Mitarbeiter der Kölnischen Zeitung:

Unter die mannigfachen Bereicherungen des Wissens, die auf Auslandsreisen gewonnen werden können, ist auch die ab und zu zum Bewusstsein gebrachte Erkenntnis zu zählen, dass die Menschen in den verschiedenen Ländern weit mehr Gemeinsames besitzen, als ihr Nationalstolz zuzugeben liebt. Vorzüge und Schwächen. Ebensowenig wie der Deutsche noch die „Treue" als alleiniges Besitztum beanspruchen kann, wird dem Franzosen das Monopol der Liebenswürdigkeit, dem Spanier das des Stolzes oder den nordischen Nationen der überwältigende Reichtum an grossen schlanken Frauen mit den „meeresfarbigen" Augen zuzugestehen sein. Alle diese Güter sind mit der Zeit etwas gleichmässiger auf die Völker Europas verteilt worden. Das könnte ja nun aber einen unheimlichen Überfluss an nationalen Vortrefflichkeiten ergeben, und deswegen hat eine ausgleichende Gerechtigkeit dafür gesorgt, dass auch die Schattenseiten sich nach und nach ziemlich gleichmässig auf die Welt verteilt haben. Diese Erkenntnis kam mir auf einer jüngst nach Norden gerichteten Reise und es gereicht mir zur besonderen Genugtuung, dass sie mir ausgerechnet in Dänemark zum Bewusstsein gebracht wurde, wo man die berühmte biblische Splitter- und Balkentheorie den Deutschen gegenüber in höchst einseitiger Weise anzuwenden liebt, das heisst, wo man aus jedem deutschen Splitter einen Balken macht, aber für eigene Fremdkörper dieser Art durchaus kein Empfinden hat. Die Erscheinung war nicht etwa für Dänemark typisch, ich möchte vielmehr glauben, dass man sie bei entsprechenden Gesprächswendungen in allen Kulturländern machen könnte; aber das Verblüffende war eben, dass sie genau in derselben Form vorkam, wie sie mir in Deutschland unzählige Male begegnet ist, und deswegen scheint sie mir doch einmal der Aufzeichnung wert.

Um den Leser zu überzeugen, schlage ich ihm selbst folgende Probe aufs Exempel vor: Er fange etwa mit einer Dame, die den standesgemässen Klavierunterricht einer höheren Tochter genossen hat, ein Gespräch über Beethoven an. Er kann ziemlich sicher darauf rechnen, dass sie ihm sofort die beiden Namen Mondscheinsonate und Sonate Pathétique ins Gesicht schleudert. Wenn es hoch kommt, erklärt sie ihm, dass sie beide einschliesslich der „rasend schweren" letzten Sätze gespielt habe. Vielleicht schwebt ihr beim Namen Beethoven auch noch eine gewisse neunte Sinfonie vor, was freilich noch lange nicht die Kenntnis davon voraussetzt, dass dieser Mann auch noch acht andere Sinfonien geschrieben hat.

Will der Leser ein noch schwierigeres Problem anschneiden, so werfe er im Gespräch mit erwähnter Dame — übrigens kann es auch ebensogut ein entsprechend vorgebildeter Herr sein — den Namen Brahms einmal so nebenbei hin. Entweder folgt ein verlegenes Lächeln, das so viel sagt als: Den haben wir in der Klavierstunde nicht gehabt und brauchen ihn nicht zu kennen, oder aber es ertönt: Ah, die ungarischen Tänze! Diese Antwort wird er in zehn Unterhaltungen genannter Art neun- oder zehnmal hören. Dass dieser Herr Brahms neben der Bearbeitung ungarischer Volkstänze auch noch einige andere musikalische Leistungen von einiger Bedeutung vollbracht hat, ist tatsächlich einer nur zu grossen Zahl von Damen, die durch die Musikschule gegangen sind, gänzlich unbekannt.

Hat der neugierige Ausfrager noch nicht genug, so kann er die nicht uninteressante Untersuchung mit kurzen Schlagworten wie Schumann oder Liszt fortsetzen. Bei Schumann wird die Antwort etwas reicher ausfallen

und ein Wissensgebiet, das die Klavierliteratur von der Träumerei über Glückes genug zum Abendlied umfasst, dartun. Auch verrät sie hier schon einen gewissen guten Geschmack, was man von der obigen Auswahl, sofern der kritische Maßstab an den übrigen Werken von Beethoven oder Brahms genommen wird, nicht unbedingt behaupten kann. Ebensowenig verrät das Echo, das der Name Liszt herauslocken wird, ein gerade sehr kritisches Urteil. Es wird sich nämlich unfehlbar in dem begeisterten Ausruf äussern: Zweite Rhapsodie! Dass Chopin nur Erinnerungen an Walzer und allenfalls noch einige Nocturnes hervorruft, mag noch hingehen, aber unerträglich ist es, wenn bei Nennung des Wortes Carmen die begeisterte Musikjüngerin sofort den Stierfechtermarsch oder das Eingangslied der Heldin zu trillern beginnt. das letztere dazu noch in der geschmackvollen deutschen Übersetzung. Abgesehen davon, dass er eine bedauerliche musikalische Unreife aufdeckt, ist gerade dieser letztere Versuch äusserst empfehlenswert, und vor allem sehr amüsant, da er in den meisten Fällen den genannten Erfolg haben wird.

So begegnete mirs übereinstimmend in Deutschland und in Dänemark, und bei Menschen, die in sonstigen Fragen der Bildung und des Wissens ihren Mann bezw. ihre Frau wohl zu stellen wussten. Wo ist die Schuld für diese tatsächlich recht empfindliche Bildungslücke zu suchen? Einem unmusikalischen Menschen, der durch Musikunterricht nie gequält worden ist, nehme ich es wirklich nicht übel, wenn er von allen jenen „Musikbonzen" nichts weiss. Aber wenn jemand sich dazu berufen fühlt, andere in die reiche Schönheit der Musik einzuführen, dann sollte er es auch als seine Pflicht ansehen, seinen Schülern einen einigermassen ausreichenden Überblick über das Schaffensgebiet unserer grossen Musiker zu geben. Lieber vielleicht die Pathétique einige Monate weniger üben und dafür etwas Neues kennen lernen lassen. Und wenn man ihn an die Brahmssche Klaviermusik nicht heranlassen zu dürfen glaubt, dann ihm doch mal etwas über sie mitteilen, anstatt nach einer erleichterten Ausgabe die ungarischen Tänze vierhändig zu pauken. Aber leider mangelts wohl auch oft an den musikliterarischen Kenntnissen unserer Musiklehrer selbst, und ehe in den Ansprüchen an ihre Vorbildung keine einschneidende Änderung eingetreten ist, wird man wohl Beobachtungen obiger Art noch sehr oft machen.



Proteste gegen Wagners Selbstbiographie

Uhlig

Im zweiten Teile seiner Lebenserinnerungen („Mein Leben") beschäftigt sich Wagner mit dem Besuch des jungen Dresdner Kammermusikus Theodor Uhlig in Zürich im Jahre 1851. Uhlig war ein schwärmerischer Wagnerverehrer und hat sich durch seinen Lohengrin-Klavierauszug verdient gemacht. Wagner schätzte den jungen Künstler sehr, hat aber über ihn in seiner Biographie eine Bemerkung gemacht, die von den Nachkommen als äusserst kränkend empfunden wird. In den Lebenserinnerungen heisst es:

„Herzlich erfreute mich nun meinerseits der vertraute Umgang mit dem sanften und doch so männlich fest gesinnten, ausserordentlich begabten jungen Dresdner Kammermusikus, der mit seinem hellblonden Lockenkopfe und schönen blauen Augen auf meine Frau den Eindruck machte, als ob ein Engel bei uns eingekehrt sei. Für mich hatte seine Physiognomie ausserdem das interessante und in Betracht seines Schicksals rührende, dass seine auffallende Ähnlichkeit mit dem damals noch lebenden König Friedrich August von Sachsen, meinem alten Gönner, mir das anderseits zugekommene Gerücht zu bestätigen schien, dass Uhlig der natürliche Sohn desselben sei."

Dieser Satz Wagners entbehrt jeder tatsächlichen Unterlage. Die in Dresden lebende Tochter Uhligs protestiert nun gegen die Unterstellung Wagners und stützt sich auf umfassendes Beweismaterial. Sie hat der Familie Wagner auch die Bitte ausgedrückt, dass wenigstens in der nächsten Auflage der Memoiren in einer Fussnote auf die Haltlosigkeit der Mitteilungen Wagners hingewiesen werde. Fräulein Uhligs Brief an die Familie Wagner schliesst mit den Worten:

„Wenn Richard Wagner die Treue seines Freundes, der ihm mit allen Geistes- und Körperkräften bis zum letzten Atemzuge diente, nicht besser lohnen konnte, als dessen ehrlichen Namen lange nach seinem Tode zu verunglimpfen und einen Streiter für Wahrheit, Gerechtigkeit und Ehre gerade in diesen von ihm stets geübten und hochgehaltenen Tugenden schlagen musste, so gibt das ein neues Blatt in der Lebensgeschichte des Meisters, das sich mit der sonstigen Grösse seines Charakters nicht vereinbaren lässt."

Dass Wagner die Sache nicht bösartig gemeint hat, geht aus dem Tone der ganzen Stelle hervor.

Hiller

In der Kölnischen Zeitung wendet sich Paul Hiller in Köln, der Sohn Ferdinand Hillers, gegen die Verunglimpfungen, die Wagner der Person des einst einflussreichen Musikers in seiner Selbstbiographie zuteil werden liess. Paul Hiller weist nach, dass die Ansichten Wagners über seinen Vater mit den Jahren merkwürdig gewechselt haben, und dass Wagner über Hiller in beider Dresdner Zeit ganz anders gedacht haben muss, als zurzeit der Abfassung seiner Memoiren. Dass Wagner zu anderen künstlerischen Ansichten kam, wie Hiller, der im strengsten Mendelssohnismus befangen war, ist begreiflich. Aber das durfte für Wagner kein Grund sein, über Hiller und seine Frau falsche und höhnische Bemerkungen in die Welt zu setzen. Wie so oft, sind auch in diesem Falle Wagners briefliche Äusserungen auf einen anderen Ton gestimmt, als seine Darlegungen in seiner Selbstbiographie. Paul Hiller veröffentlicht einige dieser bezeichnenden Briefe und gibt dazu folgende Erklärung: „Das bekannteste aller Wagnerischen Motive, das leidige Pumpmotiv, spielt auch in sein Verhältnis zu meinem Vater hinein. Wagner, der seine irgendwie leistungsfähigen Bekannten, Männer und Frauen, in zwei Kategorien einteilte, solche, die auf sein Anpumpen reagierten, und solche, die das nicht taten, er hat auch meinen Vater nicht nur für würdig erachtet, ihm sein Geld in ganz bedeutender Höhe abzuborgen, vielmehr auch, es ihm endgültig schuldig zu bleiben. Und eine oft zu beobachtende Erscheinung ist es, dass nicht zahlende Schuldner den ihren Wohltätern vorenthaltenen Dank in Gehässigkeit umsetzen. Ohne diese von mir bisher nach keiner Richtung berührten Geldverhältnisse weiter erörtern zu wollen, als zum Verständnisse der Situation erforderlich ist, gebe ich hier nur einen der Briefe Wagners an meinen Vater aus der Dresdner Zeit wieder:"

Verehrtester Freund!

Ich bin da plötzlich auf einen Gedanken gekommen, der mir vielleicht erspriesslich sein dürfte. Ein Moment leidenschaftlichen Mitteilungseifers meinerseits hat Sie mit einem gewissen Geschäft bekannt gemacht, auf das ich mich eingelassen; seit drei Monaten gehe ich darauf aus, mir für dies Geschäft zweitausend Taler zu fünf Prozent Zinsen auf zwei Jahre, d. h. zu Ostern 1848 zurückzahlbar, aufzunehmen, und mache nun bei dieser Gelegenheit die Erfahrung, wie fremd ich bei meiner häuslichen Zurückgezogenheit hier geblieben bin, da ich fast niemand kenne, der entweder mir willfahren könnte, oder an den ich mich zu wenden Lust hätte. Ein einziger, der da könnte und wollte, hat seine Kapitalien auf eine Weise untergebracht, die es ihm unmöglich macht, ohne grossen Verlust die gewünschte Summe schnell zu entnehmen. Es fällt mir nun heute früh ein, dass Ihnen vielleicht dies möglich sein dürfte, und ich gestehe, dass ich gerade Ihnen gegenüber gar keine Pein und Scheu empfinde, eine solche Angelegenheit zur Sprache zu bringen. Ich nehme an, dass, wenn Sie mir helfen können, ich Sie jedenfalls zuvor über die Mittel, Ihnen das Kapital zu der genannten Zeit zurückzuzahlen, beruhigend aufkläre, was ich für den allerschlimmsten Fall eines ganz unglücklichen Geschäfts dadurch vermag, dass ich mir vorbehalte, dann die betreffende Summe mir von meinem König als Vorschuss zu erbitten, was ich allerdings gegenwärtig aus tausend Gründen nicht tun möchte und nur für den äussersten Notfall mir aufzubewahren gedenke.

Denken Sie einmal nach, lieber Hiller, und finden Sie, dass ich kein wirkliches Opfer, sondern nur eine grosse

Gefälligkeit, die besonders durch den damit verbundenen Beweis Ihres Vertrauens in meine Zukunft Wert für mich erhält, von Ihnen erbitte, so würden Sie mich durch eine baldige günstige Nachricht recht sehr erfreuen.

Gott erhalte Sie und beschere Ihnen recht bald einen famosen Operntext!

Dresden, 22. Februar 1845.

Der Ihrige Richard Wagner.

Reissiger

Im Lokalanzeiger für Dresden-Neustadt beschäftigt sich A. K. eingehend mit Wagner und Reissiger. Er schreibt u. a.:

Richard Wagners Selbstbiographie ist erschienen. Wer sie noch nicht gelesen, ist wenigstens von dem Wissenswertesten unterrichtet, denn es muss der Leistungsfähigkeit unserer Tageszeitungen nachgerühmt werden, gerade zu der Zeit, da diese Lebenserinnerungen angekündigt wurden und bald darnach erschienen, aufs glänzendste sich bewährt und durch zahlreiche Feuilletons es selbst dem Ärmsten ermöglicht zu haben, über manche interessante Einzelheit sich zu orientieren. So dankbar dieses Verdienst unserer Presse anerkannt und gewürdigt werden muss, so sehr wird es einen grossen Teil aller aufmerksameren Leser gewundert, wenn nicht direkt befremdet haben, dass man sich damit begnügte, es bei den mitgeteilten Auszügen bewenden zu lassen. Ich gestehe unumwunden ein, diesem mehr oder weniger enttäuschten Teile vieler Leser anzugehören. Ja, ich gehe noch weiter: Ich will mich gern und vor der gesamten Öffentlichkeit kompromittieren, wenn es mir nur gelingt, in Nachstehendem zu beweisen, dass das Andenken des „faulen“ Reissiger geradezu profaniert wird, wenn nicht eine einzige Stimme dagegen protestiert, diesen verdienten, vornehmen Mann fallen zu lassen!

Um urteilen zu können, ob Reissiger diejenige Hochachtung und Wertschätzung verdient hat, mit der ihm seinerzeit begegnet wurde, ist es mindestens nötig, sich darüber Klarheit zu verschaffen:

1. Hat er das Erbe Webers getreulich verwaltet?
2. Hat er es vorgezogen, nur seinem Posten vorzustehen, oder hat er auch als Komponist Anspruch auf Geltung erhoben?
3. Hat er den Spielplan bereichert und insbesondere der Werke deutscher Meister sich angenommen?

Zu 1.

Indem ich weniger eingeweihten Lesern nicht dringend genug empfehlen kann, der im Jahre 1898 herausgekommenen Festschrift zur Feier des 350jährigen Kapelljubiläums Beachtung zu schenken, bemerke ich nur, um nicht anderwärts Gesagtes wiederholen zu müssen, dass Webers besonderer Stolz seine Dresdner Kapelle war. In einem Briefe vom 15. Oktober 1823, in dem er über die erste Quartett-Probe zur Uraufführung seiner „Euryanthe“ berichtet, bedauert er lebhaft, freilich seine Kapelle zu vermissen. Am 1. April 1824 bemerkt er, auf die Dresdner Première der „Euryanthe“ zu sprechen kommend, in einem Schreiben an seinen Freund Heinrich Lichtenstein: „Die Kapelle spielte mit einer Vollendung der Nüancierung, wie man sie nur bei uns hören kann“. Am 7. Juni 1824 teilt er demselben Freunde über die herrliche Wiedergabe der Haydnschen „Jahreszeiten“ mit: „Ich hatte das herrliche Gefühl, mich mit meiner Kapelle so vollkommen aussprechen zu können, als wenn ich allein am Klavier sässe, und so spielen könnte, wie ich eben wollte“. Diesem Orchester vorzustehen, war Reissigers Aufgabe, als er (1826) nach Dresden berufen wurde. Hat er dieselbe zur Befriedigung aller (mit Ausnahme von Wagner!) gelöst oder die Frucht heissesten Mühens seines grossen Vorgängers verkümmern lassen? Ein namhafter Musikschriftsteller Dresdens hat längst festgestellt, dass „die Dresdner Oper unter Reissiger auf einer glänzenden, sie zum Vorbilde für Europas Bühnen machenden Höhe stand!“

Zu 2.

Dass der „faule“ Reissiger ungewöhnlich tätiger Mann war, beweist der Umstand, dass er fünf Opern, ein Melodram, über zehn grosse Messen, ein Oratorium, Hymnen, Motetten und Lieder, sowie Orchester- und Kammermusik alter Art hinterlassen hat. Seine kirchlichen Kompositionen zeichnen sich durch ansprechende Melodik aus, das gleiche gilt von seinen Hymnen, Motetten und Liedern, sowie von seinem Oratorium.

Wird auch heute die Behauptung aufgestellt, dass seine Werke zu sehr den Stempel des Zeitgeschmacks tragen, als dass sie ihren Autor hätten überleben können, so ist das auf einen Mangel an Originalität, nicht aber darauf zurückzuführen, der „faule“ Reissiger habe mit allzu wohlfeilen Mitteln gearbeitet. Sich eine richtige Vorstellung von Reissigers wahrem Bienenfleisse zu machen, vermögen nur die, welche sich vergegenwärtigen, dass Reissiger ein Orchester anvertraut war, von dessen Vielseitigkeit in No. 17 der Allgem. Mus.-Ztg. vom 24. April 1839 gerühmt wird: „Und in der Tat, ein Orchester, das, Opern und Komödien, Proben und Konzerte abgerechnet, sich von 365 Tagen fast zwei Dritteile zur Musik in der katholischen Hofkirche versammelt und dort einen Zyklus von Kompositionen aus Palestrinas Zeit bis zu den Arbeiten noch jetzt lebender Tonkünstler durchspielt und dabei eine Tradition von hundert Jahren und die tüchtigsten Männer als Kapellmeister und Vorspieler besessen hat und noch besitzt, muss ein Ensemble liefern, was wohl in der Tonmasse — nämlich in zahlreicherer Besetzung — übertroffen werden kann, aber in Sicherheit, Präzision und Nüancierung seinesgleichen sucht!“

Wessen Schaffensfreudigkeit derartige Aufgaben gestellt sind und wer dennoch Zeit findet, eine Komposition nach der anderen in die Welt hinausgehen zu lassen, verdient der wirklich mit dem Prädikate „faul“ abgetan zu werden?

Zu 3.

Das Interesse eines Orchesterleiters findet aber auch einen bezeichnenden Ausdruck, wie er sich Erstaufführungen und Neueinstudierungen gegenüber verhält.

Ich sehe absichtlich davon ab, ein Gesamtbild der Reissigerschen Tätigkeit zu geben, da mir sonst entgegnet werden könnte, diejenige Epoche zu sehr hervorgehoben zu haben, in der körperliche Rüstigkeit und geistige Frische es ihm erleichterten. Ich beschränke mich deshalb auf die letzten zehn Jahre seines arbeitsreichen Lebens, mithin auf einen Zeitabschnitt, dessen Einwirkung es ihm naturgemäss immer mehr erschwerte, den an ihn gestellten hohen Anforderungen zu genügen. Trotz zunehmenden Alters hat er, wenn man lediglich und allein dauernde Bereicherungen des Spielplans und wirklich gehaltvolle Opern ins Auge fasst, innerhalb dieses Jahrzehnts 17 Premièren und 42 Neueinstudierungen ermöglicht.

Es interessiert vielleicht, bei dieser Gelegenheit in Erinnerung zu bringen, dass unter Reissiger Webers „Sylvana“ (29. 7. 1855) und Wagners „Lohengrin“ (6. 8. 1859) erstmalig in Szene gingen. Webers „Oberon“, den er zweimal (1851 und 1856) neu einstudierte, gelangte am 12. 9. 1859 zum 125. Male zur Aufführung. Am Tage der zweiten Neubelebung des Wagnerschen „Tannhäuser“ (20. 6. 1858) lag die Partie der Elisabeth in den Händen der Kgl. Preuss. Kammersängerin Johanna Wagner (der Nichte Richard Wagners); die Première von Meyerbeers „Prophet“ (30. 1. 1850) trug ihm die Genugtuung ein, demselben Werke schon nach acht Jahren (dem 13. 8. 1858) zu seiner 75. Aufführung zu verhelfen; durch die Erstaufführung des „Nabucco“ (16. 3. 1851), der „Ernani“ (5. 3. 1849) bereits vorausgegangen, machte er Dresden mit demjenigen Werke Verdis bekannt, das den Ruf des nachmaligen Beherrschers der Opernbühnen mehrerer Erdteile begründet hatte; Mozarts „Cosi fan tutte“ ging am 19. 9. 1856 zum ersten Male in deutscher Sprache über die Bühne und Marschners nahm er sich gleichfalls an, dessen „Vampyr“ (18. 12. 1850), „Templer und Jüdin“ (16. 11. 1851 und 20. 2. 1859) und „Hans Heiling“ (7. 8. 1853) dem Repertoire aufs neue einverleibend.

Berücksichtigt man endlich, dass von dem alternden Reissiger ausserdem verlangt wurde, in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister zu komponieren:

1. eine Ouvertüre zur Festvorstellung (19. 6. 1853) aus Anlass der Vermählung des Prinzen Albert mit der Prinzessin Caroline von Wasa,
2. eine Ouvertüre und die zum Prologe gehörige Musik zur Feier (9. 5. 1855) des 50. Todestages Schillers,
3. eine Ouvertüre und die Musik zum Prologe und den Tableaux zur Festvorstellung (5. 11. 1856) aus Anlass der Vermählung der Prinzessin Margarethe von Sachsen mit dem Erzherzog Karl Ludwig von Österreich,
4. die Musik zu einem Vorspiele zur Festvorstellung (25. 11. 1856) aus Anlass der Vermählung der Prinzessin Anna von Sachsen mit dem Erzherzog Ferdinand von Toscana,
5. die Musik zu einem Vorspiele zur Festvorstellung (28. 5. 1859) aus Anlass der Begrüssung des neuvermählten Prinzen Georg und seiner jungen Gemahlin, die an

diesem Abend erstmalig als Neuvermählte im Theater erschienen, und

6. die Festouvertüre zur Vorfeier (9. 11. 1859) von Schillers 100. Geburtstage — am Tage ihrer Aufführung lag Reissiger auf der Bahre und tags darauf wurde er zu Grabe getragen —,

so gelangt man ebenso unwillkürlich als unbedingt zu dem Schlusse, einem Manne gegenüberzustehen, der, will man nicht wissentlich ungerecht sein, keinesfalls der „faule“ Reissiger war. Seien wir aus diesem Grunde unbefangen genug, Reissiger das nicht vorzuenthalten, was ihm früher geworden und was er mit Fug und Recht beanspruchen darf:

die Liebe und Hochachtung desjenigen Publikums, dem er 33 Jahre (von 1826 bis 1859) unentwegt treu geblieben.

Rundschau

Oper

Braunschweig

Dieser Monat schliesst einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Hoftheaters, denn am 1. Oktober feiert das Haus, das von 1902—04 vom Baurat Seelig-Charlottenburg gründlich aufgebessert wurde, das 50jährige Jubelfest seines Bestehens; gewaltige Ereignisse erschütterten das Ende der 1. Hälfte des ersten Jahrhunderts, jetzt können wir sagen: „Das Alte ist vergangen, es ist (beinahe) alles neu geworden“. Das Orchester wurde während der Ferien ca. 2 Meter tiefer gelegt und mit einem Schalldeckel nach Bayreuther Muster versehen, die Beleuchtung verbessert und der hässliche Souffleurkasten entfernt. Der neue Intendant von Frankenberg entwarf mit seinem künstlerischen Beirat, Hofkapellmeister Richard Hagel, Oberregisseur Dr. Hans Waag und Regisseur Greif, einen vorzüglichen Arbeitsplan, in dem die grosse Oper überwiegt; für diese schaffte man neue Instrumente an: Tuben, Basstrompete, Celesta zur Verstärkung der Harfe, verdoppelte die 4 Hörner und gewann die Hilfskräfte aus der „Philharmonie“ des Kapellmeisters Bohnhardt. Herr Hagel erwies sich in der „Walküre“ und im „Holländer“ als denkender, feinsinniger Wagner-Dirigent, der, jede Einzelheit beachtend, sich dennoch nicht in Kleinigkeiten verliert, sondern dieselben stets grossen, leicht erkennbaren Linien unterordnet. In Dr. Waag fand er einen gleichgesinnten Mitarbeiter. Den Feuerzauber gestaltete Ingenieur Müller, der den Orchesterraum vortrefflich umgebaut hatte, nicht mehr wie bisher durch schwach gespannte rötliche Dämpfe, sondern durch mannshohe Flammen; die optische Täuschung erzielte er durch zungenförmig geschnittene, lange Streifen, leichter, gelber Seide, denen er durch gewaltige Gebläse die Bewegung und durch Beleuchtung die Farbe der „wabernden Lohe“ verlieh. Die Walküren-Szene, die frühere Achillesferse, wurde zum Glanzpunkt; denn die bisherigen Choristinnen konnten durch Solistinnen ersetzt werden, weil wir in den neu gewonnenen Damen: Ansie Birch, Elienne Bristlin, Aenne Diegler, Resi Krizek und Ella Richter junge Kräfte mit wohllautenden, zum Teil hervorragend schönen Stimmen erhielten, die auch dem Spinnerinnen-Chor („Holländer“) ein eigenes Gepräge verliehen. Frl. Else Liebert führte sich in der „Regimentstochter“ und im „Postillon“ vorteilhaft ein, die in der Schule von Frau Mallinger erzielte Technik gewann sofort alle Freunde des Ziergesanges. Frl. Eva Knoch schied vor den Ferien plötzlich aus, weil sie in dem Wettgesange das Erbe von Frau Matzenauer erkämpfte und von der Münchener Intendantur unter der Bedingung des sofortigen Antritts verpflichtet wurde. Für dieses Jahr sprang Frl. Ries-Hamburg ein, ersetzt die Vorgängerin aber nicht, weil die Stimme des jugendlichen Reizes entbehrt und bis in die tiefe Lage für eine Altistin auffallend hell klingt. Als Mary („Holländer“) schnitt die Künstlerin günstiger ab, weil ihr Darstellungstalent besser zur Geltung kam als in der „Walküre“ (Fricka). Die neue Ballettmeisterin Frl. M. Lauky gab in dem grossen Ballett „Tanzbilder“, in dem der 3. Kapellmeister von Bülow zum erstenmal den Taktstock schwang, einen vielversprechenden Beweis ihrer Tüchtigkeit. Am 8. Sept. feierte Braunschweig den 80. Geburtstag seines verstorbenen Ehrenbürgers Wilh. Raabe, die Hofkapelle steuerte den Trauermarsch aus Beethovens „Eroika“ und das „Meistersinger“-Vorspiel, der Lehrer-Gesangverein unter Leitung des Domkantors Wilms zwei tadellos gesungene Chöre bei. Unser Heldentenor Otfried Hagen geht am Schluss der Spielzeit nach Frankfurt a. M., ihn ersetzt H. Lühnemann-Halle a. S., der lyrische Tenor Herr Cromberger sagt der Bühne Valet und wird erster Gesanglehrer am Vogtschen Konservatorium zu Hamburg. In seine Stelle rückt der jetzige zweite, Herr Favre, an Abwechslung fehlt es also wahrlich nicht.

Ernst Stier

Cassel

Unser Königliches Theater eröffnete die neue Spielzeit am 20. August mit einer auf allerhöchsten Befehl angesetzten Paré-Vorstellung das „Rheingold“, der der Kaiser, die Kaiserin und die Prinzessin Victoria Luise beiwohnten. Der „Vorabend“, wie überhaupt der ganze „Ring des Nibelungen“ ist hier seit einem Jahre neu und überaus reizvoll szenisch eingerichtet, die Hauptrollen sind zur Zeit gut besetzt und die Leitung des Herrn Kapellmeisters Prof. Dr. Beier lässt an Sorgfalt nichts zu wünschen übrig. So war denn das Kaiserpaar von dem Dargebotenen im Einzelnen wie in der Gesamtheit sehr befriedigt und gab selbst das Zeichen zu dem lebhaften Beifall, der am Schluss gezollt wurde. Die ersten Wochen nach den Theaterferien brachten in Neueinstudierung und mit vollständig neuen Dekorationen Lortzings „Waffenschmied“ und R. Wagners „Fliegenden Holländer“. Ferner erschienen hier zum ersten Male „Die kleinen Michus“ von A. Messager und fanden eine sehr warme Aufnahme. Ausser in dieser Operette betätigte sich die jetzt neu in den Verband unseres Hoftheaters eingetretene Koloratursängerin Frl. Gates noch als Philine in „Mignon“, als Page Oskar in Verdis „Maskenball“ und als Constanze in Mozarts „Entführung“. Die junge Künstlerin, eine Amerikanerin von Geburt, zuletzt am Berliner Hoftheater tätig, hat sich rasch die Gunst des hiesigen Publikums zu erwerben verstanden. Sie ist eine intelligente Sängerin mit schönen und tüchtig geschulten Stimmitteln und einem feinen und anmutigen Spiel. In der nächsten Zeit sollen hier zum ersten Male in Szene gesetzt werden: „Die Königskinder“ von Humperdinck, R. Strauss „Rosenkavalier“ und Puccinis „Tosca“. Prof. Dr. Hoebel

Dresden

Unser königliches Opernhaus soll in einigen Jahren in innerlich verjüngter Gestalt erstehen; jedes Jahr werden einige Monate Ferienzeit benutzt, um diese Renaissance stückweise zu bewerkstelligen. In der heurigen heissen Zeit ist nun der Bühnenumbau zum Teil vollzogen worden (worüber wir unter „Kreuz und Quer“ ausführlich berichten). Später erfolgt dann eine Renovierung des Zuschauerraums.

Die Hofopernsänger gastierten im August im kgl. Schauspielhause; dort erfolgte auch die den Lesern bereits mitgeteilte Uraufführung des „Fünfuhrtees“ von Theodor Blumer. Die ebenfalls dort gegebenen Glanzvorstellungen von Suppés „Boccaccio“ finden jetzt auch im Opernhause selbst regste Teilnahme des Fremdenpublikums. Die Titelrolle ist nicht weniger als dreifach besetzt worden. Frau Plaschke-v. d. Osten und Frl. Seebe sind als sehr bewährte Kräfte mit Recht geschätzt; man hat aber auch einer talentvollen Anfängerin, Frl. Erna Freund, den Boccaccio zu Probezwecken ausgeliefert. Das Debüt der Sängerin in dieser Partie war nicht übel, ihre Mittel reichten sowohl in gesanglicher wie schauspielerischer Hinsicht dazu aus, freundliche Eindrücke hervorzubringen. Und man ist wirklich gern nachsichtig, wenn irgendwo ein Korn echtes Talent hervorguckt. Freilich ward diese Leistung von einigen Leuten über Gebühr gepriesen, ja der kgl. Generaldirektion gar der Rat gegeben, die Sängerin in noch anderen tragenden Rollen herauszustellen. Solchen gegenüber muss betont werden, dass dieses Debüt, als geglücktes Experiment mit Wohlwollen behandelt, keineswegs sofort eine Anwartschaft auf grosse Partien geben kann. Da müsste denn vor allem Frl. Seebe, die, obwohl mit einer der schönsten Stimmen des Theaters begabt, merkwürdig zurückgestellt wird, mehr beschäftigt werden; sie ist ein ganz vorzügliches Evchen, und man versteht nicht den Ehrgeiz einer anderen Künstlerin, diese ihre gesanglichen Schwächen offenbarende Partie nur in seltenen Fällen an die Kollegin abzutreten.

Herr Desider Zador-Berlin, der als Nachfolger Scheidemantels auf mehrere Jahre engagiert ist, debütierte im

„Evangelimann“ als Johannes mit bedeutendem Erfolge. Sein Bariton ist freilich nicht umfangreich und schon ziemlich abgesungen, so dass wir von dem Sänger Zador keine Überraschungen im guten Sinne zu erwarten haben; aber die Hofoper hat in ihm einen Darsteller von beträchtlichen Qualitäten gewonnen. Als Alberich hat er einen grossen Ruf in ganz Deutschland. Fritz Soot, der unermüdliche lyrische Tenor, gab eine erneute Probe seines Fleisses; er sang den Hoffmann zum ersten Male. Damit führte er den Zuhörer allerdings nicht in die carusischen Gebiete des sinnlichen Berauschtseins, aber die Leistung war durchaus anständig. Was wären wir überhaupt jetzt ohne ihn? v. Bary ist nur noch mit Gastspielvertrag an uns gebunden, Burrian ist uns ganz entwischt, Sembach studiert in Paris und Löltgen, der Ersatzmann, erweist sich als ungenügend.

Die Eröffnung des Opernhauses am 10. September brachte als Überraschung ein um ca. einen Meter tiefer gelegtes Orchester. v. Schuch führte in einer Privatstunde, die die Generaldirektion den Kritikern gab, diese Neuheit vor, und nach dem Vortrage der Freischützouvertüre zu urteilen, bei dem zum ersten Male die schnellen Geigenfiguren im molto vivace zu hören waren, erwies sich die Einrichtung als Gewinn. Der Gesamtklang des (auch verändert sitzenden) Orchesters war einheitlicher als früher. Ein abschliessendes Urteil konnte indessen noch nicht abgegeben werden. Der soeben beginnende „Ring“ wird aber vollständige Aufklärung schaffen.

Der „Rosenkavalier“ macht bei uns immer noch volle Häuser, wir nähern uns der vierzigsten Aufführung. Da Perron noch im Urlaub ist, wurde Herrn Ermold die Rolle des Ochs von Lerchenau übertragen. Der junge Sänger, dessen Beckmesser eine glänzende Leistung ist, zog sich mit entschiedenem Glück aus der Affäre. Er gibt dem Landedelmann eine beträchtliche Dosis stalljunkerlicher Brutalität mit und erledigt das Gesangliche auf recht musikalische Art. Berechtigtes Aufsehen machte sodann Walter Soomers erstes Auftreten im hiesigen Engagement. In dem Künstler hat unsere Oper wieder einen Sänger allerersten Ranges, eine Stimme von überragender Schönheit, Weichheit und Grösse in ihren Besitz gebracht. Merkwürdigerweise liess man ihn, den weithin gerühmten Wagnersänger, in einer ausgesprochen italienischen Gesangsrolle, als Graf von Luna im „Troubadour“ zuerst auftreten — aber es ward dennoch ein Sieg auf der ganzen Linie.

Georg Kaiser

Konzerte

Mainz

Nicht allein „in Winterszeit, wenn Burg und Hof sind eingeschneit“ sollen die gemütlichen und fidelen Mainzer aus dem Borne der ideal-klassischen Musik trinken, nein, auch im Sommer, in der durstigen Jahreszeit. Und da ist es unsere städtische Kapelle unter Gorter's und Stauffer's Leitung, die uns auch in der „sauren Gurkenzeit“ wahrhaft künstlerische Genüsse bietet. Im ersten Konzert brachte Kapellmeister Gorter Beethovens Eroica glanzvoll heraus. Als Neuheit lernten wir Josef Suck's „Scherzo fantastique“ kennen, das eine sehr freundliche Aufnahme fand. Grossen Beifall erwarb sich als Violinsolist Herr Konzertmeister Lange-Frankfurt a. M. mit der Chaconne von Bach und den Zigeunerweisen von Sarasate. Das zweite Konzert war schon etwas interessanter. Die Sinfonie D dur Nr. 4 von Vater Haydn wurde durch Konzertmeister Stauffer als Dirigent mit seiner wackeren Künstlerschaar prachtvoll durchgeführt. Liszt glänzte mit seiner sinfonischen Dichtung „Orpheus“ und liess uns erkennen, dass Liszt mit seinen Kompositionen, denen von mancher Seite Effekt und Blendung zugeschrieben wird, wirkt, seelisch wirkt.

Als Solisten brillierten Fräulein Lony Eppstein in dem d'Albertschen Klavierkonzert E dur und in Notturno E dur und Valse As dur von Chopin. Sie beherrscht technisch alle Spielarten und versteht auch, den Geist der einzelnen Kompositionen richtig zu erfassen. Schneidig ertönte Dvořáks Ouvertüre „Mein Heim“ und löste starken Beifall aus. Im dritten Konzert gab man Beethovens D dur-Sinfonie, Donányis Konzert für Violoncello und Tschaikowskys gewaltige „1812“-Ouvertüre. Letztere ist ein „Effektstück“ ersten Ranges. Es liegt in dieser Ouvertüre etwas Revolutionsgeist. In Donányis Konzert tat sich als Solocellist Herr Willy Wunderlich besonders hervor. Frl. Lilly Hoffmann-Wiesbaden sang mit seelenvoller Wärme Bachs Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“, Brahms' „Von ewiger Liebe“, Schumanns „Der arme Peter“ und Griegs „Im Kahne“. Frl. Hoffmann erinnert mit ihrem umfangreichen, durch und durch gesättigten Alt an Tilly Koenen. D[a]s vierte Konzert dirigierte Kapellmeister Gorter. Beethove[ns] Sinfonie Nr. 4 kam grossartig zum Vortrag. Starken Eindruc[k] hinterliess Liszts „Christus“, ebenso prachtvoll wiedergegebe[n] wurde Wagners Ouvertüre zu „Rienzi“. Fräulein François Morin überzeugte in der Franckschen Sinfonie, Schumann[s] „Des Abends“ und Chopins As dur-Polonaise, dass sie ei[ne] Künstlerin auf dem Klavier ist. In einem Benefizkonzert fü[r] Konzertmeister Stauffer wurden der „Charfreitagszauber“ vo[n] Wagner, Mozarts Ouvertüre zur „Zauberflöte“ und Thoma[s'] „Mignonouvertüre“ zu Gehör gebracht. In Mendelssohns erste[n] und dritten Satz aus dem Violinkonzert zeichnete sich Konzert[-]meister Stauffer als Virtuos im wahrsten Sinne des Wortes au[s.] Signor Nicolini sang uns die Romanze des Rhadames au[s] „Aida“ von Verdi mit echt italienischem Feuer vor. Jedoc[h] für die „Gralserzählung“ aus „Lohengrin“ fehlte ihm di[e] richtige Auffassung. In den Variationen aus dem d moll Quartett über „Der Tod und das Mädchen“ von Schuber[t] stellte sich die „Mainzer Kammermusikvereinigung“ (Stauffer, Engelhardt, Ruffin und Wunderlich) vor und führte sich vor[-]teilhaft ein. Frl. Lore Martel sang brillant die „Fidelio-Arie“ von Beethoven und heimste grossen Erfolg ein.

W.

Wiesbaden

Prof. Arthur Nikisch, der schon im Mai hier mehrer[e] Extrakonzerte dirigiert hatte, zeigte sich von den Leistungen de[r] Städt. Kurkapelle so befriedigt, dass er sich erbot, in völlig uneigennütziger Weise ein Extrakonzert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds zu leiten. Am 20. d. M. fand dies Konzert bei ausverkauftem Saal statt. Das Programm war ganz nur Beethovens Werken gewidmet: als Hauptstück figurierte die IX. Sinfonie, die eine ungemein glänzende Wiedergabe erfuhr: das Ensemble stand ganz in dem suggestiven Bann des geist- und energievollen Dirigenten. Unter den Solisten ragten Anna Kämpfert (Sopran) und die stimmbegabte Elly Berlow (Alt) bedeutsam hervor. Der Chor „Cäcilien-Verein“ hielt sich vortrefflich. Nikisch wurde enthusiastisch gefeiert.

O. D.

Noten am Rande

* **Wie Mignon Opernheldin wurde.** Anknüpfend an den 100. Jahrestag der Geburt des Komponisten der „Mignon“, Ambroise Thomas, gibt der „Gaulois“ einen fesselnden Brief von Jules Barbier wieder, der gemeinsam mit Carré das Libretto herstellte, in dem die Goethesche Gestalt auf allen Opernbühnen Europas schnell Hausrecht errang. Der Brief, der im Mai 1894 anlässlich der 1000. „Mignon“-Aufführung in Paris geschrieben wurde, gibt interessante Aufschlüsse über die Entstehung des Textbuches, das von den Verehrern Goethes so oft angefeindet wurde und doch mit der Musik von Thomas berühmt, ja populär geworden ist. „Unmöglich zu sagen, wie wir auf den Gedanken kamen, die „Mignon“ zu schreiben“, erzählt Barbier. „Das ergab sich ganz von selbst bei der Durchsicht der unzähligen Stoffe, die wir täglich prüften und erwogen. Wir waren auf den Gedanken gekommen, dem musikalischen Ausdruck Gestalten zuzuführen, die bereits ihren Einzug in die Erinnerung des Publikums gehalten hatten, sei es durch Romane, Theaterstücke oder Bilder. So beschäftigten wir uns mit der Margarete, der Julia, der Ophelia, der Virginia, usw. Unsere Absicht war, dem Komponisten das Terrain zu ebnen, das Publikum sollte es nicht nötig haben, in doppelter Arbeit erst die Handlung des Stückes aufzunehmen und dann den musikalischen Eindruck. Und ich glaube, dass wir darin gut taten. Der Stoff der Mignon reizte uns und die Gestalt musste unserer Meinung nach einen Musiker fesseln. Wir sprachen mit mehreren Komponisten, u. a. auch mit Meyerbeer, dem wir den „Faust“ vorschlugen. Aber wie sehr ihn die beiden Stoffe auch anzogen: er schien vor seinen Landsleuten eine schreckliche Angst zu haben und wagte es nicht, an die heilige Bundeslade zu rühren, deren hoher Priester Goethe war. So übernahm es Thomas, Mignon unsterblich zu machen. Das Szenarium war schnell entworfen und bei der Aufführung wurde fast gar nichts geändert. Der Text wies vor der Aufführung drei Akte und fünf Bilder auf. Im fünften Bilde tauchte inmitten einer sonnigen Landschaft Italiens Philine auf. Ein ländliches Fest begrüsste sie und begleitete ihre Triller mit Tänzen und Freudenrufen. Dann erschien plötzlich Mignon, sah sich unerwartet Philinen gegenüber, wurde von dieser Erscheinung wie von dem Haupt der Medusa getroffen und sank

tot nieder. Wenn ich mich nicht täusche, wurde die Oper auch zwei oder dreimal in dieser Fassung gespielt. Dann aber sagten wir uns als die praktischen Leute, die wir waren: „Aber warum sollen wir jenes Verschwinden der Mignon respektieren, das in dem Roman Goethes kaum angedeutet wird, wir bringen uns damit um das Vergnügen, 7- oder 800 Aufführungen zu erleben! Es ist viel besser, man verheiratet die beiden wie brave Bürgersleute und schafft Raum für eine zahlreiche Nachkommenschaft!" Gesagt, getan. Und dadurch erklärt es sich auch trotz aller Spötter, dass das Werk jetzt seine 1000. Aufführung erleben konnte. Heute gibt es nicht einen (französischen) Zuschauer, der nicht davon überzeugt ist, der ganze dritte Akt sei von Goethe, der von einem solchen Ende seiner Mignon wohl nie geträumt hat." Meyerbeer hatte in der Tat die Komposition des Librettos von Barbier und Carré abgelehnt, aus Pietät und Verehrung für Goethe, und dabei fast emphatisch erklärt, dass er um keinen Preis der Welt die Musik zu diesem Stoffe schreiben würde. Als man ihn dann fragte, warum, erwiderte Meyerbeer: „Weil ich dann nie wieder nach Berlin kommen könnte. Wie, Sie können glauben, dass ich Goethe antaste, Goethe interpretiere und sein Werk verändere? Ich danke! Man würde mir zu Hause die Fensterscheiben einwerfen, meinen Wagen in Trümmer verwandeln, und meine Frau halbtot schlagen. Nein, nein, niemals!"

* **Wie Bizet einen Orden bekam.** Nach einer „Carmen"-Aufführung in der Komischen Oper zu Paris unterhielten sich dieser Tage zwei Theaterkritiker über den früh verstorbenen Komponisten. Der eine, der Bizet noch persönlich gekannt hatte, erzählte in launiger Weise, wie der später so gefeierte Tondichter drei Monate vor seinem Tode — irrtümlich dekoriert wurde. Die erste Aufführung der Oper „Carmen" war angesagt, musste aber in letzter Stunde aus irgend welchen Gründen wieder verschoben werden; da nun die Freunde des Meisters fürchteten, dass der kranke Bizet infolge dieses Aufschubs seine Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion nicht mehr erleben könnte, beschlossen sie, ihm das Kreuz noch vor der Aufführung der neuen Oper zu verschaffen. Einer von ihnen begab sich zum Minister und sagte: „Exzellenz, angesehene Männer haben die Ehre, Sie um das Kreuz für Herrn Georg Bizet zu bitten." — „Wer ist dieser Georg Bizet?" — „Ein hervorragender Künstler, der sehr geschätzte Werke geschrieben hat." — „Zum Beispiel?" — „Vor allem die „Arlésienne"." — „Die „Arlésienne"?", sagte der Minister lebhaft, „das ist ein köstliches Buch, das ich mit dem grössten Interesse gelesen habe. Und der Verfasser ist noch nicht dekoriert? Sagen Sie Ihren Freunden, dass er sofort das Kreuz bekommen soll." So erhielt Georg Bizet das rote Bändchen von einem Minister, der . . . Alfons Daudet zu dekorieren glaubte.

* **Musikerkammern und Prüfungswesen.** Der achte Vertretertag des Zentralverbandes deutscher Tonkünstlervereine trat in Frankfurt a. M. zusammen. Aus den Debatten ist hervorzuheben, dass die Absicht besteht, eine Musikerkammer ins Leben zu rufen, ähnlich den Ärzte- und Anwaltskammern. Eichberg (Berlin) hielt einen Vortrag über die einheitliche Prüfungsordnung und betonte, dass nach dem Vorbilde von Bayern Prüfungskommissionen eingesetzt werden sollen, um eine Gewähr zu geben, dass nur wirklich gute Musiker Lehrerstellungen erhalten. Die Prüfung soll aus Unter- und Oberstufe bestehen.

Kreuz und Quer

Basel. Die Allgemeine Musikgesellschaft Basel gibt in diesem Winter folgende Sinfonie-Konzerte (Leitung: Hermann Suter). I. (22. Oktober): Liszt (geb. 22. Okt. 1811), Faust-Sinfonie, Klavierkonzert A dur, Chor der Unsichtbaren aus Prometheus, Klavierstücke, Marsch der hl. drei Könige; Solist: Feruccio Busoni-Berlin (Klavier). — II. (5. November): Händel, Concerto grosso in g moll; Gluck, II. Akt der Oper Orpheus; Beethoven, Sinfonie IV B dur; Solistin: Ilona Durigo-Budapest (Alt). — III. (19. November): Huber, Sinfonie in A dur (Uraufführung), Arie; Schoeck, Violinkonzert B dur, Gesänge mit Klavierbegleitung; Cornelius, Ouvertüre zum Barbier. Solist: Herr Konzertmeister Willem de Boer-Zürich (Violine). — IV. (3. Dezember): Schubert, Unvollendete Sinfonie; Bach, Violinkonzert E dur; Strauss, Bläser-Suite, Solostücke für Violine; Wagner, Meistersinger-Vorspiel. Solist: Jacques Thibaud-Paris (Violine). — V. (17. Dezember): Hausegger, Sinfonie; Mahler, Gesänge mit Orchester: Wolf, Zwischenspiel aus Corregidor; Schubert, Lieder am Klavier; Weber, Ouvertüre zu Freischütz. Solist: Kammersänger Franz Steiner-Wien (Bariton). — VI. (7. Januar), Extrakonzert zu Gunsten der Pensionskassen: Brahms, Tragische Ouvertüre; Huber, Klavierkonzert in B dur; Klose, Wallfahrt nach Kevlaar; Beethoven, Ouvertüre zu Leonore; Beethoven, Chorphantasie. Solist: Ernst Levy-Basel (Klavier). Deklamation: Emanuel Stockhausen-Hamburg. — VII. (21. Januar): Schumann, Manfred-Ouvertüre; Mozart, Violinkonzert Es dur, Solostücke für Violine; Beethoven, Sinfonie V, c moll. Solist: Arrigo Serato-Berlin (Violine). — VIII. (4. Februar): Wagner, Parsifal-Vorspiel; Beethoven, Klavierkonzert Es dur, Klavierstücke; Strauss, Zarathustra. Solist: Edwin Fischer (aus Basel)-Berlin (Klavier). — IX. (18. Februar): Haydn, Sinfonie „Le Midi"; Prätorius, Monteverdi, Senfl, Gastoldi, de la Rue, Utendal, Passerau, Madrigale; David, Serenade; Mozart, Schumann, Debussy, Röntgen, Brahms, Gemischte Chöre; Reger, Lustspiel-Ouvertüre. Mitwirkende: Münchener Madrigal-Vereinigung. — X. (3. März): Mozart, Sinfonie D dur; Mozart, Arie aus der Entführung; Lalo, Violoncell-Konzert; d'Indy, Chausson, Lieder am Klavier; Berlioz, Ouvertüre zu Cellini. Solisten: Marguerite Rollet-Brüssel (Sopran), Willy Treichler-Basel (Violoncell). — XI. (17. März): Smetana, Sarka; Tschaikowsky, Klavierkonzert b moll; Grieg, Schumann, Chopin, Brahms, Klavierstücke; Brahms, Sinfonie II, D dur. Solist: Percy Grainger-London (Klavier). — Ausserdem veranstaltet die Musikgesellschaft sechs Kammermusik-Abende (Ausführende: Hans Kötscher, erste Violine, Eugène Berthoud, zweite Violine, Ferdinand Küchler, Viola und Willy Treichler, Violoncell; Rudolf Ganz-Berlin, Jos. Schlageter und Hermann Suter). I. (17. Oktober): Brahms, Trio für Klavier, Klarinette und Violoncell; Beethoven, Sextett für Streichquartett und zwei Hörner; Aug. Walter, Oktett für Streich- und Blasinstrumente. — II. (14. November): Haydn, Streichquartett Es dur; J. S. Bach, Sonate für Klavier und Violine A dur; Schubert, Streichquartett d moll. — III. (12. Dezember): Mozart, Streichquartett F dur; Karl David, Streichtrio; Beethoven, Streichquartett Es dur, op. 74. — IV. (16. Januar): Klose, Streichquartett Es dur; Tschaikowsky, Streichquartett es moll. — V. (13. Februar): Mozart, Streichquartett B dur; J. S. Bach, Sonate für Klavier und Violoncell g moll; Beethoven, Streichquartett e moll, op. 59, No. 2. — VI. (12. März): Cherubini, Streichquartett Es dur; Mozart, Sonate für Klavier und Violine; César Frank, Klaviertrio fis moll.

Berlin. Der Pianist Prof. Mayer-Mahr, der Konzertmeister der Kgl. Kapelle Prof. B. Dessau und der Hofcellist Prof. H. Grünfeld haben sich zu einem Trio vereinigt, das im kommenden Winter in Deutschland und im Ausland konzertieren wird.

— Dem Sternschen Konservatorium wird mit Beginn des neuen Schuljahres ein Kuratorium als beratende und Aufsicht führende Körperschaft zur Seite stehen. Erster Vorsitzender ist der Direktor Professor Gustav Hollaender; zum stellvertretenden Vorsitzenden wurde Professor Waldemar Meyer ernannt.

— Die Gedenktafel für Albert Lortzing an dem Hause Luisenstrasse 53 ist zugleich mit diesem Hause erneuert worden. Die Inschrift lautet: „Hier starb am 21. Januar 1851 der Tonkünstler Albert Lortzing."

— Im Konservatorium Klindworth-Scharwenka fand am 16. September das diesjährige Wettspiel der Schüler um den von der Firma Julius Blüthner (Leipzig), gestifteten Konzert-Flügel statt. Den Sieg errang Herr Wolfram Steinmann aus Berlin, ein Zögling des Prof. Mayer-Mahr.

— Emmy Destinn wird, bevor sie den Kontinent verläßt, um an der Metropolitanoper in New-York ihre Wirksamkeit wieder aufzunehmen, am 26. und 30. Oktober in der Philharmonie zwei Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester veranstalten.

Breslau. Dem akademischen Gesanglehrer der Universität Breslau, Domkapellmeister Mar Filke wurde der Titel „Professor" verliehen.

Bromberg. Musikdirektor A. Schattschneider bringt am 2. Okt. mit dem Blüthner-Orchester in Berlin Granville Bantocks sinfonische Dichtung „Dante and Beatrice" zur Uraufführung in Deutschland.

Buenos Aires. Brindis de Salas, der schwarze Geigenvirtuose, der einst in Europa mit grossem Erfolge konzertiert hat, ist in Buenos Aires im Elend gestorben. In dem Nachlass des einst gefeierten Kubaners, der fast 60 Jahre alt geworden ist, fand man viele Ordensdekorationen, darunter Auszeichnungen, die ihm vom deutschen Kaiser und vom König von Italien verliehen worden waren.

Budapest. Für die am 21. Oktober beginnende Liszt-Zentenarfeier in Budapest ist das folgende Programm festgesetzt worden: Festmesse in der Ofner Krönungskirche, wobei Liszts grosse Krönungsmesse zur Aufführung gelangt (Violinsolo: Prof. Hubay), abends in der Oper: „Die Legende von der heiligen Elisabeth"; am 22. und 23. abends Festkonzerte in der Musikakademie, wobei u. a. Lula Mysz-Gmeiner, Tilly Koenen, Eugen d'Albert, Arthur Friedheim, Frederic Lamond, Moriz Rosenthal, Emil Sauer und Bernhard Stavenhagen mitwirken; am 24. Philharmonisches Konzert unter Leitung Siegfried Wagners und unter Mitwirkung von Sophie Menter und Karl Burrian; am 25. Aufführung des Oratoriums „Christus" in der Oper.

— Der Gemeinderat des Mosoner Komitats hat an dem Geburtshause Joseph Joachims in der Gemeinde Köpcsény eine bronzene Gedenktafel anbringen lassen, die dieser Tage feierlich enthüllt wurde. Wie verlautet, beabsichtigt die Gemeinde Köpcsény, das Geburtshaus Joachims vom gegenwärtigen Besitzer käuflich zu erwerben.

Charlottenburg. Professor Johannes Messchaert ist zum ordentlichen Lehrer an der Kgl. Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg ernannt worden.

Dessau. Das Herzogliche Hoftheater eröffnet am 1. Oktober die diesjährige Spielzeit mit Wagners Lohengrin. Auf dem Gebiete der Oper stehen eine Anzahl besonders interessanter Erstaufführungen in Aussicht: Elektra von Richard Strauss, Benvenuto Cellini von Berlioz, Ich aber preise die Liebe! von Josef Reiter, Text von M. Morold (Uraufführung) in Verbindung mit Glucks Maienkönigin; Dejanira von Saint-Saëns (deutsche Uraufführung nach der im November stattfindenden Première in der Pariser Grossen Oper); ferner Der Cid von Cornelius, Pergolesis Magd als Herrin, Wormsers Pantomime Der verlorene Sohn, Verdis Othello usw., neben einer Reihe älterer Opernwerke, die längere Zeit nicht gegeben wurden, wie Boieldieus Johann von Paris, Aubers Maurer und Schlosser, Donizettis Regimentstochter, Halevys Jüdin, Humperdincks Hänsel und Gretel usw.

Dortmund. Der Dirigent der Musikalischen Gesellschaft, Carl Holtschneider, wurde zum Königlichen Musikdirektor ernannt.

Dresden. Der Umbau des Königlichen Opernhauses war am 12. September soweit vorgeschritten, dass an diesem Tage die Spielzeit beginnen konnte. Es handelte sich um die zweite Bauperiode, die das Bühnenhaus umfasste. Nur Kleinigkeiten wurden vorgenommen im Wandelgang des ersten Ranges, wo die Wandgemälde wieder hergestellt wurden, und im 5. Rang, wo sechs Säulen entfernt und dadurch dreissig bisher unverkäufliche Plätze gewonnen worden sind. Die Hauptarbeit war die Tieferlegung des Orchesters und der völlige Umbau des Bühnenhauses. Die vom Finanzministerium eingesetzte selbständige Bauleitung hat mit Aufbietung aller Kräfte arbeiten müssen, um die schwierigen Aufgaben in der ersten Septemberhälfte zu lösen. Interessant ist Umbau des Orchesterraumes. Bisher störte es die Parkettbesucher, in die grünen Schirme und auf die beleuchteten Notenblätter sehen zu müssen, auch nahm der Dirigent, der obendrein noch Kammermusiker im Rücken hatte, allen hinter ihm Sitzenden die Aussicht nach der Bühne. Am unangenehmsten wurde aber der übermässige Klang der Bläser empfunden, gegen die alle Streicher zurücktraten. Jetzt ist das Orchester einen Meter tiefer gelegt worden, das Dirigentenpult an die Parkettwand zurückverlegt und die Steinwand, welche die Bühnenrampe trug, durch eine hohle Holzwand ersetzt worden; durch all das wird die Klangwirkung verfeinert. Bei der Tieferlegung ist am Boden keine Veränderung vorgenommen worden, die zylindrische Trommel, die unter dem Orchester liegt, ist in ihrer Zusammensetzung ganz so geblieben, nur eben einen Meter tiefer zu liegen gekommen. Man hat sie sogar von dem Steinlager gelöst, um die Schwingungen des Holzes nicht zu beeinflussen. Auch die Zugänge zum Orchester sind wesentlich vereinfacht worden. Noch mehr Arbeit hat die Veränderung des Bühnenhauses gemacht. In ihm war alles aus Holz, die Feuersgefahr daher gross; nunmehr ist alles Holz entfernt und durch Eisen, Steinholz (Xilolith) und Stahldraht ersetzt worden. Vom Fussboden bis hinauf zum Schnürboden starrt alles in Stahl und Eisen, hängen alle Dekorationen an Draht und nirgend tritt der Fuss mehr auf Holzdiele. Auch die Staubentwicklung ist dadurch aufgehoben. Der mit Eisen verstärkte eiserne Vorhang braucht nicht mehr mit der Hand bewegt zu werden; diese Arbeit versieht schnellstens die Maschine. Die neue Bühneneinrichtung ist durchaus modern und zeigt alle Errungenschaften der heutigen Technik. Überall ist der beschwerliche Handbetrieb durch hydraulischen ersetzt worden. Um den Abschluss gegen den Zuschauerraum zu vervollständigen, sind die sogenannten Gitterlogen, durch die man vom Zuschauerraum nach der Bühne blicken konnte, beseitigt und durch Galerien im Bühnenhaus ersetzt worden, die bühnentechnischen Aufgaben (Regie, Beleuchtung usw.) dienen. Auch die Orgel ist umgebaut worden; sie hat u. a. einen neuen Spieltisch erhalten. Um die umständliche Beförderung und Umladung der Dekorationen zu vermeiden, ist dem Bühnenhaus ein sandsteinerner Anbau angefügt worden, und zwar ganz im Stile des Hauses derart, dass der Bau keinesfalls als Anfügung auffällt, sondern eher als eine glückliche Ergänzung, die der hinteren Schauseite alles Gleichförmige nimmt, erscheint und einen angenehmeren Anblick verleiht. In diesen Neubau kann der grosse, die Dekorationen aufnehmende Fahrstuhl, der direkt hineingefahren wird, emporgehoben werden, was für die Arbeiter von grossem Vorteil ist. Da rechts und links genügend Raum vorgesehen wurde, sind sowohl neue Diensträume geschaffen, als auch der Saal für die hydraulische Druckmaschine, die unter anderem auch den eisernen Vorhang hebt und senkt, hergestellt worden. Es würde zu weit führen, alle die vielen technischen Einzelheiten, die den Betrieb erleichtern und mehr Sicherheit verleihen, zu schildern, es genüge der Hinweis, das alles nur Erdenkliche, dessen die moderne Bühnentechnik in einem grossen, allen Anforderungen genügenden Theater benötigt, vorgesehen worden ist. Aber die Bauleitung hat auch, auf die nächstjährige Bauperiode Bedacht nehmend, Vorarbeiten erledigt, die sich auf die Betriebsräume unter der Bühne erstrecken. Ursprünglich lagen sie zwei Meter unter dem Opernhausplatz; schon im Vorjahre wurden sie drei Meter tiefer gelegt und in diesem Jahre dort, wo grosse Zylinder für den maschinellen Betrieb einzubetten waren, um noch elf Meter vertieft. Die Arbeit war durch die felsigen Gesteinsmassen und die Festungswerke ungemein erschwert und das Wasser verursachte den Bauleitern nicht minder Sorge. Mühsam kam man vorwärts und die Ausschachtung innerhalb der Senkkästen musste genau so wie beim Brückenbau durchgeführt werden. Die Grundfläche ist so gedichtet, dass kein Wasser durchdringen kann, der Druck müsste denn grösser werden als bei dem Hochwasser im Jahre 1845. Man ist jetzt in der Lage, nicht nur Teile, sondern die ganze Bühnenfläche tiefer- und anderseits Teile hochzulegen. Der ganze Umbau macht einen imposanten Eindruck und fordert die Bewunderung des Beschauers heraus. G. J.

— Goldonis Lustspiel Ein Diener zweier Herren hat der Dresdner Komponist H. Daffner als Vorwurf zu einer komischen Oper benutzt, deren Text er selbst verfasste. Das soeben in der Komposition fertiggestellte Werk trägt den Titel „Truffaldino" und ist das zweite Bühnenstück des Komponisten, dessen Feder bereits eine ernste einaktige Oper „Macbeth" entstammt.

Dresden-Hellerau. Jaques-Dalcroze ist von einem schwedischen Komitee zu einer Aufführungsreise in den skandinavischen Ländern eingeladen worden. Für den November liegt eine Einladung vor zu einer Aufführungsreise in Holland und England, für den Dezember zu einer Reise nach Moskau und Petersburg. In Moskau hat das bekannte künstlerische Theater von Stanislawski die Methode Jaques-Dalcroze als obligatorisches Unterrichtsfach der Theaterschule eingeführt. Den Unterricht erteilt eine in Dresden diplomierte Lehrerin. Welche Bedeutung der Jaques-Dalcroze-Methode für die Theater-Entwicklung beigemessen wird, geht auch aus dem Umstande hervor, dass Direktor Reinhardt Berlin Jaques-Dalcroze aufgefordert hatte, die Chöre der „Orestie" von Aeschylos" für die Münchener Aufführungen einzustudieren. Jaques-Dalcroze konnte aus Mangel an Zeit dieser Aufforderung nicht Folge leisten. Die Schule selbst bereitet für das Jahr 1912 Festspiele in der Gartenstadt Hellerau vor.

San Francisco. In diesem Winter wird auch San Francisco seine Grosse Oper haben; nicht nur den kurzen Besuch irgend einer Gesellschaft mit begrenztem Repertoire, sondern eine zwölf Wochen dauernde Saison eines mit besonderer Sorgfalt zusammengestellten Ensembles, das eine Reihe im Westen Amerikas noch nie gehörter Opern vorführen wird. Der Manager dieses kühnen Unternehmens ist der Pariser Impresario Pierre Grazi, der seine Gesellschaft vom Theatre Lyrique direkt von Paris nach San Francisco bringt und vom 11. November dort

im Valencia-Theater mit den Vorstellungen beginnt. Das Repertoire umfasst u. a. „Louise", „Don Quichotte", „Der Gaukler unserer lieben Frau", „Thais", „Herodias", „Salome", „Heinrich VIII." von Saint-Saëns, Werke Wagners usw., im ganzen dreissig Opern.

Frankfurt a. M. Otto Taubmanns „Deutsche Messe" wird jetzt vom Rühlschen Gesangverein (Kapellmeister Schuricht) zur Aufführung in kommender Konzertzeit vorbereitet.

— Die Museumsgesellschaft bringt diesen Winter in den Freitagskonzerten folgende Werke: Rumänische Rhapsodie von Enesco, die sinfonische Suite Printemps von Debussy, Variationen für Orchester und Orgel op. 36 von Elgar, Variationen Istar von d'Indy, Danse macabre russe von Mussorgsky, „Blütenwunder und Trauermarsch" aus der „Rose vom Liebesgarten" von H. Pfitzner, Die Toteninsel von Rachmaninoff, das sinfonische Fragment Daphnis und Chloë von Ravel, die Lustspiel-Ouvertüre von M. Reger, die sinfonische Dichtung Prometheus von Scriabine, Pan und Echo von J. Sibelius und zwei Werke von Svendsen. Die Sonntagskonzerte versprechen: die Variationen für Streichorchester von Arensky, Capriccio espagnol von Rimsky-Korsakow u. a.

— Der achte Delegiertentag des C. V. deutscher Tonkünstler und deutscher Tonkünstlervereine fand am 16. und 17. September im Saale von Dr. Hochs Konservatorium statt. Aus dem Jahresbericht des Vorsitzenden Kapellmeister Göttmann-Berlin geht hervor, dass der Verband auf eine sehr günstige Entwicklung zurückblicken kann. Seine Wünsche und Ziele sind zum Teil schon in Erfüllung gegangen, zum Teil auf dem Wege, sich zu verwirklichen. Einer sehr guten Entwicklung geht auch die deutsche Tonkünstlerzeitung, das Verbandsorgan, entgegen. Der Vorsitzende schliesst mit einem warmen Appell, sich zu gemeinsamem Tun zu vereinigen, um die grossen Ziele, denen wir zustreben, zu erreichen. Das Ideal des C. V. sei, möglichst alle Körperschaften Deutschlands zu einem Bunde zusammen zu schliessen. Aus den Verhandlungen hervorzuheben ist noch der Vortrag des Herrn Rich. Eichberg-Berlin über eine einheitliche Prüfungsordnung, die einen wohldurchdachten Entwurf einer Musterprüfung bringt und die in ihrer Form und Durchführung dem Musiklehrerstande eine wirkliche Förderung, auch besonders in wirtschaftlicher Beziehung, verheisst und ein dauerndes Streben nach Weiterbildung gewährleistet, sowie ein Vortrag des Herrn Dr. Cahn-Frankfurt a. M. über die geplante Versicherung der Privatangestellten. Ein grosser Teil der Verhandlungen war der Aufstellung neuer Satzungen gewidmet. Die Wahl ergab Wiederwahl des bisherigen Vorstandes, Kapellmeister Göttmann-Berlin, Vorsitzender, Komponist Richard Eichberg-Berlin, Schriftführer, Komponist Eduard Behm-Berlin, Schatzmeister. Es folgte die Delegierten-Versammlung der Pensionsanstalt, in der ebenfalls eine erfreuliche Entwickelung durch den Vorsitzenden, Kapellmeister Reckentin-Berlin, konstatiert wurde.

— Der Neebsche Männerchor (Leitung: Musikdir. R. Werner Siegen) veranstaltete eine grössere Konzertreise nach Süddeutschland und Österreich und konzertierte mit grossem Erfolge in Regensburg, Linz, Wien, Ischl und Salzburg.

Giessen. Der Konzertverein, der unter der musikalischen Leitung des Herrn Universitätsmusikdirektor Professor Gustav Trautmann steht und, wie in früheren Jahren, auch im letzten Winter grosse musikalische Erfolge erzielte, veranstaltet auch in diesem Winter zehn Konzerte, zwei Chor- und Orchesterabende, ein Sinfoniekonzert, ein Chorkonzert, drei Solisten- und drei Kammermusikabende. Für die erstgenannten zwei Abende ist vorgesehen als Lisztfeier der 13. Psalm (mit E. Forchhammer als Solist) und die Faustsinfonie, sowie im Februar ein Richard Wagner-Abend, an welchem die Parsifalszenen zur Aufführung gelangen, beide Konzerte unter Leitung Professor Trautmanns. In einem Sinfoniekonzert spielen die Meininger unter Hofrat Reger u. a. dessen Lustspielouvertüre als Novität. Für die Solistenkonzerte sind u. a. Felix Senius und Frau, Fred. Lamond, der Geiger Jos. Zigety, Frl. Wynne Pyle (Klavier), Frau Cahnbley-Hinken (Gesang) gewonnen worden; die Kammermusikabende werden von dem hier sehr beliebten Trioensemble: Prof. Trautmann (Klavier), A. Rebner (Violine), C. Hegar-Frankfurt a. M. (Cello) bestritten. Für den orchestralen Teil ist das verstärkte Palmengarten-Orchester aus Frankfurt, für die Chorwerke der hiesige akademische Gesangverein verpflichtet, sowie für ein Chorkonzert in der Kirche der neugegründete Desoffsche Frauenchor aus Frankfurt a. M. So stehen auch in der kommenden Saison ausserordentliche Kunstgenüsse in Aussicht.

Graz. Julius Grevenberg, der neue Direktor des Grazer Opern- und Schauspielhauses hat seine Tätigkeit vielversprechend und erfolgreich begonnen. Die sorgsam vorbereiteten Aufführungen der „Zauberflöte", des „Fidelio" und des „Maskenball" unter Kapellmeister Pesa waren von hohem künstlerischen Geiste getragen.

— Am 2. September 1911 starb in Wien Musikdirektor Hans Rosensteiner, der sich durch seine künstlerisch-pädagogische Tätigkeit in der steirischen Mark ein bleibendes, ehrenvolles Andenken erworben hat. Am 1. Oktober 1862 in Baden bei Wien geboren, widmete er sich schon in jungen Jahren der Tonkunst und machte seine Studien am Wiener Konservatorium bei Dosst, Stocker und Krenn. Er entfaltete dann als Kapellmeister an verschiedenen österreichischen Provinzbühnen eine erspriessliche Tätigkeit, wurde Direktor des philharmonischen Vereines in Marburg a. D. und schliesslich artistischer Direktor des steierm. Musikvereines in Graz, wo er im Konzertsaale und in der Schule höchst verdienstvoll durch fünf Jahre wirkte. Erst kürzlich verliess der unermüdlich strebende Künstler aus freiem Antriebe und zum tiefen Bedauern seiner treuen Schülerschar seine hervorragende Grazer Stelle, um sich in Wien eine ihm noch zusagendere Stellung zu schaffen. J. Sch.

Heidelberg. Musikdirektor Otto Seelig veranstaltet folgende Kammermusikkonzerte: I. Freitag, den 3. November unter Mitwirkung des Brüsseler Streichquartetts; Programm: E. Grieg, zwei Sätze des unvollendeten Streichquartetts. L. v. Beethoven, Streichquartett op. 59, emoll. Fr. Schubert, Forellen-Quintett (Kontrabass: Herr Kammermusiker V. Grüschow-Karlsruhe). — II. Samstag, den 25. November unter Mitwirkung des Stuttgarter Streichquartetts und der Herren Alfred Neef (Gesang), Hofkapellmeister Aug. Richard (Klavier), Kammervirtuos Aug. Hubl (Horn); Programm: Streichquartette von Schubert und Beethoven. Aug. Richard, „Liebe", Stimmungsbilder für eine Singstimme, Streichquartett, Horn und Klavier. — III. Mittwoch, den 6. Dezember unter Mitwirkung des Böhmischen Streichquartetts; Programm: S. J. Taneïew, Klavier-Quintett op. 30. Streichquartette von Haydn und Beethoven. — IV. Freitag, den 12. Januar unter Mitwirkung der Frankfurter Bläser-Kammermusik-Vereinigung; Programm: L. v. Beethoven, Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott. W. A. Mozart, Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott. J. Brahms, Klarinettensonate op. 120, I, f moll.

Heilbronn. Hier wurde eine „Konzertgesellschaft" gegründet, die jährlich unter der Leitung des Hofkapellmeisters August Richard und des Obermusikmeisters Hermann Eschrich 6 Orchester- und Kammermusik-Konzerte unter Mitwirkung namhafter Solisten veranstalten wird. Zugleich wurde Hofkapellmeister Richard als Dirigent des gemischten Chorvereins „Singkranz" auf weitere fünf Jahre verpflichtet.

Insterburg. Der Oratorienverein Insterburg (Dirigent: Königl. Musikdirektor Franz Notz) bietet diesen Winter folgende Veranstaltungen: 1. Konzert (26. Okt.), Solist: Bronislaw Hubermann-Wien (Violine); 2. Konzert (18. November) Händels Alexanderfest, Solisten: Emma Bellwidt-Frankfurt a. M. (Sopran), Leo Gollanin-Berlin (Tenor), Thomas Denijs-Berlin (Bass); 3. Konzert (3. Dezember), Solisten: Frieda Kwast-Hodapp-Berlin (Klavier), Paul Reimers-Berlin (Tenor). 4. Konzert (17. Dezember), a cappella-Chöre, Sologesänge, Orchestervorträge. 5. Konzert (9. Januar 1912), Kammermusikabend des Brüsseler Streichquartetts. 6. Konzert (Mitte Februar), Liszt-Feier; 7. Konzert (Anfang März), Liederabend (Solistin noch unbestimmt); 8. Konzert am 30. und 31. März 1912. Bach-Fest in Insterburg: 1. Tag. Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes; 2. Tag. Instrumentalwerke und Kantaten. Sämtliche Werke zum erstenmal in Insterburg. Solisten: Eva Lessmann-Berlin (Sopran), Paula Weinbaum-Berlin (Alt), Paul Tödten-Duisburg (Tenor), Herm. Weissenborn-Berlin (Bass).

Leipzig. Die Philharmonischen Konzerte des Windersteinorchesters treten demnächst in das 16. Jahr ihres Bestehens. In diesem Winter finden 10 Konzerte statt, und zwar ein Beethoven-Zyklus (fünf Abende) und fünf moderne Abende, unter den letzteren zwei Aufführungen des Philharmonischen Chors unter Leitung des Hofkapellmeisters Herrn R. Hagel. Die Abonnementshefte liegen in der Hofmusikalienhandlung P. Pabst, Neumarkt 26 ab 17. September zum Abholen bereit.

— Edith von Voigtländer wird E. Bleyles Violinkonzert Cdur im November mit dem Blüthner-Orchester in

Berlin spielen, auch Mina Rode hat es für die diesjährigen Programme vorgesehen. In Leipzig ist das Werk auf den Programmen der Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters anzutreffen.

— Das Böhmische Streichquartett gibt fünf Kammermusikabende im Kaufhause am 29. Oktober, 19. November, 10. Dezember, 14. Januar und 18. Februar; es wirken mit: Teresa Carrenjo, Ella Raffelson, Karl Friedberg, J. Friedman, F. Lamond (Klavier) und Lula Mysz-Gmeiner (Gesang).

— Zwei Kammermusikabende gibt das Brüsseler Streichquartett am 25. Oktober (Klavier: G. Zscherneck) und am 12. Januar (Klavier: S. Eisenberger).

— Nur einmal wird Julia Culp diesen Winter in Leipzig auftreten: Sonntag, den 22. Oktober im Kaufhause.

London. In englischen Musikkreisen hat der kühne Plan, Mendelssohns „Elias", als Oper auf die Bühne zu bringen, feste Gestalt angenommen Die dramatische Bearbeitung hat bereits der englischen Zensurbehörde vorgelegen, eine provisorische Genehmigung ist erteilt, und Charles Manners wird das Werk jetzt in einem grösseren Provinztheater zur Uraufführung bringen, um dann voraussichtlich mit seiner Truppe und dem „Elias" nach London überzusiedeln. In dem Mendelssohnschen Meisterwerk atmet eine Reihe von Szenen, wie etwa der Wettstreit des Propheten mit den Heiden und ihren Priestern, dramatische Grösse, und Mendelssohn selbst hat sich mehrfach mit den theatralischen Möglichkeiten des Werkes beschäftigt. Er selbst hat Schubring einen szenischen Entwurf für den „Elias" geliefert, auf Grund dessen Schubring ein Textbuch arrangierte. Interessant ist die Stellung, die die britische Zensurbehörde den Plan einer Opernaufführung des „Elias" gegenüber eingenommen hat. Alle biblischen Motive sind, wie man weiss, in England vom Zensor von der Bühne verbannt. Dem Mendelssohnschen „Elias" gegenüber scheute offenbar die Zensurbehörde doch vor einem Verbot zurück, und man schrieb Manners, das „gegen die Aufführung als Oper nichts einzuwenden sei, solange alles in einer der Sache entsprechenden religiösen Atmosphäre ausgeführt werde."

Lüneburg. Die Firma Georg Dauer (Hermann Rathmacher) hat ein Abonnement für fünf Künstlerkonzerte eingerichtet; verpflichtet sind: Konrad Ansorge (5. Oktober), Henri Marteau (19. Oktober), das Brüsseler Streichquartett (11. November), Lisa und Sven Scholander u. a.

Mailand. Die Scala bereitet für den Winter Mascagnis „Isabeau" und Puccinis „Mädchen aus dem Westen" vor; ausserdem werden angekündigt: „Die Meistersinger", „Norma", „Blaubart", „Die Königskinder" von Humperdinck und „Iwan der Schreckliche" von Rimsky-Korsakow.

München. Eine Biographie Felix Mottls bereitet der Privatsekretär des jüngst verstorbenen Dirigenten Wiliy Krienitz (München), vor. In dem Nachlasse Mottls finden sich Stösse von Briefen Wagners, Liszts, Bruckners, (dessen Schüler Mottl war), dann Hans v. Bülows und Hugo Wolfs, auch sind viele Schreiben von Nietzsche und Conrad Ferdinand Meyer vorhanden.

Osnabrück. Unser Musikverein, der unter Leitung von Karl Hasse seit einigen Wochen seine regelmässigen Chorübungen wieder aufgenommen hat, wird im kommenden Winter fünf grössere Konzerte und zwei Kammermusikaufführungen veranstalten. Das vom Vorstande für die Saison aufgestellte Programm stellt folgende Kunstgenüsse in Aussicht: Das im Oktober stattfindende erste Vereinskonzert ist dem Andenken Fr. Liszts (100jähr. Geburtstag 22. Okt.) gewidmet und wird ausser der vierten Sinfonie von Beethoven nur Werke von Liszt (A dur-Konzert für Klavier und Orchester, sinfonische Dichtung „Hamlet" u. a.) bringen, bei deren Vorführung der Klaviervirsuose Jos. Pembaur mitwirken wird. Das zweite Konzert und der erste Kammermusikabend am 16. und 17. Nov. bringen Kompositionen von Bach und M. Reger; es werden mitwirken: die Herren Hofrat Reger, Professor Wolfrum, der Berliner Geiger Alex. Schmuller und Frau Erler-Schnaud. Kurz vor dem Weihnachtsfeste bringt uns das dritte Vereinskonzert das Weihnachtsoratorium von Bach, welches ausserdem noch an einem Volksunterhaltungsabend weiteren Kreisen des Volkes eine rechte Weihnachtsstimmung geben soll. Abweichend von den bisherigen Gepflogenheiten wird das vierte Konzert nur a cappella-Sachen bringen, geistliche und weltliche, aus der reichen Literatur der letzten Jahrhunderte. Dazwischen wird Fräulein Leisner-Berlin als Solistin Lieder am Klavier singen. Im fünften und letzten Konzert wird das Requiem für Baritonsolo, Chor und Orchester von Giovanni Sgambati (Solist: R. Breitenfeld-Frankfurt a. M.) aufgeführt. Zum zweiten Kammermusikabend ist das Brüsseler Quartett gewonnen, dessen Leistungen hier seit langem als vollendete bekannt sind.

Siegen. Der Siegener Musikverein (Musikdirektor Rud. Werner) wird in der kommenden Saison folgende grössere Werke aufführen: Liszt, 13. Psalm, Faustsymphonie und Klavierkonzert Esdur, Pierné, „Kinderkreuzzug", Bach, mehrere Kantaten und Brahms, „Deutsches Requiem".

Stuttgart. Max Schillings, dessen Melodrama „Das Hexenlied" vor einigen Jahren im Fluge die Konzertsäle eroberte, hat die Partitur eines neuen Werkes gleicher Art vollendet. Es betitelt sich „Jung Olaf" und hat wie das „Hexenlied", eine Ballade von Wildenbruch zur Grundlage. Der Klavierauszug erschien soeben in Leipzig bei Robert Forberg. Die Uraufführung mit Orchester wird in Stuttgart am 9. Nov. mit Ernst von Possart erfolgen.

Wien. Granville Bantocks „Omar Khayyam", das grosse dreiteilige Chorwerk, das in England und Amerika bereits 20 Aufführungen erlebt hat, ist von der Gesellschaft der Musikfreunde zur ersten deutschen Aufführung angenommen worden. Die Aufführung wird im Februar 1912 stattfinden.

— Leone Sinigaglia hat ein neues Orchesterwerk beendet, eine „Suite piemonte". Felix Weingartner hat die Suite für das Konzert der Philharmonie für 1. Jan. angesetzt, Toscanini wird sie vor seiner Abreise nach New York in Italien zur ersten Aufführung bringen.

— D'Alberts neue Oper „Die verschenkte Frau", deren Textbuch aus der Feder Rudolf Lothars stammt, weist einen stark komischen Einschlag auf. Die Handlung des Stückes spielt in unserer Zeit. Ihr Schauplatz ist die römische Campagna. Das Werk wurde für die Wiener Hofoper angenommen, wo es im Februar nächsten Jahres die Uraufführung erleben wird.

— Die Entwicklung der Oper will die Wiener Volksoper im bevorstehenden Winter in zwanglosen Tagesaufführungen veranschaulichen. Aus diesem Anlass werden die Wiener eine Fülle historisch bemerkenswerter Werke kennen lernen, darunter „Prinz Jodelt" von Reinhold Keiser, Hillers „Erntekranz", „Das neue Sonntagskind" und „Die Schwestern von Prag" von Wenzel Müller, Kauers „Donauweibchen", Umlauffs „Bergknappen", „Robin und Marion" von Adam de la Hale, „Die Geizigen" von Grétry, „Castor und Pollux" von Rameau, Piccinis „Cecchina" und Pergoleses „Musikmeister".

— Zu dem Schulgesang-Kursus der Wiener Schullehrer und Lehrerinnen im September, zu dessen Abhaltung Max Battke, Direktor des Seminars für Schulgesang zu Berlin, berufen wurde, sind weit über hundert Teilnehmer angemeldet, von denen für diesen ersten Kursus nur etwa die Hälfte berücksichtigt werden kann. Das österreichische Kultusministerium hat nun auch für die deutschen Lehrer Böhmens einen Kursus in Prag angesetzt, den Battke vom 2.—28. Oktober abhalten wird; für die tschechischen Lehrer ist ein Kursus für den März 1912 in Aussicht genommen, der ebenfalls unter Leitung von Battke stehen soll; für die Verdolmetschung des Vortrags ist Professor Spilka vom Prager Konservatorium, ein ehemaliger Schüler Battkes, vorgeschlagen.

— Von hier aus lässt sich die „Stampa" in einem Briefe berichten, dass Marziano Perosi (der jüngere Bruder Lorenzo Perosis) der seit einigen Jahren als Organist an der italienischen Minoritenkirche tätig ist, gegenwärtig an einer Oper arbeitet, die Bulwers Roman „Die letzten Tage von Pompeji in dramatische Handlung umsetzt. Der Text, vier Akte, die in sieben Bilder zerfallen, soll eine gemeinsame Arbeit von Karl Schreder und Robert M. Prost sein. Die Handlung der Oper schliesst sich eng an den Roman an, und soll ausserordentlich farbenprächtige Bühnenbilder bieten. Als besonders gelungen wird die Schlussszene hingestellt, die eine Meerszenerie zeigt: Pompeji ist bereits verschüttet, rings umher ist der nächtliche Himmel gerötet; eine Barke mit zwei Schläfern darin gleitet vorüber und verschwindet, während sich die Heldin des Stückes, die geliebt, gelitten und gesündigt hat, ihre Schuld durch den freiwilligen Tod büsst und sich ins Meer stürzt.

— Wie das „Neue Wiener Tageblatt" erfährt, beabsichtigt der Generaldirektor der Philadelphia Chicago Opera, Herr Andreas Dippel, im Herbst nächsten Jahres ein Gastspiel

mit den hervorragendsten Kräften seines Ensembles, dem wahrscheinlich noch einige internationale Künstler ersten Ranges angegliedert werden, an den ersten Opernbühnen Deutschlands und Österreichs zu veranstalten. Es handelt sich dabei um Aufführungen in italienischer und französischer Sprache. Als französische Vorstellung ist Massenets Oper „Thaïs" geplant, die an deutschen Opernbühnen noch nicht zur Aufführung gelangt ist. Zwischen Herrn Dippel und der Direktion der Hofoper in Wien, sowie den kgl. Generalintendanzen in Berlin und in München sollen bereits eingehende Vorbesprechungen über das Projekt stattgefunden haben.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat aus Anlass ihrer im Dezember 1912 stattfindenden Hundertjahrfeier einen internationalen Wettbewerb für ein grosses Chorwerk mit Orchester ausgeschrieben und hierzu einen Preis von 10000 Kr. gestiftet.

Neue Kompositionen für gemischten Chor

Prehl, Paul. Op. 14. Jauchzet dem Herrn; Kirchliche Festgesänge für alle wichtigen Feste des Kirchenjahres für vierstimmigen gemischten Chor. Leipzig, Gebrüder Reinecke. Partitur M. 1.20 no., jede Stimme 60 Pfg. no.

Eine wohlfeile Sammlung, sowohl hinsichtlich des musikalischen Inhalts als auch wegen des überaus billigen Preises — 15 Originalkompositionen für 1.20 M. Der Komponist will in melodiösen, leicht sangbaren Weisen den Weg zum Herzen des Volkes suchen; er will durch gesunde, einfache, textgerechte und dem Charakter der betreffenden Festtage angepasste Musik der Verschönerung des Gottesdienstes dienen. Mit diesem Streben ist der Autor recht glücklich gewesen. Die fast ausschliesslich in Strophenliedform gebotenen Stücke werden darum besonders kleinen Kirchenchören eine willkommene Bereicherung ihres meist recht wenig Abwechslung zulassenden Notenmaterials sein.

Gulbins, Max. Op. 56. Drei geistliche Weihnachtsgesänge für gemischten Chor. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg. Jede Partitur 80 Pfg., jede Stimme 20 Pfg.

Der geschätzte Orgelkomponist bietet drei neue Weihnachtsmotetten, die sich durch Reichtum des Ausdrucks wesentlich über den musikalischen Durchschnitt erheben. Besonders in No. 2 offenbart sich Gulbins aufs neue als warmblütiger Romantiker. Da findet sich echte, weihevolle Stimmung. No. 1 ist leichter geartet und weniger tiefgehend, aber voll reiner, sonniger Empfindung. No. 3 ist eine geschickte Choralbearbeitung, sie zeigt seltener als die beiden anderen Nummern die charakteristischen Merkmale der Gulbinsschen Muse.

Weinreis, Heinrich. Verklungene Weisen. 36 altdeutsche Volkslieder a. d. 13. bis 17. Jahrhundert f. gemischten Chor gesetzt. Ebenda. Preis brosch. M. 1.20 no., in Leinen geb. M. 1.80 no.

Die reiche Auswahl von 36 altdeutschen Volksliedern spricht für das rege Interesse des Autors, die versunkenen Schätze des alten deutschen Volksliedes zu heben und zu neuem Leben erstehen zu lassen. Wennschon Weinreis die alte Satzweise der Lieder und ihre stilvolle Ausdrucksweise ausserordentlich glücklich wiedergegeben hat, so konnte er dies natürlich nur soweit, als die Erweckung der Lieder zu neuem Leben eben auch eine neue, moderne Ausdrucksart bezüglich der textlichen und melodischen Bearbeitung wünschenswert erscheinen liess. In der pietätvollen, historisches Interesse erweckenden Berücksichtigung des Alten und der geschickten Einkleidung der Lieder nach modernen Schönheitsgesetzen liegt der Wert dieser Bearbeitungen, die bereits die Anerkennung namhafter Autoritäten auf dem Gebiete der Volksliedforschung gefunden haben. Möge die verdienstliche Arbeit von H. Weinreis überall die gebührende Beachtung finden, die sie um der Pflege einer gesunden, echten Volkskunst willen verdient.

Wiehmayer, Theodor. Op. 3. Lenz, Kanon für gemischten Chor oder Solo-Quartett. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag. Partitur M. 1.—.

Vorliegender Kanon — Sopran und Tenor sind im Kanon der Oktave, Alt und Bass als freie Begleitstimmen geschrieben — ist so glücklich behandelt, dass seine formale Anlage, die sonst zumeist lehrhaften Zwecken dient, hier als natürliches Ausdrucksmittel voll Anmut und Grazie erscheint. Die Deklamation für beide Stimmen des Kanons sowie für die freien Stimmen klingt natürlich, der musikalische Satz ist meisterhaft. Das reizende Stückchen wird gern gesungen werden.

E. Rödger

Neue Violinmusik

Die Konzertliteratur vermehrte Jos. Karbulka mit seinem 33. Opus (Ed. Steingräber, Preis 4 M.). Man hat es mit einem Stück zu tun, dem man hinsichtlich der Schwierigkeiten der Ausführung das Prädikat „mittelschwer" geben wird, indem es den Bereich der fünften Lage nicht verlässt und auch sonst keine besonderen Ansprüche an den Spieler stellt. Man wird in technischer Beziehung das Karbulkasche d moll Konzert etwa vor die Rodéschen Konzerte einreihen, mit diesen ist es auch, namentlich im ersten Satz, formalistisch verwandt. Übersichtliche Gestaltung und ungehemmten Fluss möchte ich als die Hauptvorzüge des Werkes bezeichnen. Mit diesen Eigenschaften allein ist es freilich nicht getan, wenn sie auch schon viel bedeuten, wir haben auch den inneren Wertgehalt zu prüfen. Hierbei wird der liedartige Mittelsatz den Vorzug vor den beiden raschen Sätzen verdienen, bei denen man einzelner matten Stellen wegen den eigentlich richtigen Schwung vermisst. Der Spieler, der noch nicht zu den klassischen Konzertstücken greifen darf, findet an diesem Konzert passenden Stoff, ebenso der Lehrer, der Umschau nach guten Stücken als Vorstufe zu Werken der Konzertliteratur hält.

Joh. Palaschko legt dem Geiger sechs Arabesken (op. 52) für Violine und Klavier auf das Pult, sie sind gleichfalls bei Steingräber erschienen, jede Nummer zum Preise von M. 1,50: No. 1 Thema und Variation, No. 2 Mazurka, No. 3 Serenade, No. 4 Indisches Lied, No. 5 Aus alter Zeit, No. 6 Studie. Der Komponist besitzt die seltene Gabe, sich gefällig auszudrücken, ohne seicht zu werden. Unter sechs Stücken wird wohl jeder wieder einem anderen den Vorzug geben, meinerseits möchte ich das poetische Vierte als ganz besonders hübsch bezeichnen. Stückchen dieser Art sind geschmacksbildend und befördern die Lust zum Musizieren unter der jüngeren Violinwelt, für die sie wohl in erster Linie gedacht sind. Alle diese Arabesken sind genau zum Gebrauche bezeichnet und übersteigen die dritte Lage nicht. Alexander Eisenmann

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 30. September 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

J. S. Bach: Toccata (F dur). J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied." 1. Teil. Max Reger. Fuge aus op. 65. Arnold Mendelssohn: „Sechs Spruchdichtungen von Angelus Silesius." Giovanni Gabrieli (1595): „Ricercar." G. P. da Palestrina: „Sanctus."

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Dem Verbande traten als Mitglieder bei: Herr Kapellmeister Richard Fried, Strassburg E., Herr Kapellmeister Dr. Carl Riedel, Luzern, Herr städt. Musikdirektor Robert Manzer, Karlsbad, Herr Kapellmeister Dr. Heinrich Jalowetz, Danzig, und Herr städt. Kapellmeister Hans Pelz, Hagen Westfalen.

Für die Kassen des Verbandes stifteten: die Herren Professor Hans Winderstein 8 M., städt. Kapellmeister Gustav Müller 3 M., Kapellmeister Florenz Werner 3 M., städt. Kapellmeister Ugo Afferni 3 M.

Wir machen die Mitglieder darauf aufmerksam, dass sämtlichen Anfragen „Musikerauskünfte" betreffend das Rückporto beizufügen ist.

Mit dem Heutigen wird ein Stellennachweis für Orchester, Theater- und Chordirigenten eingerichtet, und bitten wir Reflektierende um genaue Adressenangabe.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister**

Die nächste Nummer erscheint am 5. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 2. Okt. eintreffen.

Soeben erschienen:

Franz Liszt, Sinfonische Dichtungen

Taschenpartituren

Nr. 1. Ce qu'on entend sur la montagne	Nr. 7. Festklänge
Nr. 2. Tasso, Lamento e Trionfo	Nr. 8. Héroïde funèbre
Nr. 3. Les Préludes	Nr. 9. Hungaria
Nr. 4. Orpheus	Nr. 10. Hamlet
Nr. 5. Prometheus	Nr. 11. Hunnenschlacht
Nr. 6. Mazeppa	Nr. 12. Die Ideale

Jede Partitur 2 Mark

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Soeben erschien:

Der 126. Psalm

für gemischten Chor

— (Solostimmen ad lib.) —

Orchester und Orgel

oder

Pianoforte

komponiert von

Hugo Kaun



Klavier-Auszug	M. 5.— no.
Jede Chorstimme	M. —.60 no.
Orchester-Partitur	in Vorbereitung
Orchester-Stimmen	in Vorbereitung

Der Klavier-Auszug wird an Interessenten gern zur Ansicht gesandt vom Verlage

Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig

St. Petersburg — Moskau — Riga

Sechs Lieder

für Solo und Männerchor

komponiert von

Hans Huber

Nr. 1. **Vorwärts** (Gedicht von H. Stegemann). Mit Baritonsolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.)	1.40
Nr. 2. **Verblüht** (Gedicht von H. Stegmann). Mit Sopransolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.)	1.40
Nr. 3. **Hans und Liesel** (Thür. Volkslied). Mit Sopransolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.)	1.40
Nr. 4. **Von alten Liebesliedern** (Aus „Venusblümlein" von A. Metzger 1612). Mit Altsolo und Halbchor. Part. u. St. (à 30 Pfg.)	2.—
Nr. 5. **Lied der Nacht** (Gedicht von L. Tieck). Mit Altsolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.)	1.40
Nr. 6. **Ständchen** (Stamford Musenalmanach 1777). Mit Tenorsolo. Part. u. Stimmen (à 20 Pfg.)	1.40

Sechs vollendet schöne Chorlieder, die die Beachtung der kunstgeübten Vereine verdienen!

Die Sängerhalle schreibt über das Konzert der Basler Liedertafel in Berlin am 23. Mai 1906: In dem ganzen Programme lag ein Zug ins Grosse. Das wurde den Konzertgebern von der Kritik schon hoch angerechnet, ebenso aber auch die brillante Wiedergabe. Der Strauss und Hegar wurden mit einer fabelhaft sicheren Intonation wiedergegeben, der Chorklang war sehr gut ausgeglichen, die Stimmen klangen und blieben frisch, ohne Schärfe, auch im Forte. Den grössten Beifall errangen sie mit Huber's „Verblüht".

Die Partituren überallhin zur Ansicht.

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverleger, Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 40

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 5. Okt. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Ambroise Thomas und Otto Nicolai

Von **Georg Richard Kruse** *)

In diesen Tagen, wo der Komponist der „Mignon" ein Hundertjähriger wurde und mancherlei aus seinem Leben in die Öffentlichkeit gebracht wurde, dürfte es interessieren, die Beziehungen kennen zu lernen, die ihn mit dem Komponisten der „Lustigen Weiber" verbinden.

Nur ein Jahr älter als Thomas, war Nicolai Anfang 1834 von Berlin aus als Organist an der preussischen Gesandtschaftskapelle nach Rom gekommen und hatte dort den jungen Ambroise kennen gelernt, der 1832 auf dem Pariser Konservatorium mit seiner dramatischen Kantate „Hermann et Ketty" den grossen Rompreis gewonnen hatte und nun drei Jahre nach Vorschrift in Italien sich aufhalten musste. Unterm 20. Febr. notiert Nicolai in sein Tagebuch:

„Besuch bei dem jungen Franzosen Thomas, der sich hier aufhält und den Preis der Musik bei der Franz. Akademie der Künste gewonnen hat."

Bei dem Maler Horace Vernet, dem Direktor der französischen Akademie in Rom, waren die beiden jungen Musiker dann häufig zusammen. Nicolai fand dort nicht nur „Sinn für deutsche Musik", sondern auch die „hübsche und artige Tochter Louise", mit der er öfters musizierte. Gelegentlich wird da auch ein Stück aus einem Requiem von Thomas gesungen, das Nicolai aber voller Dissonanzen findet. Einig sind beide in der Meinung, dass man in Rom nur von der Sixtinischen Kapelle lernen könne, im übrigen sei der Aufenthalt für den Musiker kaum fruchtbringend. Thomas zog denn auch bald weiter. Vorher aber wirkte er noch mit in einem Konzert, das Nicolai am 6. Febr. 1835 im Saale der Marchese Muti veranstaltete. Das Programm lautete mit Nicolais eigenen Glossen:

I.

1. Ouverture zum Freischütz, Pianof. à 4 m. Mr. Thomas und ich und Quartett.
2. Duo für Pianof. und Harfe von Herz und D^lle Bertrand; gespielt von mir und D^lle Pardi, einer sehr braven jungen Künstlerin.
3. Arie von Pacini.
   D^lle Unger Thomas (begleitete).
4. Meine Norma-Phantasie mit Begleitung des Quartetts.

II.

5. Variations de L. v. Beethoven gespielt und Quartett.
6. Harfensolo; D^lle Pardi.
7. Arie aus der Norma, D^lle Unger.
8. Variat. p. Pianof. à 4 m. von Herz (ich und Thomas).
9. Arie aus dem Freischütz; D^lle Unger, begleitet von mir.

D^lle Unger ist die unter dem Namen Ungher-Sabatier als Sängerin und als Verlobte Nikolaus Lenaus berühmt gewordene Künstlerin. Sie war der Star des Abends. Die Plätze waren nur auf Subskription zum Preise von 1 Scudo abgegeben worden, und bei 275 verkauften Billets hatte Nicolai einen Überschuss von 215 Scudi zu verzeichnen. „Die Gesellschaft war auserwählt schön, fast nur die hiesigen Minister und der grosse Schwarm von Engländern. Die Musik ging recht gut, und sowohl ich als auch das Publikum waren sehr zufrieden", notiert er. Die Norma-Phantasie ist Nicolais op. 25, das er der Prinzess Wilhelm von Preussen, der nachmaligen ersten deutschen Kaiserin Augusta, gewidmet hat. „Meine Schönheit" nennt er sie einmal schwärmerisch in einem Briefe. Dass Werke von Beethoven und Weber zur Aufführung gebracht wurden, galt damals in Rom als etwas Unerhörtes. Jedenfalls ist es ein eigenartiges Bild, sich vorzustellen, wie Thomas und Nicolai vierhändig die deutsche Freischütz-Ouvertüre in Rom vortrugen.

Als dann im Juli desselben Jahres Nicolai seine D dur-Sinfonie für das Wiener Preisausschreiben komponiert, notiert er unterm 15.: „Vormittag Besuch von Thomas, der mir die vier ersten Sinfonien von Beethoven brachte, die dem andern Pensionär der Academie de France [Antoine] Elwart gehören. Den ersten Satz meiner Sinfonie beendigt. . ."

Weitere Mitteilungen über persönliche Begegnungen finden sich bei Nicolai nicht. Thomas kehrte 1836, nachdem er noch in Wien verweilt, nach Paris zurück und begann schon im nächsten Jahre mit dem Einakter „La double échelle" an der Komischen Oper seine Laufbahn als Bühnenkomponist. Aber erst nachdem Nicolai mit seiner Shakespeare-Oper zu den Unsterblichen eingegangen war, gelangte Thomas zu seinem ersten durchgreifenden Erfolge und zwar ebenfalls mit einer Shakespeare-Oper, in der der Dichter selbst, Königin Elisabeth und Sir John Falstaff die Hauptrollen spielen. „Le Songe d'une nuit d'été" („Der Sommernachtstraum") heisst das merkwürdige Opus

*) Eine vollständige Biographie Nicolais vom Verfasser erscheint demnächst.

der Dichterfirma Rosier und de Leuven, das am 20. April 1850 in der Komischen Oper zuerst gegeben wurde und in noch höherem Grade als der im Vorjahre vorangegangene „Caïd“ Thomas zu Ruf und Ehren brachte. Wer heute das Werk nachliest, wird das kaum begreiflich finden, denn der Text ist in jeder Beziehung eine Versündigung, nicht nur an Shakespeare sondern auch am gesunden Menschenverstand mit all seinen Unmöglichkeiten. Die Musik erscheint recht unbedeutend und einzig in den Falstaffszenen — namentlich wo er den Galanten spielt — einigermassen geniessbar. Auffallend ist nur etwa, dass Falstaff ein persönliches Leitmotiv erhalten hat, das ihn bei jedem Auftritt ankündigt. Erst 16 Jahre später sollte Thomas mit „Mignon“ zur Weltberühmtheit gelangen und im Jahre 1868 mit einer wirklichen Shakespeare-Oper, dem „Hamlet“, abermals einen grossen Sieg erringen.

Verschwand der „Hamlet“ auch wieder von den deutschen Bühnen, so hat sich Thomas doch bei den deutschen Orchestern noch eines dauernden Erfolges zu erfreuen. Die Ouvertüre zu „Raymond“, einer 1851 sanft durchgefallenen Oper, gehört bei uns noch immer zum festen Bestande volkstümlicher Konzertprogramme.

Mit seiner 1882 erschienenen „Francesca da Rimini“ begegnet sich Thomas wiederum mit einem unserer deutschen Meister und zwar wiederum einem Königsberger, der ebenfalls durch eine Shakespeare-Oper bleibenden Ruhm erwarb, mit Hermann Goetz, dem Komponisten der „Widerspänstigen“, dessen nachgelassene „Francesca“ bedauerlicher- und unverdienterweise das Schicksal der Thomasschen teilt, nicht gegeben zu werden. „Mignon“ dagegen behauptet ihren Platz im deutschen Spielplan und erlebt alljährlich mehr Aufführungen als die Opern beider Königsberger zusammen, trotzdem die „Lustigen Weiber“ mit einer hohen Ziffer vertreten sind. So gehen Thomas und Nicolai noch immer nebeneinander her wie in den Jugendtagen, da sie in Rom die Freischütz-Ouvertüre vierhändig spielten.



Deklamationsfehler im Chorgesang

Von **Edwin Janetschek-Prag**

> „Das Gedicht soll dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz.“
> Robert Schumann, Musik und Musiker. II.

Wenn Ton und Wort sich zu einem harmonischen Ganzen verbinden sollen, das sich entweder als Lied für Einzelgesang oder als Duett, Terzett oder vier- und mehrstimmiges Chorlied darstellt, ist es begreiflich, dass das nicht immer in vollkommener Weise geschieht; erstens weil nicht alle Komponisten gleichzeitig ebenso gute Sänger wie Tonsetzer sind, und zweitens weil sie ebensowenig dasselbe ausgeprägte Sprachgefühl und dieselbe Kenntnis der grammatikalischen Grundregeln unserer deutschen Sprache besitzen, wie sie die Disziplin der musikalischen Komposition beherrschen. Wenn man aber berücksichtigt, dass Gesang, nämlich eine gut und richtig gesetzte Liedweise, als nichts anderes erscheinen soll als eine durch den Ton gehobene und veredelte Rede, so dünkt mich, die Forderung müsse Geltung haben, dass Komponisten, die sich der Lied- und Chorkomposition zuwenden, vorher dem Studium unserer deutschen Sprache ein wenig Zeit und Mühe opfern. Enthält doch der Lehrplan der meisten bedeutenden Gesangsinstitute unter anderen die Bedingung, dass die Schüler auch in den Grundelementen ihrer Muttersprache vollkommen unterrichtet werden, um in Wesen und Art des Gesanges, worunter eben auch korrekte Deklamation gehört, vollständig eingehen zu können. Was aber für die ausführenden Künstler wohlberechtigte Forderung ist, muss somit noch mehr für den schaffenden Künstler, der die Themen und Aufgaben für jenen stellt und durch schlechte, fehlerhafte Arbeit viel Unheil und Sünde zu stiften vermag, Geltung haben.

Hugo Riemann, der vortreffliche Leipziger Musikgelehrte, gibt für die musikalische Deklamation folgende logische Definition: „Deklamation nennt man in der Vokalkomposition die Umwandlung des poetischen Rhythmus in einen musikalischen.“ Anschliessend an diese Erklärung fügt er, augenscheinlich im Gefühle der Unvollständigkeit dieses Satzes, hinzu: „Ein Lied ist schlecht deklamiert, wenn eine leichte Silbe einen starken musikalischen Akzent oder eine lange Note erhält, oder wenn eine schwere Silbe oder ein durch den Sinn hervorgehobenes Wort in der Melodie eine untergeordnete Stellung auf dem leichten Taktteil und in kurzen Noten erhält.“ Diese Beweisführung und Erklärung eines Begriffes durch seinen Gegensatz, die Erklärung von „gut“ durch „schlecht“, lässt erkennen, wie schwer es ist, den Begriff „Deklamation“ als musikalische Wesensart abzugrenzen und zu bestimmen. Nach der deutschen Sprachlehre (Grundzüge der deutschen Verslehre-Rhythmus und Betonung) versteht man unter der sogenannten „grammatischen“ Deklamation den kunstgerechten Vortrag eines dichterischen Werkes, welcher in korrekter, richtiger Aussprache und Betonung der Worte und Silben, sowie Beobachtung der teilweise natürlichen und teilweise durch die Interpunktionen gegebenen syntaktischen Pausen nicht nur die Worte dieses Kunstwerkes klar und verständlich wiedergibt, sondern auch Inhalt, Sinn und Gemütsstimmung desselben; wird diese Deklamation auch vollkommen den Absichten des Dichters gerecht, so nennt man sie wohl auch charakterisierende Deklamation. In demselben Sinne nun, wie vorstehend die grammatische Deklamation der deutschen Sprache und ihrer Kunstformen definiert wurde, gibt es gewiss auch eine gleichartige musikalisch-grammatische Deklamation, welche freilich unter anderem Namen, unter dem Fachworte „Phrasierung“ ihr Dasein hat und in ihrer künstlerischen Vollkommenheit jener charakterisierenden Deklamation der deutschen Verslehre entspricht. Bei Riemannn fehlt somit unter dem Schlagworte „Deklamation“ der allgemeine, notwendige Hinweis auf die musikalische Deklamation an sich, denn er wendet sich kurzweg gleich an die im Verein von Ton und Wort begründete musikalische Deklamation der Vokalkomposition. Da wir es nun hier nur mit der letzteren zu tun haben, kann von einen näheren Eingehen auf jene allgemeine musikalische Deklamation wohl abgesehen werden.

Schliesst übrigens Riemanns Zweiordnung der Deklamationsfehler auch die geläufigsten Formen derselben in sich, so scheinen sich nach meiner Untersuchung doch nachstehend angeführte, wesenseigene Fehler der Deklamation im Vokal-Kompositionsstile vorzufinden, auf deren besondere Eigenart einzugehen wohl die einzelnen Beispiele hie und da Gelegenheit geben dürften.

Es sind dies nämlich Fehler:

a) Gegen den Rhythmus (gerade und ungerade Taktart, guter und schlechter Taktteil [Arsis und Thesis] werden unrichtig angewendet);

b) Fehler gegen den Wert der Note (Hauptsilben erscheinen auf kurzen Notenwerten und Neben-[End]-Silben auf langen Notenwerten);

c) Fehler gegen den Tonfall (das heisst solche, die Neben-[End]-Silben nach aufwärts in der Melodie und musikalischen Linie führen und ihnen dadurch einen ungerechtfertigten, sprachwidrigen Akzent verleihen, und der umgekehrte Fall: Hauptsilben, die den akzentschwachen niedrigeren Ton einer Tonreihe erhalten); doch kommen diese Fehler selten allein vor, sondern erscheinen zumeist als Doppelfehler mit jenen an erster oder zweiter Stelle angeführten Mängeln;
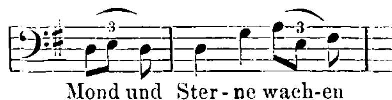
d) Deklamationsfehler gegen Sinn und Inhalt des gesungenen Textes, die ganze Wörter, die dem Texte nach nebensächlich sind, sinnstörend mit einem Hauptton oder Akzent versehen; hierher gehören auch die Zerdehnungen einzelner Silben durch Wertverlängerung derselben über zwei oder mehr Noten und die oft Nebensilben im Wert überhebende Deklamation der Triole im modernen Kompositionsstile.

Auf eine besondere Art fehlerhafter Deklamation nach dem Sinne des Textes, die sich in widersinnigen Wiederholungen einzelner Textworte usw. äussert, Deklamationsfehler, die der guten alten Zeit in der Musik zur Last fallen, kann hier leider nicht eingegangen werden, da es zu weit führen würde, deren historische Begründung festzustellen.
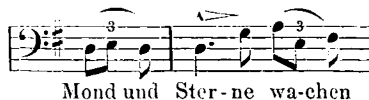
Auch die Art und Weise der Deklamation einer ganzen musikalischen Phrase wurde hier nicht inbetracht gezogen; nämlich, ob gleichzeitig und entsprechend dem Texte auch in der musikalischen Phrase Höhepunkte und Akzente zum Ausdruck gelangen. Denn auch derartige Fehler liegen vom Grund aus in der Komposition und sind durch kleine, formelle Abänderungen nicht zu verdecken; ihre Richtigstellung würde die Umarbeitung der ganzen Phrase bedingen und dadurch die ganze Komposition verändern und dem Originale entfremden.

Einige Beispiele sollen dazu dienen, die vorstehend aufgezählten Fälle fehlerhafter Deklamation zu erläutern und anschaulich zu machen.
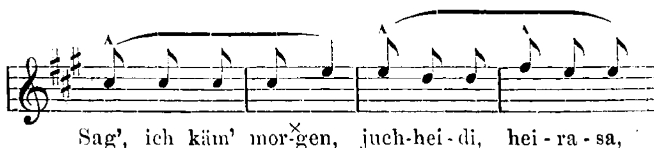
Sogar unser als Gesangspädagoge so vortreffliche Altmeister Abt verstösst ab und zu gegen die korrekte Deklamation; so lässt er beispielsweise in dem bekannten „Ständchen“ den ersten Bass in seiner Solostelle singen:
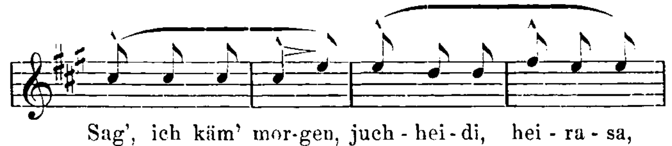


Also die Hauptsilbe des Wortes „Sterne“ sowohl gleich im Werte der Nebensilbe und überdies die Endsilbe nach aufwärts geführt. Unwillkürlich ergibt sich da bei Durchschnittssängern der Hauptton auf der Endsilbe, wenn nicht der Chormeister verständig wie folgt korrigiert:
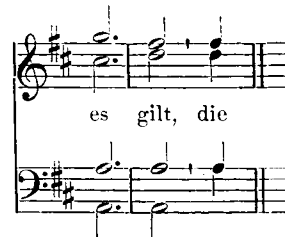


Ein Musterbeispiel der Untugend ist das dem Chorliede eines mir befreundeten Tonsetzers entnommene; in dessen Bearbeitung des süddeutschen Volksliedes „Gruss“ für M.-Ch. lautet der Kehrreim (ich notiere nur die I. Tenorstimme):



An der mit (×) bezeichneten Stelle finden wir also nicht weniger als drei jener Hauptfehler in einem Beispiel vereinigt: Hauptton auf der Endsilbe, Aufwärtsführung der Note der Endsilbe und Verlegung des Akzentes im Rhythmus auf den leichten Taktteil. Diese schroffe Deklamationswidrigkeit ganz zu beseitigen ist unmöglich, wohl aber leicht abzuschwächen durch Wertveränderungen der Noten wie folgt:



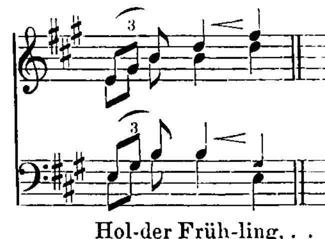
Deklamationsfehler durch zu lange Betonung und zu starke Akzentuieruug der am Anfange einer Phrase stehenden persönlichen Fürworter (Es heulte der Sturm, es braust das Meer . . . .) sind wohl die am häufigsten wiederkehrenden, im übrigen am leichtesten zu verbessernden, indem man den Wert der ihnen gehörenden Note um die Hälfte verringert, also beispielsweise einfach aus der Viertelnote eine Achtelnote macht. In einem bekannten Chor findet sich folgender doppelte Deklamationsfehler:



Das Nebenwort (es) sowohl dem Notenwerte nach als auch im Besitze der stärker betonten höheren Note beinahe noch einmal so stark akzentuiert als das hier besonders wichtige und zu betonende Hauptwort (gilt!).

Mendelssohns fast volkstümlich gewordenes Lied „Gottes Rat und Scheiden“ ist dem Texte fast konträr deklamiert; bei der natürlichen, sprachlichen Deklamation hat hier im Anfangsvers den Hauptton „Gottes“ und den zweiten Hauptton (Akzent) „bestimmt.“ Mendelssohn aber deklamiert in der musikalischen Phrase, indem er dem persönlichen Fürworte (es) und der Präposition (in) mit dem höchsten Ton der melodischen Linie einen Hauptakzent gibt; auch das Hilfszeitwort (ist) wird durch die punktierte Viertelnote auf dem schweren (ersten) Taktteil mit einem falschen Hauptakzent belegt.

Falsch in der Deklamation ist es auch, wenn Robert Schumann in dem übrigens sonst so vorzüglich deklamierten „Frühlingsgruss“ singen lässt:



und damit die durch die Aufwärtsführung der Note der zweiten Silbe (in „Frühling“) verschuldete Hauptbetonung derselben noch durch ein Schwellungszeichen verstärkt.

Schliesslich will ich auch ein Beispiel guter Deklamation anführen: den vom Anfang bis zur letzten Note in allen Stimmen trotz doppelchörigen Satzes musterhaft

gearbeiteten „Chor der Edlen“ in Wagners „Lohengrin“, II. Akt, 3. Szene: „In Früh'n versammelt uns der Ruf“.

In den meisten Fällen fehlerhafter Deklamation ist Abhilfe durch kleine, unauffällige Ausbesserungen möglich: man verstösst dadurch weder gegen die dem Tonsetzer schuldige Pietät, noch sündigt man an dem inneren künstlerischen Werte des betreffenden Werkes, das durch sinn- und sprachwidrige Deklamation eher Einbusse erleidet als Gewinn. Welches Feld reicher, verdienstvoller Tätigkeit tut sich hier dem kundigen, strebsamen Chormeister auf! Denn was sonst im Einzelgesange der intelligente, erfahrene Sänger selbst verbessert und richtig stellt, muss im Chorgesange, der doch von einem ungleichmässig musikalisch gebildeten Sängermaterial abhängt, unbedingt durch eine und dieselbe erfahrene Hand (des Chormeisters) gehen.

Selbstverständlich ist hier Deklamation im Chorgesangsstile nur hinsichtlich der Hauptmelodie, des Gesamtthemas und des Gesamtrhythmus behandelt worden, weil ja eben nur diese Art der Deklamation der Forderung nach Korrektheit und Richtigkeit unterliegen kann. Denn dass im besonderen die Mittel- und Einzelstimmen zur Erreichung eines polyphonen und reichfigurierten Satzes von solcher Einengung durch strenge Regeln und Zwangsvorschriften auszunehmen sind, ist doch fast selbstverständlich; aber auch hierin zeigt sich wie sonst des Meisters Hand, der durch zweckentsprechende Texteinteilung sich hie und da ergebende Deklamationshärten sehr wohl mildern kann.

Das in Kürze über die auf dem so eng begrenzten Gebiete des Chorgesanges vorkommenden Fehler und Mängel der Deklamation. Wollte man die in Einzelliedern, Gesängen und allen unsern Opern (namentlich in den schlecht ins Deutsche übersetzten) enthaltenen Deklamationsverstösse besprechen, man müsste die Arbeit von Jahren verrichten; denn kaum ein Meister der Komposition ist zu nennen, der fehlerfrei im Vokalsatze deklamiert, er wäre denn im gleichen Masse ein Grammatikkundiger unserer Sprache wie der Komposition, des Taktes und Rhythmus und selbst ein gründlich gebildeter, mit besonderem Sprachgefühl und Sprachempfinden begabter Sänger.



Der Aerophor (Ton-Binde)-Apparat

Nach der Vorführung in Dresden

Von **Georg Kasier**

Der Schweriner Hofmusiker Bernard Samuels hat soeben seine Erfindung in Dresden öffentlich und in einer Privatsitzung der Königl. Musikalischen Kapelle vorgeführt. Mit grösstem Erfolge. Es handelt sich hier um eine ebenso einfache wie geniale Erfindung, die sich ohne Zweifel bald durchsetzen wird, und deren reformatorische Bedeutung noch gar nicht abzusehen ist. Hans Richter, der Meister vom Taktstock, nennt die Erfindung „eine der grössten Wohltaten, die der musikalischen Welt erwiesen werden konnten.“ Nach zwei Seiten hin bedeutet der Aerophor in der Tat einen gewaltigen Fortschritt auf dem Gebiete des Instrumentenbaues; er ermöglicht zunächst, und das ist sein musikästhetischer Wert, den Holz- und Blechbläsern ein ungehindertes, fortwährendes Binden aller Töne (ohne etwa ein Staccato unmöglich zu machen oder auch nur im geringsten zu schädigen), und er schont — hierin liegt seine hygienische Bedeutung — die Kräfte (Lunge, Herz, Nerven) der Bläser, weil er zu jeder Zeit während des Spielens ein Atmen erlaubt. Die Hornisten z. B. können sich mit Hilfe des Aerophors zehn und mehr Minuten in der gefürchtetsten Höhe bewegen, ohne Blutandrang nach dem Kopf und klopfenden Puls zu bekommen. Nicht mehr wird auch den Hörer jenes ängstliche Luftschnappen stören, das bisher so oft die musikalische Phrase notwendigerweise unterbrechen musste, und der Spieler verliert nunmehr das nervöse Gefühl der Spannung und Furcht vor Stellen, die schier unmenschlich langen Atem erforderten. Er kann jetzt bei schnellen und langsamen Sätzen so oft Luft schöpfen als er will, ohne auch nur ein Gran dem künstlerischen Eindruck an Wirkung zu nehmen. Die musikästhetische Bedeutung der Erfindung erscheint aber mindestens ebenso wichtig. Wie schade, ja direkt unkünstlerisch und gegen die Absicht des Tonsetzers ist beispielsweise jenes von der menschlichen Natur geforderte Luftschöpfen im Flötensolo von Beethovens grosser Leonoren-Ouvertüre vor dem langen d! Wie manche musikalische Phrase nimmt sich, eben weil die Bläser mit der Luft nicht ausreichen, auf dem Papiere anders aus als im Konzert! Was nützen da oft die weitgeschwungenen melodischen Linien und die schönsten Bindebogen, wenn die Praxis einen Strich durch die Rechnung und aus einer Phrase zwei macht oder gar noch mehr? Mit dem Aerophor ist es möglich, so lange zu binden, als es beliebt, und natürlich auch zu unterbrechen, wo es und wie lange beliebt. Der Tonstrom kann unaufhörlich fliessen, weil der Bläser während des Tonerzeugens atmen kann. Nunmehr braucht der Komponist nicht mehr um seine Legatoeinfälle bange zu sein, er braucht nicht mehr, was er der Färbung wegen gern dem Horn übertragen hätte, der Bindung und des Gesamteindruckes der betreffenden Phrase wegen etwa dem Cello oder der Bratsche zuzuschreiben. Horn, Trompete, Flöte, Oboe, Englisch Horn und wohl auch die anderen Blasinstrumente haben von dieser Erfindung einen ungeahnten Nutzen. Wie aber ist dieser epochemachende Apparat gestaltet?

Es war wieder einmal ein Columbusei, das Samuels zum Stehen brachte. Dem Bläser muss, wenn er eine fortgesetzte Bindung der Töne bewirken soll, für die Dauer dieser Bindung die für das betreffende Instrument und die betreffende Tonhöhe nötige Druckluft zur Verfügung stehen. Da er diese nicht aus seiner Lunge allein auf so lange Dauer herausholen kann, ein Atmen aber sofort den Tonstrom unterbräche, so muss die Druckluft ihm von aussen zugeführt werden in dem Augenblicke, wo er neu zu atmen hat. Er tritt dann auf einen kleinen, am Boden stehenden Blasebalg, der ihm in einem neben dem Mund laufenden Schlauche das Quantum Druckluft abgibt, während er atmet. Die Atmung schliesst die Mundhöhle nach hinten ab, und die künstlich gewonnene Luft geht durch den Druck des Blasebalges aus der Mundhöhle als Druckluft in das Instrument. Die Lippenstellung hat der Bläser während seines Atemholens natürlich den ins tönende Leben zu setzenden Noten anzupassen, damit der von aussen zugeführte Druck dieselbe Wirkung erzeugt, die der Spieler sonst mit Hilfe seiner Lunge vollbringt. Einige Übung gehört freilich dazu, den Apparat in gewünschter Weise zu verwenden; aber nach dem Urteile der Vortragenden sollen schon wenige Tage genügen, die Erfindung sich bestens nutzbar zu machen. Das Mundstück des Gummischlauches stört den Bläser in keiner Weise; er hält — wie jeder Spieler eines Blasinstruments — während seiner Tätigkeit naturgemäss die Zähne etwas auseinander, und durch diese Lücke kommt das zweite, in jeder Weise zarte und biegsame Mundstück an den Ort

seiner Bestimmung. Der von der Blasebalgluft während des Atmens des Spielers erzeugte Ton ändert, wenn der Spieler den Apparat geschickt zu behandeln weiss, nichts an seiner künstlerischen Qualität, und auch das Abwechseln zwischen diesen Tönen und jenen, die die Lungenkraft des Bläsers selbst hervorbringt, erfolgt ohne merkbaren Ruck und ohne jeden schädlichen Einfluss auf die Tongüte. Ein sehr klarer mündlicher Vortrag des Erfinders gab die erwünschten Erläuterungen zu der praktischen Vorführung, die alle Anwesenden von der Vortrefflichkeit des Apparates überzeugt haben dürfte. Ausser Herrn Samuels selbst (Flöte) betätigten sich die Herren Hofmusiker Lauschmann aus Schwerin (Englisch Horn und Oboe) und Kammermusiker Suttner aus Karlsruhe im Dienste der Erfindung. Jeder der Herren, die alle Künstler auf ihrem Instrumente sind, erregte mit minutenlangen Legati die Bewunderung der Hörer, und als wäre die physische Leistung gleich Null gewesen, quittierten alle drei in ruhigster körperlicher Verfassung über den gespendeten Beifall.

Rundschau

Konzerte

Berlin

Die Pforten unserer Konzertsäle haben sich aufgetan, die Konzertsaison 1911/12 hat begonnen. Was wird uns die dieswinterliche Campagne bescheren? Überproduktion, Massenproduktion, das war die Kehrseite der Medaille in voriger Saison, allem Anschein nach wird es in der kommenden nicht anders sein. Der frühzeitige Anfang, fast eine volle Woche früher als in den Vorjahren, deutet jedenfalls auf einen gewaltigen Ansturm. Dürfen wir auf ein „Weniger" in der Anzahl der Veranstaltungen und Darbietungen, was unserm Musikleben zweifellos förderlich wäre, wohl kaum rechnen, so hoffen wir doch, dass das künstlerische Endergebnis, die Qualität der Leistungen betreffend, ein erfreulicheres sein möge als in der letzten Saison, die zum überwiegenden Teil nur Mittelgut und Durchschnittsleistungen zeitigte.

Den Reigen der musikalischen Veranstaltungen eröffnete der Pianist George Mac Manus mit einem am 25. Sept. im Bechsteinsaal gegebenen Klavierabend. Der junge Künstler spielte Werke von Mendelssohn (e moll Präludium und Fuge), Beethoven (D dur-Sonate op. 28), Brahms, Liadow und Liszt. Er besitzt eine, wenn auch nicht unfehlbare, so doch behende glatte Technik. Sein Ton muss freilich noch modulationsfähiger und der Ausdruck wesentlich wärmer und lebendiger werden; sein Vortrag ist ein wenig zu äusserlich betont.

Kammersänger Alexander Heinemann brachte an seinem Lieder- und Balladenabend im Beethovensaal Lieder und Gesänge von Schumann, Beethoven, Loewe, Leo Braun und Hans Hermann zu Gehör. Die Innerlichkeit, Frische und Natürlichkeit seines Vortrages berührten wieder sehr sympathisch. Die Wirkung seiner eigenartigen Pointierungs- und Steigerungskunst, namentlich bei den mehr dramatisch gedachten Gesängen ist wohl kaum zu überbieten. Neu waren die Lieder von Braun. Der Autor hat zu den Geibelschen Texten „Du bist so still" und „Das Kraut der Vergessenheit" gerade keine bedeutende Musik geschrieben, in „Abendglocken" (W. Stark) weiss er aber einer starken Stimmung zum Ausdruck zu verhelfen. Der Sänger gab in diesen sowie in Gesängen von Loewe (Nächtliche Heerschau, Edward) und Hermann (Robespierre, Die drei Wanderer) sein Bestes. Mit Auszeichnung ist der vorzüglichen Begleitung der Lieder durch Herrn John Mandelbrod-Hannover zu gedenken.

Der junge Violoncellist Paulo Gruppé, der sich im Saal Bechstein in einem eigenen Konzert vorstellte, bewies in seinen Darbietungen — ich hörte Beethovens Violoncellsonate g moll op. 5 und Bachs Chaconne — ein gewisses Talent und technische Fertigkeiten; er wird indessen noch eifrig an seiner weiteren Ausbildung arbeiten müssen, bevor es ihm gelingen wird, regeres Interesse zu erwecken.

Frl. Marie Eschment, die im gleichen Saale konzertierte, ist eine Sopranistin mit nicht besonders grossen, aber sehr sympathischen Mitteln, deren Behandlung von guter und bereits zu erfreulichen Resultaten gelangter Schulung zeugt. Auch musikalisches Empfinden ist vorhanden, äussert sich jedoch nicht frei und stark genug um tiefere Eindrücke wachzurufen. Frl. Eschment hatte Kompositionen von Schubert, Brahms und Hugo Wolf im Programm.

Adolf Schultze

Noten am Rande

* **Die Komponiermaschine.** Den zahlreichen Versuchen, die bisher gemacht worden sind, einen Apparat zu konstruieren, der den Komponisten das zeitraubende und oft lästige handschriftliche Wiedergeben ihrer Einfälle (oder der Anderer) zu ersparen, reiht sich ein neuer an, über den die amerikanische Musikzeitung „Musical News" berichtet. Es handelt sich um einen Apparat, der kurz als Komponiermaschine bezeichnet wird. Er stellt sich als eine Art Schreibmaschine dar, die ähnlich wie die gewöhnliche Schreibmaschine Noten schreibt, aber mit dem Unterschied, dass die Tastatur nicht durch die menschliche Hand, sondern durch Töne in Bewegung gesetzt wird. Die Komponiermaschine besteht aus einer Reihe von sogenannten Resonatoren, das sind aus Metall bestehende Hohlkörper verschiedener Grösse, die an jeder Seite eine Öffnung aufweisen. Die Resonatoren haben die Eigentümlichkeit, dass sie beim Erklingen ganz bestimmter Töne mitklingen. In der Akustik verwendet man diese von Helmholtz erfundenen Apparate besonders zur Bestimmung der sogenannten Obertöne, indem die Resonatoren aus jedem, für das Ohr kaum unterscheidbaren Tongemisch jeden beliebigen Ton gewissermassen heraushören. Hat man also beispielsweise einen auf a abgestimmten Resonator, so beginnt dieser zu tönen, sobald der Ton a, gleichgültig ob allein oder in einem Tongemisch oder als sogenannter Oberton erklingt. Die Komponiermaschine nun, deren Erfinder der Ingenieur Payne ist, macht sich diese Eigentümlichkeit der Resonatoren zunutze, indem sie eine ganze Reihe von ihnen, nach der Tonleiter abgestimmt, verwendet. Wird ein Stück auf dem Klavier oder auf der Violine gespielt oder auch gesungen, so beginnen die einzelnen Resonatoren je nach dem angeschlagenen Tone mitzuklingen. Dadurch aber, dass die in dem Resonator eingeschlossene Luftmenge zu schwingen beginnt, wird eine an ihm angebrachte Membran in Vibrationen versetzt, die auf elektrischem Wege auf eine Klaviatur übertragen werden, deren Tasten den einzelnen Resonatoren entsprechen. Erklingt z. B. der Ton a, so tönt der Resonator a mit. Gleichzeitig wird auf elektrischem Wege die Taste a bewegt und ein Hebel niedergedrückt, auf dem sich die Note a in der richtigen Stellung zum Linienbilde befindet. Mit anderen Worten: erklingt der Ton a, so schreibt die Maschine die Note a. Jetzt hat also der Komponist nichts anderes zu tun, als sich am Klavier ganz der musikalischen Inspiration zu überlassen. Während er spielt, arbeitet die Maschine automatisch und zeigt ihm nachträglich im Notenbilde, was sich seine Phantasie ersonnen. (Ob das noch immer Folgen der amerikanischen Hitzwelle sind?)

* Ein Mitarbeiter der italienischen Musikzeitung „L'Orfeo" hatte dieser Tage eine Unterredung mit dem greisen Camille Saint-Saëns, der nach Cesena gekommen war, um der Aufführung seiner Oper „Samson et Dalila" beizuwohnen. Auf die Frage, was er von den französischen Komponisten halte, antwortete Saint-Saëns: „Erlassen Sie mir ein Urteil über meine Kollegen. Sie haben einen andern Weg eingeschlagen als wir, die wir der Kunst unser Bestes gegeben haben, und dieser Weg ist auch gangbar; ein Urteil über sie möchte ich aber doch nicht zum Ausdruck bringen." — „Und was halten Sie von den italienischen Komponisten?" — „Ich liebe, bewundere und schätze Umberto Giordano, der mir ausserordentliche dramatische und musikalische Eigenschaften zu besitzen scheint. Er hat eine ganz eigene Auffassung vom Theater, und ich habe seine jüngst in Paris gegebene Oper „Sibirien" aufrichtig bewundert. Von Mascagni kenne ich

nicht viel. Die „Cavalleria rusticana" war die Offenbarung eines jungen und starken Genies, eine grosse Offenbarung, aber das Genie muss immer lernen und studieren, damit, wenn ich so sagen darf, der überschüssigen Kraft, die oft die grösste Feindin der Kunst ist, ein Zügel angelegt werde. Was Puccini angeht, so feiert er in Paris immer grosse Triumphe." — — „Und wie steht es mit dem Feldzug, den im Namen der Kunst gewisse französische Komponisten unter der Führung Leroux' gegen die italienische Musik in Paris eröffnet haben? — — „Das war nur eine Geldfrage, die Kunst hat damit gar nichts zu tun. Von Zeit zu Zeit muss ja der Zorn der Pygmäen der Kunst sich Bahn brechen und Terrain zu erobern suchen. Aber die Kunst hat mit solchen neidischen Angriffen nichts zu schaffen, und der Direktor der Komischen Oper handelte ganz richtig, als er die Beschimpfungen und die Boykottversuche nur mitleidig belächelte. Im übrigen ist die Geschichte ja zu Ende." Zum Schluss erklärte Saint-Saëns noch, dass er nichts mehr zu komponieren gedenke: seine Künstlerseele habe gesagt, was sie zu sagen hatte, und er wolle jetzt ausruhen.

* Die Frage „Wer ist musikalisch" beantwortet Dr. Hans Scholz in seinem Artikel „Musik und Publikum" in der Münchener Wochenschrift „März". Ein bei Laien weitverbreiteter Irrtum besteht darin, dass sie meinen, wer ein Instrument spiele, müsse auch musikalisch sein. Wie viele Kinder sind nicht schon mit Klavierstunden gequält worden, weil sie vielleicht ein paar Töne richtig nachsangen, nur damit sie, wenn das Experiment halbwegs gelang, als musikverständig gelten konnten. Man übersieht hierbei, dass sich ja die Verbindung zwischen Note und Taste rein verstandesmässig herstellen lässt, dass Rhythmus und Vortrag bis zu einem gewissen Grade eindrillbar sind. Die manuelle Begabung hat mit der allgemeinen musikalischen so gut wie nichts zu tun, wie man zum Beispiel an Richard Wagner sieht, dem sie nahezu gänzlich fehlte. Ich glaube, man könnte die Frage „Wer ist musikalisch?" in Bausch und Bogen damit beantworten, dass man sagte: wer wahrhafte Freude an der Musik hat, Freude an der eigentlichen, der absoluten Musik. Wer imstande ist, eine Sinfonie oder gar ein Streichquartett wirklich zu geniessen, der „versteht" sie auch — wenigstens das beste daran — und beweist damit, dass ihm wichtige musikalische Fähigkeiten eigen sind, vor allem das musikalische Gedächtnis, das bei dieser Kunst, die ihre Formen in die fliessende Zeit hineinbaut, eine Hauptrolle spielt. Solcher Hörer gibt es weit weniger, als es den Anschein hat. Die meisten suchen den Konzertsaal auf, nicht um zu hören, sondern um zu sehen und sich sehen zu lassen. Wollte man Neugier und Eitelkeit als Triebfeder zum Konzertbesuch ausschalten — das zurückbleibende Häuflein der Musikalischen möchte wohl kaum hinreichen, die Kosten der Veranstaltung zu decken.

* Der italienische Tenor Francesco Tamagno war trotz seines hohen Einkommens, nach dem Berichte des bekannten Impresarios Schürmann, sehr sparsam oder schon mehr geizig. Um z. B. Kosten für Heizung zu sparen, führte Tamagno auf allen Reisen im Koffer einen kleinen Petroleumofen mit, der nicht nur zur Erwärmung des Zimmers diente, sondern auf dem Tamagno sich eigenhändig seine Mahlzeiten zubereitete. Das Einkaufen für die Küche besorgte er aus gleichem Grunde ebenfalls selbst. Er ging jeden Morgen auf den Markt und kaufte ein, wenn es möglich war, bei Landsleuten. Wer nun aber glaubt, Tamagno hätte die Waren seinen Landsleuten regelrecht bezahlt, irrt sich. Er bezahlte nur die Hälfte, während die Verkäufer für die andere Hälfte Freibilletts in Zahlung nehmen mussten, zu denen Tamagno natürlich umsonst kam. Auf diese Weise ersparte er täglich 3 bis 4 Mark. Von einem sparsamen Mann kann man nicht annehmen, dass er es liebte, Trinkgelder zu geben, und so zog es Tamagno denn auch vor, nicht im Hotel, sondern überall in Privatwohnungen ein Unterkommen zu suchen, wo er höchstens einem Dienstboten ein Trinkgeld zu geben brauchte. Die Beleuchtung war wieder ein Punkt, bei dem gewaltig gespart werden konnte. Alle Verträge, die Tamagno abschloss, enthielten eine seltsame Klausel: für jeden Vorstellungsabend hatte Tamagno vertraglich 32 Kerzen für die Beleuchtung seiner Loge zur Verfügung. Das war sehr weise ausgedacht, denn natürlich waren überall die Künstlerlogen mit Gaslicht oder elektrisch beleuchtet, und so sparte Tamagno seine 32 Kerzen. Er verlangte sie aber jeden Abend ausdrücklich und bekam sie denn auch. Zwei oder drei davon verwendete er zur Beleuchtung seiner Privatzimmer, die übrigen wurden sorgfältig eingepackt. Schürmann gibt zwar nicht an, ob Tamagno sie gar verkauft hat, aber er sagt, während seiner Reisen mit Tamagno habe er so viele davon verpackt, dass man einen ganzen Kerzenladen damit auf Jahre hinaus versorgen könnte.

* **Franz Liszt als Komponist eines Arbeiterchors.** Nur wenigen dürfte es bekannt sein, dass auch Franz Liszt, der ausgesprochene Liebling und Freund fürstlicher Persönlichkeiten, sein reges Interesse an den Bewegungen der 48er Jahre durch die Komposition eines Arbeiterchores bekundet hat. Die Komposition ist für Basssolo und Männerchor. An die Öffentlichkeit ist sie bisher noch nicht gelangt, wohl aber verwahrt das Liszt-Museum in Weimar das Manuskript des interessanten Chores, dessen Veröffentlichung seiner Zeit unterblieb, weil die Zeitumstände, nach Franz Liszt eigner Niederschrift, „einen ganz abnormen Kommentar zur Arbeiterfrage lieferten und es so zweckmässiger erscheinen liessen die Publikation dieses Arbeiterchors aufzuschieben." Der Chor wird jetzt durch die Verwalter des schöpferischen Nachlasses Franz Liszts, Breitkopf & Härtel in Leipzig, veröffentlicht werden.

* **Die Auffindung einer alten griechischen Melodie** durch M. Walker bespricht Théodore Reinach in der Pariser Akademie der Inschriften. In einer griechischen Handschrift des 15. Jahrhunderts, das den Plutus und die Wolken von Aristophanes enthält, hat Walker eine Reihe alphabetischer Schriftzeichen gefunden. Sie waren durchschossen gesetzt und rot vorgezeichnet. Sie erscheinen Walker als Transkription musikalischer Noten. Das ist auch die Ansicht Reinachs. Aber dieser glaubt nicht, wie Walker, dass dieser musikalische Text uns die Kenntnis der antiken Melodie übermitteln werde, in der der Chor der Aristophanischen Wolken gesungen wurde. Nach Reinach liegt hier eine Art von Notenschrift vor, die von dem musikalischen System abgeleitet ist, das im Mittelalter vom 11. Jahrhundert ab im Abendland gebräuchlich war. Nach diesem mittelalterlichen Vorbild hat Reinach einen Versuch gemacht, den musikalischen Text in moderner Notenschrift wiederherzustellen. Diese Wiederherstellung erscheint befriedigender als diejenige, die Walker erhielt. Der byzantinische Schreiber, der gegen das Jahr 1500 die Schriftzeichen in die Handschrift eingetragen hat, wäre nach Reinach zweifellos der Schöpfer der Melodie.

* **Die grössten Orchester Deutschlands.** Nur vier deutsche Städte haben Orchester von mehr als 100 Mitgliedern. An der Spitze steht die Königl. Kapelle in Berlin mit 142 Mitgliedern. An zweiter Stelle steht die Dresdner Hofkapelle mit 128 Mitgliedern, an dritter die Münchner mit 112, an vierter das Leipziger Gewandhausorchester mit 105 (Stadtorchester und Privatkünstler). Dann folgt erst in weitem Abstand das Opernhausorchester von Frankfurt am Main mit 88 Musikern, dem sich das Stadttheaterorchester in Hamburg mit 81 Mitgliedern anschliesst. Dann kommt das Stadttheaterorchester in Breslau mit 77, das städtische Orchester in Köln mit 76, das mit dem Tonkünstlerorchester jetzt verbundene Konzertvereinsorchester in München mit 71, die Hoftheaterkapelle in Hannover und das Berliner Philharmonische Orchester mit je 70 Musikern. 67 Mitglieder hat die Königl. Kapelle in Wiesbaden, 65 das Orchester des Vereins der Musikfreunde in Kiel, 62 das vereinigte Operetten-Theaterorchester in Hamburg, je 61 Musiker weisen auf die Hofkapellen in Karlsruhe und Mannheim, je 60 das Berliner Blüthnerorchester, die Stadtkapelle in Kattowitz und die Hofkapelle in Stuttgart.

* **Die Musik in der Volkssprache.** Wir lesen in der „Vossischen Zeitung": Wie musikliebend der Deutsche ist, lässt sich an seiner Volkssprache nachweisen. Macht ihm jemand einen Vorschlag, dem er nicht „zustimmen" zu können glaubt, so erwidert er gelassen: „Ich werde Ihnen etwas blasen", oder er sagt: „Ich pfeife darauf!" Hat jemand wenig Aussicht mehr, sein Ziel zu erreichen, so „pfeift er auf (auch: aus) dem letzten Loch". Ist der Deutsche auf jemand ärgerlich, so „geigt" er dem Betreffenden die Wahrheit. Dem optimistisch Angehauchten „hängt der Himmel voller Geigen", der Pessimist dagegen „sieht den Himmel für einen Dudelsack" an. Stecken zwei unter einer Decke, so „pfeifen sie dieselbe Melodie" oder „blasen aus demselben Horn". Wer sich dazu hergibt, die Ansichten eines andern zu verbreiten, ist dessen „Mundstück". Kann jemand seine Worte nicht anbringen, so „stösst er in die Posaune"; will er für eine neue Erfindung oder für eine Ware Absatz finden, so „rührt er die Reklametrommel". Wer das beruhigende Gefühl hat, in seiner Brieftasche eine ausreichende Anzahl blauer oder gar brauner Scheine zu beherbergen, schlägt selbstbewusst auf die betreffende Bruststelle, „wo die Musikanten sitzen". Der Kandidat, der vor dem

Examen steht, muss tüchtig „pauken". Wer sich in hoher oder einflussreicher Stellung befindet, „gibt den Ton an" oder „spielt die erste Violine". Geht jemand trotzig oder gekränkt ab, so rufen die anderen lachend: „Da geht er hin und singt nicht mehr". Diese Beispiele, die sich leicht vermehren liessen, dürften genügen, um zu beweisen, dass in der Sprache des Deutschen „Musik" liegt.

Kreuz und Quer

Berlin. Die vom Hof-Operntheater in Wien zur Uraufführung angenommene Oper „Die verschenkte Frau" von Eugen d'Albert wurde nun auch von der Kurfürstenoper in Berlin und vom Opernhaus in Frankfurt a. M. erworben.

— Infolge eines Schlaganfalls ist der Konzertsänger Robert Mannreich in Berlin gestorben.

Charlottenburg. Als erster Kapellmeister an die neue Charlottenburger Oper ist Ignatz Waghalter verpflichtet worden.

Dresden. Die Dresdener Musikschule veröffentlichte ihren Bericht über die Jahre 1908—1911; beigegeben ist ein interessanter Aufsatz: „Was soll der Musiker von der Akustik wissen?" von Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld.

Erfurt. Im kommenden Winter bringt der Erfurter Musik-Verein (Dirigent Richard Wetz) folgende Werke zur Aufführung: Beethoven: Coriolan, Gdur-Konzert, Bruckner: 3. Sinfonie, W. Berger: Bdur-Sinfonie, Schillings: Ingwelden-Vorspiel, Strauss: Bläser-Serenade, Grétry: L'épreuve villageoise, Liszt: Festklänge, Adur-Konzert, Wetz: Tanzweisen für Orchester, Marteau: Suite für Violine und Orchester, Mozart: Violinkonzert Gdur, Bach: Weihnachts-Oratorium; Die werden alle aus Saba kommen, Verdi: Requiem. Zur Mitwirkung sind verpflichtet worden: Conrad Ansorge, Henri Marteau, Frau Lauprecht van Lammen, Frau Elfriede Götte, Frl. Leydheckerer, Herren Schwendy, Kohmann, Hilsdorf, Frau L. Hadenfeldt.

Frankfurt a. M. Das Rebner-Quartett veranstaltet in diesem Winter: 5 Abende in Leipzig (Mitwirkender: Prof. Friedberg), 4 Brahmsabende in München und 5 Abende in Frankfurt a. M. Ausser Werken von Beethoven, Brahms, Mozart und Schumann werden Kammermusikwerke von W. v. Baussnern, M. Reger, R. Mandl und H. Schalit aufgeführt.

Hamburg. Der Senat der Stadt Hamburg hat bei der Bürgerschaft beantragt, der Direktion des Hamburger Stadttheaters eine einmalige Zuwendung von 33 069 Mark zu gewähren, die zur Schadloshaltung des Orchesters bestimmt ist, das während des Direktionswechsels im nächsten Jahr drei Monate lang ohne Beschäftigung sein wird.

Hannover. Das jüngste Theater Hannovers, die Schauburg, in der vorzugsweise Operetten und modernes Schauspiel gepflegt werden, beabsichtigt auch Opernaufführungen zu veranstalten. Am 25. September ist die Erlaubnis dazu vom Ministerium erteilt worden, so dass Hannover neben dem Hoftheater jetzt über eine zweite Opernbühne verfügt.

Heidelberg. Die Feier des 100. Geburtstages von Franz Liszt, welche der Allgemeine Deutsche Musikverein vom 22. bis zum 25. Oktober in Heidelberg veranstalten wird, bildet zugleich eine Erinnerungsfeier an das 50jährige Bestehen dieses (unter Liszts Führung am 7. August 1861 gegründeten) Vereins. Gleichzeitig wird auch die 47. Tonkünstler-Versammlung abgehalten werden. Das Programm des Musikfestes für die fünf Tage bringt folgende sechs Konzerte: Am 22. Oktober nachmittags, in der Stadthalle: das Oratorium „Christus"; am 23. abends in der Stadthalle: die „Dante"- und die „Faust"-Sinfonie"; am 24. vormittags, in der Universitäts-Aula des Neuen Kollegienhauses: eine Matinee für Klavier, Gesang und Deklamation; am Abend in der Stadthalle: Orchesterwerke, Klavierkonzerte, Orgelvortrag; am 25. vormittags, im Neuen Kollegienhaus: Matinee für Klavier und Gesang: am Abend in der Stadthalle: Kleinere Chor- und Orchesterwerke, Orchesterlieder, Solostücke. Als Solisten wirken mit: die Damen: A. Noordewier-Reddingius (Hilversum), Ilona Durigo (Budapest), Charles-Cahier (Wien), Louise Debogis (Genf), Frieda Kwast-Hodapp (Berlin), Johanna Dietz (Frankfurt), Martha Fickler (Heidelberg), die Herren: Ludwig Hess und Julius Schüller (Frankfurt), Hermann Weil und Karl Erb (Stuttgart), Edouard Risler (Paris), Ernst v. Possart (München), Arthur Friedheim (New York), Ferruccio Busoni (Berlin), Philipp Wolfrum Heidelberg), Theodor Harrison (New York), Camille Saint-Saëns (Paris), James Kwast (Berlin), Fritz Hirt (Heidelberg) und Hans Tänzler (Karlsruhe). Die Leitung einzelner Konzerte haben die Herren Philipp Wolfrum (Heidelberg), Siegmund v. Hausegger (Hamburg), Max Schillings (Stuttgart) und Richard Strauss (Berlin) übernommen. Die Orgelbegleitung liegt in den Händen des Herrn H. Poppen (Heidelberg). Von Chören wirken mit: der Festchor des Bachvereins und der akademische Gesangverein sowie der Knabenchor der Grossh. Oberralschule in Heidelberg. Das Orchester besteht aus dem verstärkten Heidelberger städtischen Orchester und dem Karlsruher Hoforchester.

Kiel. Wie die „Kieler Zeitung" der „Paraguay-Rundschau" entnimmt, ist in San Bernardino (Paraguay) der Musiker Klaudius Serpenthien, ein schleswig-holsteinischer Achtundvierziger, im Alter von 85 Jahren gestorben. Serpenthien stammte aus Rendsburg; er zeigte schon früh hervorragende Anlage für Musik, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, der Brigademusikdirektor war, und studierte dann auf dem Konservatorium in Kopenhagen. 1848 kämpfte er mit für die Befreiung der Herzogtümer. Später wirkte er als Gesang- und Musiklehrer in Kiel, Randers (Jütland) und Hamburg-Altona. Sein Hauptinstrument war das Cello, auf dem er Vorzügliches leistete. Auch als Liederkomponist hat er sich hervorgetan und besonders Lieder seines langjährigen Freundes, des heimatlichen Dichters Johann Meyer, in Musik gesetzt.

— Dem Konservatorium für Musik in Kiel ist am 1. September die staatliche Konzession verliehen worden.

Köln. Richard Wetz' „Traumsommernacht" für Frauenchor und Orchester ist von Fritz Steinbach zur Aufführung in einem der Gürzenichkonzerte angenommen.

Kopenhagen. Am 12. und 13. Oktober wird, wie „Politiken" melden, in der dänischen Hauptstadt ein Parsifal-Konzert grossen Stils stattfinden. Es wird eine im wesentlichen vollständige Wiedergabe des Wagnerschen Bühnenweihfestspiels erfolgen, und zwar sollen die mehr geistlichen Teile, wie der Karfreitagszauber, in einer der Kopenhagener Kirchen zur Wiedergabe kommen, während die weltlichen Partien des Werkes, wie Klingsors Zaubergarten im Konzertsaal von Tivoli zu Gehör gebracht werden. An der Spitze des Komitees, das zusammengetreten ist, um das Werk zu ermöglichen, findet man die Namen namhafter Künstler und Kopenhagener Notabeln, z. B. Betty Hennings und Kammersänger Herold. Als Solisten werden vorwiegend ausländische Kräfte mitwirken, die bereits in Bayreuth gesungen haben. Die Partie der Kundry liegt in den Händen einer dänischen Sängerin, Frau Emmy Hoy. Als Orchester ist das Berliner Blüthner-Orchester in der Stärke von 85 Musikern gewonnen. Die musikalische Leitung hat Seeber v. d. Floe inne. Nach den beiden Konzerten in Kopenhagen soll die Aufführung in der Domkirche zu Aarhus wiederholt werden.

Leipzig. Der Leipziger Gesanglehrer Gustav Borchers ist von der Stadt Braunschweig berufen worden, die Einführung der Tonwortmethode von Carl Eitz, ergänzt durch seine eigene Stimmbildungspraxis, in die städtischen Schulen Braunschweigs durch einen vierzehntägigen Kursus für die dortigen Schulgesanglehrer einzuleiten. Borchers war der erste Gesanglehrer, der für die Tonwortmethode in grösserem Umfange eintrat. Er führte die Tonwortmethode im Jahre 1900 in seinen Gesangsunterricht in die Nikolaischule zu Leipzig ein, errichtete 1902 die ersten „Ferienkurse für Chordirigenten, Schulgesanglehrer und -Lehrerinnen" in Leipzig, die seit 1910 den Universitätskursen in Jena angegliedert sind, und warb durch seine auch im Winter in Leipzig erteilten Kurse so viele Tonwortfreunde, dass nunmehr bereits annähernd eine halbe Million Schulkinder im Tonwort unterrichtet werden, ja dass weitere Tonwortkurse in Würzburg (durch seinen Schüler R. Heuler) errichtet werden konnten. (Vgl. Carl Eitz, Bausteine zum Schulgesangunterrichte und G. Borchers, Übungsstoff, Leipzig, Breitkopf & Härtel).

— Auf Anregung der Solomitglieder des Stadttheaters hat die Direktion angeordnet, dass von jetzt ab Kränze und Blumenspenden den Darstellern in die Garderoben gesandt, auf offener Bühne aber nur noch bei besonderen Anlässen (Jubiläen, Abschieden) überreicht werden sollen, wie dies auch an allen anderen grossen Theatern üblich ist.

— Humperdinck-Rosmers Märchenoper Königskinder wird binnen kurzem in französischer und italienischer Übersetzung erscheinen.

London. Hans Richters Nachfolger am Covent-Garden-Theater in London ist Josef Schalk von der Wiener Hofoper.

Schalk, ein Schüler Anton Bruckners, gehörte früher auch der Berliner Hofoper als Kapellmeister an.

Mainz. Domkapellmeister Georg Viktor Weber ist hier im Alter von 73 Jahren gestorben.

München. In der Hofoper wird in nächster Zeit eine ganze Reihe von Gastdirigenten erscheinen.

Neuyork. Die amerikanischen Opernunternehmer merken immer mehr, dass die Riesenpreise, welche sie den Künstlern zahlen, den Betrieb ihrer Unternehmen zu einem fragwürdigen Geschäft machen und man beginnt sich darüber klar zu werden, dass es in diesem Tempo nicht weitergehen kann. Man will also sparen; doch einstweilen sollen es die Komponisten sein, von denen man eine Mässigung ihrer stetig wachsenden Ansprüche fordert. Die Bewegung nun, die sich unter den amerikanischen Opernunternehmern und Musikfreunden geltend macht, steuert einstweilen, zielbewusst auf einen regelrechten Boykott Puccinis hin. Die Ansprüche von Puccinis Verleger Ricordi sind angeblich so masslos geworden, dass die Chicago-Philadelphia-Opern-Gesellschaft jetzt kurzerhand alle Werke Puccinis von ihrem Spielplan abgesetzt hat, mit der Begründung, dass die Aufführung bei den geforderten Riesentantièmen nicht mehr lohnend sei.

Nürnberg. Bernhard Tittel, unser tüchtiger Stadttheaterdirigent, sollte uns genommen werden: ein Ruf an die Charlottenburger Oper erging. Doch wusste ihn die hiesige Direktion noch auf einige Jahre zu halten.

Paris. Camille Saint Saëns hat versprochen, für den Internationalen musikalischen Wettbewerb 1912 in Paris einen Preischor zu komponieren.

— Dieser Tage hat sich Leoncavallo vor einem Interviewer des Pariser „Excelsior" gegen die Vorwürfe verteidigt, die man gegen ihn erhob, weil er seine Kunst „prostituiere" und in einer Musikhalle als Kapellmeister gastiere. Er wies bei dieser Unterredung auf den Beifall hin, den er mit seiner Orchesternummer nach den Nummern der exzentrischen Clowns und den Girls of Manchester gefunden habe, und äusserte: „Soll das Pariser Publikum ernste Musik weniger gut verstehen können als im Covent-Garden? Man muss leben! Ein Künstler ist auch ein Mensch und kann obendrein Familienvater sein. Das ist mein Fall. Muss ich in diesen harten Zeiten des Kampfes ums Leben die irdischen Güter verachten? Und warum sollte Maestro Leoncavallo sich vor den Brettern schämen, die von Madame Réjane bestiegen wurden? Und tritt Ihre grosse Sarah Bernhardt heute Abend nicht ebenfalls in einem Londoner Tingeltangel auf? Warum all die vergifteten Pfeile, die man besonders aus Frankreich gegen mich absendet? Ich will Ihnen die Wahrheit sagen, warum man mir in Frankreich die Krallen zeigt! Seit meinem „Orlando"! („Der Roland von Berlin"). Man hat mir nie verzeihen wollen, dass ich für den Deutschen Kaiser ein Werk auf Bestellung komponiert habe. Seitdem bin ich in Paris fertig. Das ist ungerecht! Konnte ich als Italiener, der gegen Deutschland nicht dieselben Vorwürfe wie Sie zu erheben braucht, mich einem Wunsch widersetzen, der mir von Kaiser Wilhelm in so nachdrücklicher Weise ausgesprochen wurde? Wilhelm II. hat mich auch nie als Lieferant, sondern als Künstler behandelt. Seit wann ist es den Künstlern verboten, Beziehungen dieser Art mit Monarchen zu unterhalten? Arbeitete Molière nicht nach Eingebungen Ludwigs XIV.? Nein, wirklich, ich verdiene nicht diese parteiische Beurteilung. Ich liebe Frankreich, ich bewundere seine grossen Meister, selbst wenn ihre Methode nicht die meine ist, und ich leide, wenn Frankreich, besonders wenn Frankreich hart mit mir ist."

Weimar. Die Hundertjahrfeier für Franz Liszt soll im Grossherzogl. Hoftheater besonders festlich gestaltet werden. Am ersten Abend, dem 20. Oktober, wird die sinfonische Dichtung für grosses Orchester Hungaria den Festabend einleiten. Es folgt Saint-Saëns' Totentanz in Lisztscher Bearbeitung für Klavier und grosses Orchester (am Klavier Frederic Lamond), zum Schluss die grosse Faustsinfonie. Am 22. Oktober wird die Legende von der heiligen Elisabeth in neuer dekorativer Ausstattung aufgeführt. Orchester und Chöre werden verstärkt. Die Generalintendanz wird alle bedeutenderen Schüler Liszts, soweit sie noch erreichbar sind, zur Teilnahme einladen. — Dienstag, den 24. Oktober wird der Direktor der Grossherzogl. Musikschule, Professor Waldemar v. Baussnern, in der Peter Pauls-Kirche die „Ungarische Krönungsmesse" aufführen.

— Eine Gesellschaft für zeitgenössische Tonkunst wurde soeben in Weimar gegründet; Vorsitzender ist Professor v. Baussnern. Der Zweck der neuen Gesellschaft soll in erster Linie sein: im Geiste Franz Liszts bedeutende zeitgenössische Kompositionen auf dem Gebiete der Kammermusik und musikalischen Lyrik, die noch unbekannt oder wenig bekannt sind, aufzuführen. Auch Werke verstorbener Komponisten, soweit diese noch unbekannt sind, sollen berücksichtigt werden. Aufführungen werden mindestens zwei im Jahre stattfinden. Im ersten Jahre sollen aufgeführt werden: Kammermusikwerke von Schillings, Dräseke, G. Schumann, H. Pfitzner; daneben Gesänge und Lieder von Scheinpflug, A. Mendelssohn und R. Wetz. Die erste Kammermusikaufführung wird im November stattfinden.

Wien. Direktor Gregor beabsichtigt, Pietro Mascagni als Dirigenten für die Wiener Hofoper zu gewinnen. Mascagni würde vorerst ausersehen sein, die italienischen Opern des Spielplans zu dirigieren.

Neue Chöre

Graf, Ernst. Op. 1. Frauenchöre. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die Bearbeitungen der „Geistlichen Chöre" und „Deutschen Weisen" für vierstimmigen Frauenchor sind sehr geschickt gemacht, vielleicht traut der Bearbeiter dem zweiten Alt bezw. der Tiefe etwas zu viel zu; denn Frauenstimmen, die das kleine f und e gut singen können, dürften selten sein.

Koch, H. E. Op. 11. Zwei geistliche gemischte Chöre. No. 1. Das Haus im Himmel. No. 2. Urlicht. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

No. 1. Melodie und Harmonie sind charakteristisch. Im letzten Takte befindet sich zwischen Alt und Tenor ein für Singstimmen unangenehmer Zusammenklang von „h" und „b". No. 2. Urlicht (Des Knaben Wunderhorn). Der wundervolle Text ist von dem jugendlichen Komponisten mit bemerkenswerter Tiefe vertont. Von guter Wirkung ist gleich die Einleitung in ihrer Volkstümlichkeit mit der Abwechslung zwischen Frauen- und Männerchor. Durch charakteristische Melodieschritte sowie durch entsprechende Harmonien hat der Komponist die „grösste Not und Pein" ausgezeichnet wiedergegeben, um durch edle Volkstümlichkeit den Gegensatz „je lieber möcht' ich im Himmel sein" anzufügen. Als höchst gelungen ist auch die Vertonung der Worte „und wollt mich abweisen" zu bewerten. Bei den Worten „Ich bin von Gott" wäre vielleicht eine naive, unschuldige Wendung in der Melodie angebracht gewesen. Der Rückgang im sechsten Takt vor dem Schlusse in die Haupttonart wirkt nicht natürlich. Abgesehen von einigen Mängeln in der Stimmführung, von ungesanglichen, schwierigen Fortschreitungen, von Anwendung ausschliesslicher Homophonie, ist H. E. Kochs „Urlicht" als eine tiefgehende, wirkungsvolle Chorkomposition zu bezeichnen. Gar nicht dringend genug ist den jungen Komponisten das Studium der Meister der Vokalmusik zu empfehlen.

Koch, H. E. Op. 9. „Da Jesus in den Garten ging".

Sehr gut in einfachen Verhältnissen zu verwerten. Die Deklamationsfehler „da" und „und" auf gute Taktteile usw. hätte der Komponist vermeiden können. Eine angenehme Wirkung wäre es auch gewesen, den Chor ein Stück allein auftreten zu lassen. Die Septime statt in die Terz bei abwärtsgehenden Phrasen nach der 5 umzubiegen, klingt gerade für die Stimmen unnatürlich (siehe Schlusstakte).

Neue Bücher

Gräflinger, Franz. Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte. Mit vielen Porträts, Ansichten und Faksimiles. München 1911. R. Pieper & Co.

Eine Darstellung der hochragenden Kunsterscheinung Anton Bruckner, wie sie in der als „Bausteine" bezeichneten Arbeit des anerkannten Bruckner-Forschers vorliegt, ist ein hoch zu rühmendes Verdienst. Dies umsomehr, da die Brucknerliteratur seit dem Dahinscheiden des Meisters ausser der Biographie von R. Louis nur verhältnismässig wenig gebracht hat und das bisher in dieser Beziehung Dargebotene vornehmlich nur eine Rekapitulation der bekannten Ereignisse und Tatsachen enthält. Gräflinger stützt seine Ausführungen auf eingehende

Untersuchungen und auf ein Quellenstudium, bei dem ihm massgebende objektiv sich über Bruckner äussernde Kunstkräfte wichtige Dienste leisteten. Ich möchte den bescheidenen Ausspruch „Bausteine zu einer Lebensbiographie Bruckners" in „Grundpfeiler" umstellen. Denn wer, wie der Referent, sich eingehend mit der Lektüre des 160 Seiten umfassenden Werkes beschäftigt, kommt zu der Überzeugung, dass sich auf diesen „Grundpfeilern" schon jetzt ein architektonisch wohlgeordnetes Gebäude, das grundlegend für alle späteren Arbeiten sein dürfte, erhebt. Ein zweites Moment, das bei der Begeisterung für die Wirksamkeit des genialen Tondichters hier sofort in die Erscheinung tritt, ist die einfach gehaltene, natürlich fliessende Sprache, in der Gräflinger seine Ausführungen fasst und neben der Lichtseite auch die unabweislichen Schatten, die auf jede noch so geniale Persönlichkeit fallen, nicht verschweigt.

Die äussere Anordnung des inhaltvollen Textes ist vortrefflich. Nach einsichtsvoller Schilderung des Lebenslaufes, der Abstammung und Jugend, die vieles bisher Ungekanntes enthält, geht der Verfasser zu Bruckners Wirken in Windhag und Kronstorf über. Es folgen St. Florian, Linz und Wien. Von grossem Interesse sind ferner Bruckners Testament, Beziehungen zu Steyr und Bruckner in Kremsmünster. Der zweite grössere Abschnitt behandelt Bruckners Orgelspiel und sein Wirken als Organist im In- und Auslande. Das dritte Kapitel, „Bruckner in Schilderungen seiner Freunde", bringt zunächst hochinteressante, auf den Charakter Bruckners eingehende Briefe, sodann Bruckner und Musikdirektor Adalbert Schreyer, Bruckner und Carl Seiberl, Beiträge zum Studium des Menschen Bruckner und das manchen bisher unbekannte Freundschaftsverhältnis Bruckner-Waldeck. Besonders wertvoll ist die den vierten Abschnitt eröffnende, objektiv gehaltene Besprechung der bisher unveröffentlichten dmoll-Sinfonie vom Jahre 1869. Die im fünften Kapitel gegebenen Ausführungen über den aus einer bereits früher von Gräflinger veröffentlichten Schrift zur Kenntnis gebrachten, bisher nur allgemein bekannten Organisten und Komponisten Carl Waldeck, zu dem Bruckner in freundschaftlicher Beziehung gestanden, dürfte namentlich für die Erkenntnis der Kirchenmusikverhältnisse in Linz und ihrer Hebung von unschätzbarem Werte sein. Das Schlusskapitel bringt die Bruckner-Literatur und das Verzeichnis der Werke, denen Bemerkungen zu den das Buch schmückenden Abbildungen und die üblichen Register sich anschliessen.

Gräflingers Werk ist so einsichtsvoll abgefasst, dass es sich wohl der Mühe verlohnte, manches hier anzuführen. Des zugemessenen Raumes wegen kann ich mich jedoch nur über Einzelheiten aussprechen.

Dem Regenschori in St. Florian, F. Müller, und Bruckners Bruder Ignatz verdankt der Verfasser die näheren bisher unbekannten **Details** über Anton Bruckners Vorfahren. Gräflinger widerlegt (Seite 4) die bisher verbreitete Ansicht, dass Bruckners Abstammung eine „bäuerliche" war. „Von Bäuerlichkeit kann deshalb nicht die Rede sein, weil der Grossvater weder Land, noch Acker, noch Vieh, noch Haus besass". Über Bruckners trübe Jugend in Windhag spricht sich Gräflinger eingehend aus (Seite 9). Rührend ist das Vermächtnis Seilers, der dem aufstrebenden seinen „Bösendorfer", den Bruckner so oft mit Begeisterung gespielt, hinterliess. Interessantes wird (Seite 17) über Bruckners Anstellung in Linz mitgeteilt. Über Bruckners Orgelspiel sagt Herbeck, der 1868 die Berufung nach Wien durchsetzte: „Wenn ich den zehnten Teil von dem wüsste, wäre ich glücklich". Bruckners Festkantate zur Grundsteinlegung des Maria-Empfängnis-Dom in Linz wird eingehend besprochen. Diese einheitlich durchgeführte Komposition aus dem Jahre 1862 dürfte geeignet sein, prophetisch auf Bruckners spätere Werke hinzuweisen. Interessant ist die Besprechung der Ddur-Messe (1864). Unüberlegt scheint mir Herbecks Aussprache, gelegentlich der Erstaufführung der zweiten Sinfonie, Wien 1873. „Noch habe ich Ihnen keine Komplimente gemacht, aber ich sage Ihnen, wenn Brahms imstande wäre, eine solche Sinfonie zu schreiben, dann würde der Saal demoliert vor Applaus!" Fünf Jahre später, nachdem der Sinfoniker Brahms erschienen, hätte Herbeck wohl ein so gewagtes Urteil nicht gegeben. Dass Bruckner seine Einführung in Deutschland Nikisch und Levi verdankt, belegt Gräflinger (Seite 48) durch Anführung der Erstaufführung der 7. Sinfonie in Leipzig und München. Inhaltvoll ist Bruckners Rede, nach dem glanzvoll verlaufenen Bruckner-Konzert unter Floderer (1886), aus der folgendes angeführt sei: „Mein erster Vormund war Herr Nikisch in Leipzig, der zweite der Dirigent Levi in München. Diese haben mit aller Energie alles mögliche getan, um meine Werke zur Aufführung zu bringen, und der Erfolg war ganz ausserordentlich, wie es gewöhnlich nicht der Fall ist. Nun, das hat mich ausserordentlich gestärkt. Ich habe nun schon zwei Vormünder gehabt. Dann trat als dritter Herr Hans Richter in Wien auf und dann noch ein Kapellmeister in Karlsruhe. Aber alles stand mir noch ferner als der heutige Tag. Der heutige Tag ist ein grosser Tag. Mein heissgeliebtes Vaterland Oberösterreich hat sich heute meiner angenommen, und es hat sich trotz der grossen Erniedrigungen, die ich in den drei Wiener Blättern erfuhr, meiner angenommen und hat heute mein ‚Tedeum' in einer so ausgezeichneten Weise zur Aufführung gebracht, die ich nie vergessen werde." Die Mitteilungen über Bruckners Orgelspiel (Seite 73), er war vornehmlich Improvisator, sind um so wertvoller, als hierüber wenig bekannt war. Er hatte grosse Erfolge auch in Nancy, Paris und London. Amüsant ist Bruckners Äusserung einem vornehmen Berliner Verleger gegenüber. „Ja, wie kommt es denn, mein lieber Professor", meinte der Allgewaltige, ein mehrfacher Millionär, nur so obenhin zu Bruckner, „dass man bis jetzt so wenig von Ihnen und Ihren Kompositionen hörte und sprach?" Worauf Bruckner prompt und treuherzig erwiderte: „Es ging mir halt so wie Beethoven, den verstanden die Ochsen auch lange nicht". Der überraschte Verleger schwenkte rasch ab, kehrte Bruckner den Rücken, und aus wars mit der norddeutschen Protektion! Auf Seite 107 führt Gräflinger in hochinteressanter Weise die schon 1856 begonnenen Beziehungen zu Carl Waldeck aus und gibt dabei interessante Streiflichter auf Bruckners Charakter, wobei das Liebesleben des echten, kernigen, deutschen Meisters der Sinfonie und Messe, einsichtsvoll betont wird, in Mitteilungen, die Gräflinger aus dem Munde des als Kirchenkomponisten bedeutenden Waldeck empfangen. Diese Beiträge sind zum Studium des Menschen Bruckner ein Kernpunkt der gesamten Ausführungen, ebenso die schon oben angedeuteten Hinweise auf Waldeck.

Man gewinnt von der gesamten Arbeit den Eindruck, dass es zunächst darauf ankam, den Menschen Bruckner in seiner Schlichtheit, Frömmigkeit und künstlerisch hohen Anschauung zu zeichnen, und dieser Eindruck wirkt noch um so einheitlicher, da der Charakter dieser hohen, sich wenig um die Aussenwelt kümmernden Persönlichkeit abschliessend dargestellt wird. Emil Krause

---

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 7. Oktober 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

J. S. Bach: Präludium und Fuge (emoll). Andr. Hammerschmidt: „O Domine Jesu." Franz Liszt: Fantasie und Fuge über B-A-C-H. Joseph Rheinberger: „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus Dei".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Wünsche der Chordirigenten

In Folgendem wird ein kleiner Wunschzettel überreicht, den gewiss die meisten Chordirigenten gern unterschreiben und vervollständigen werden; freilich nicht jene Dirigenten, die in Großstädten an der Spitze starkbesetzter Chöre stehen, sondern diejenigen, die in mittleren und kleinen Städten für die Pflege der Chormusik verpflichtet sind. Andrerseits ist aber in diesen Zeilen nur von Berufsmusikern die Rede und nicht auch von jenen kunstgeübten Dilettanten, die einen Chorverein gewissermassen im Nebenamt leiten. Wie die Dinge heute liegen, ist es sehr natürlich, dass jene Chordirigenten zunächst einmal wünschen für ihre gesamte Tätigkeit jene Anerkennung zu finden, die ihnen noch vielfach vorenthalten wird. Die übliche Bewertung dieser Künstler grenzt noch oft an eine völlige Verkennung der besonderen Schwierigkeiten, mit denen in kleineren Verhältnissen zu kämpfen ist; dass selbst im Lager der ausübenden Musiker gelegentlich sehr bescheidene Vorstellungen darüber herrschen, wie draussen hinter den Bergen musiziert wird, beweisen jene prunkvollen Reklamehefte, mit denen jene Dirigenten von jüngeren Künstlern seit einigen Jahren geradezu überschüttet werden. Der angehende Solist bilde sich doch nicht ein, dass die Provinz auf ihn warte und sich etwa zum Versuchsobjekt eigne; vielmehr lasse sich der Anfänger darüber belehren, dass die Sterne des Konzertsaals nicht in den Großstädten alles an sich reissen, sondern gerade

in den Provinzstädten, sogar in sogenannten „elenden Nestern“ ohne Eisenbahn, Gas und Wasserleitung konzertieren, heute weltberühmte Solisten. Der Kenner der wahren Verhältnisse ist deshalb durchaus nicht verwundert, wenn das gern bespöttelte Provinzpublikum ausserordentlich anspruchsvoll ist, wenn es sich nicht scheut, selbst durchaus erprobte Solisten abzulehnen oder über Anfänger ohne weiteres den Stab zu brechen. Die jungen Solisten mögen in den Vereinskonzerten der Großstadt Gelegenheit suchen, sich zu erproben. Kommen sie als gereifte Künstler in die Provinz, so werden sie wahrscheinlich mühelos Lieblinge des Publikums, während sie sich als unfertige Anfänger alle Aussichten auf ein erneutes Engagement verderben.

An dieser Stichprobe sollte lediglich gezeigt werden, wie die Musikpflege der mittleren und kleinen Stadt immer noch eingeschätzt wird; vielleicht lässt sich ein andermal die von diesen Dirigenten geleistete Arbeit in die angemessene Beleuchtung rücken. Heute nun zu den eingangs angekündigten Wünschen. Der weittragendste scheint der zu sein, dass zwischen dem Dirigenten und dem aus mehreren Mitgliedern bestehenden Vereinsvorstand ein Vertrag abgeschlossen wird, der die Art und den Umfang der von dem Dirigenten geforderten Tätigkeit unzweideutig festlegt. Die Vorstände dieser Konzertinstitute setzen sich zumeist aus Persönlichkeiten zusammen, die im gesellschaftlichen Leben der betreffenden Stadt eine Rolle spielen; wenn auch zumeist kunstbegeisterte Dilettanten mit der Leitung dieser Vereine betraut werden, so müssen doch auch Honoratioren in den Vorstand gewählt werden, deren amtliche Stellung auf das Institut gewissermassen zurückstrahlt. Die Folge dieser Mischung verschiedener Stimmen ist notwendigerweise eine Divergenz der Ansichten, unter welcher der Dirigent oft zu leiden hat. Die Gestaltung der Programme und ihre Ausführung im Hinblick auf die Qualität der Solisten begegnet oft erheblichen Schwierigkeiten, die man nur dann beseitigen könnte, wenn der Dirigent allein die Gestaltung des Programms auszuführen hätte. Ein Normalvertrag müsste dem Dirigenten dieses Recht zugestehen, während der Vorstand sich lediglich die geschäftliche Leitung vorbehielte. Diese theoretisch sehr naheliegende Lösung wird zwar in der Praxis grossen Widerstand finden, aber sie gibt doch die einzige Gewähr für ein friedliches Zusammenarbeiten der Beteiligten. Die einfachste äussere Form wäre die: der Dirigent erhält geraume Zeit vor Beginn der Saison den Auftrag, eine bestimmte Anzahl von Konzerten vorzubereiten, deren Kosten eine bestimmte Höhe nicht überschreiten dürfen; natürlich müsste der Charakter der einzelnen Konzerte (Kammermusik, Liederabend, Chor-Aufführung usw. bestimmt sein. Welche Werke aber zur Aufführung kommen und mit welchen Solisten, das müsste allein Sache des Dirigenten sein. Findet nun nach Ablauf der Saison die von ihm geleistete Arbeit nicht den Beifall des Vorstandes, so müsste dieser natürlich das Recht haben, das Vertragsverhältnis zu kündigen, wie ja auch der Dirigent das Gleiche ohne weiteres tun wird, wenn ihm die Stellung nicht zusagt. Es mag schon heute hier und da Vereinsvorstände geben, die dem Dirigenten gern und einstimmig jene Zugeständnisse machen, die hier gefordert werden; in der Regel aber machen Differenzen verschiedenster Art eine erspriessliche gemeinsame Arbeit fast unmöglich. Der Brennpunkt der auseinanderstrahlenden Meinungen ist leider zumeist die Geldfrage. Nun wird gewiss ein einsichtiger Dirigent nicht eine Aufführung durchsetzen wollen, deren Kosten den Ruin der Kasse bedeutet; aber er kann andrerseits von dem ihm dringend anempfohlenen Sparsystem nicht jene bedenkliche Anwendung machen, die ihm oft zugemutet wird. Wird doch gelegentlich von ihm verlangt, berühmte Werke in einer Gestalt aufzuführen, die von einer Verstümmlung nicht weit entfernt ist; sei es, dass das Orchester ungenügend besetzt wird; dass wichtige Instrumente fehlen, dass das Werk unmässig gekürzt werden soll oder dass Solisten von geringem Können nur deshalb herangezogen werden, weil sie mit den Vorstandsmitgliedern persönlich Beziehungen unterhalten. Revoltiert nun das künstlerische Gewissen des Dirigenten, so macht die Gegenpartei des Vorstandes die Einwendung, dass sie als verantwortliche Vertreterin des gesamten Vereins in erster Linie für das Wohl der Kasse zu sorgen habe und dass die Frage nach dem künstlerischen Zustand des Institutes leider an die zweite Stelle treten müsse. Haben nun die leidigen Kassenverhältnisse den ersten Konflikt entstehen lassen, so gesellen sich ihm bald persönliche Meinungsverschiedenheiten, die schliesslich das Verhältnis des Dirigenten zum Vorstand völlig trüben. Deshalb bleibt die einzig brauchbare Lösung des Problems, dass beide Parteien getrennt marschieren; der Dirigent führt die Konzerte aus, deren Programm er allein entworfen hat und der Vorstand erledigt alle übrigen Arbeiten technischer Natur. Es ist ferner nötig, dass der ersehnte Normalkontrakt die Funktionen des Dirigenten im Einzelnen genau festlegt. Heute besteht noch vielfach der Brauch, dass den Dirigenten stillschweigend allerlei Arbeiten zugeschoben werden, über die im Vertrage keine Angaben enthalten sind. So muss der Dirigent oft nicht nur die Korrespondenz mit den Solisten besorgen oder Reklameartikel für die Presse schreiben und säumige Chormitglieder brieflich an ihr Wiederkommen mahnen, sondern er hat auch noch die Verpflichtung, langwierige und zeitraubende Arbeiten auszuführen, die im Grunde zu den Obliegenheiten des Vereinsdieners gehören; wir denken an handlangermässige Verrichtungen wie das Ordnen und Verpacken von Musikalien oder das Arrangieren des Konzertpodiums. Es handelt sich bei diesen scheinbar einfachen technischen Arbeiten um eine Tätigkeit, für die oft viel Zeit aufgewandt werden muss und für die eine Entschädigung im Kontrakt nicht vorgesehen ist. Endlich sei ein Wunsch ausgesprochen, auf dessen Erfüllung freilich nur geringe Hoffnungen zu setzen sind. Möchten doch die Vorstände dahin kommen, die Sache nicht mit der Person zu verwechseln und eine etwaige ungünstige Meinung über die Persönlichkeit des Dirigenten und sein privates Leben nicht auf seine künstlerische Tätigkeit zu übertragen, vorausgesetzt natürlich, dass nicht unfaire Handlungen vorliegen. An einem Fall aus neuerer Zeit sei gezeigt, wie intensiv gelegentlich Vereinsvorstände ihre Macht fühlen lassen. Ein Dirigent katholischer Konfession, dessen Ehe geschieden wurde, wollte sich wieder verheiraten, als ihm der Vorstand für diesen Fall mitteilte, dass er sein Amt niederlegen müsse. Der naheliegende Grund braucht nicht erst genannt zu werden; zu wünschen bleibt bloss, dass diejenigen Dirigenten, die ähnliches erleiden, unserem „Verband“ ihre schlimmen Erfahrungen mitteilen, damit dieser öffentlich Stellung nimmt und warnt. Hoffentlich gelangen wir allmählich dahin, dass der Verband über alle vakanten Stellungen eine ungeschminkte Auskunft erteilen kann und namentlich in solchen Fällen vor raschem Zugreifen warnt, wo mit tönenden Worten ein hoher „Nebenverdienst durch Privatunterricht“ in Aussicht gestellt wird, der nur das Produkt einer verwegenen Phantasie ist.

Da sich die im Vorstehenden ausgesprochenen Wünsche nicht sofort erfüllen lassen, mögen einige Ausgänge interner Natur folgen, denen um so leichter zu entsprechen ist. Die kleineren Chorvereine leiden sämtlich unter einem Notenschatz, der im Lauf vieler Jahre mit grossen Geldopfern erworben wurde und der heute, wenige Werke ausgenommen, fast nur noch einen Papierwert hat. Die Anschaffung eines modernen, abendfüllenden Chorwerkes für einen Chor von etwa 150 Stimmen bedeutet eine Ausgabe von mindestens 350 Mark; solchen Spesen sind aber kleinere Vereine auf die Dauer nicht gewachsen; da leider die Mehrzahl dieser Werke über eine einzige Aufführung nicht hinauskommen, werden die Archive von neuem mit Papier bereichert. Deshalb würde es sich empfehlen, wenn die Chorvereine bei den Verlegern gemeinsam vorstellig würden und sich nur dann zu einer Aufführung von Nova entschlössen, wenn ihr Preis in einer angemessenen Weise ermässigt würde. Ebenso ist es wünschenswert, dass sich die Chorleiter schlüssig werden über eine allgemein gültige Ausgabe klassischer Werke. Heute kann man erleben, dass die Solisten einer Aufführung des „Samson“ mit vier verschiedenen Klavierauszügen auf dem Plan erscheinen, oder dass dasselbe Rezitativ von einem Dirigenten mit Orgel oder Harmonium, von einem anderen mit Klavier und von einem dritten schliesslich mit dem Streichquartett begleitet wird. Hier würde gemeinsame Klarstellung der schwierigen Fragen grossen Nutzen stiften und allerlei fragwürdige Experimente entbehrlich machen. Und am freudigsten würden gewiss junge Dirigenten es begrüssen, wenn Autoritäten auf dem Gebiete der Technik des Chorstudiums wie Siegfried Ochs, Schwickerath und andere es nicht verschmähten, ihre im Laufe der Jahre gewonnenen Erfahrungen zu allgemeiner Kenntnis zu bringen, etwa in der Weise, wie sie Müller-Reuter in seinem trefflichen „Lexikon der Konzertliteratur“ vorgezeichnet hat.

Dr. C. M.

Die nächste Nummer erscheint am 12. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 9. Okt. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 41

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 12. Okt. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Ferdinand Hiller

Zur Hundertjahrfeier seines Geburtstages

(24. Oktober)

Von **Ernst Wolff**

In Goethes Geburtsstadt Frankfurt a. M. erblickte im weingesegneten Kometenjahr 1811 Ferdinand Hiller am 24. Oktober das Licht der Welt. Ein freundliches Geschick hatte ihm nicht nur die Göttergabe des Talentes in die Wiege gelegt, sondern ihm auch das Glück beschieden, in behaglichen äusseren Verhältnissen aufzuwachsen. Nicht, wie viele andere Meister der Tonkunst, musste er sich durch eine Kindheit voll Kummer und Entbehrungen durchkämpfen. Sein Vater, ein sehr angesehener und wohlhabender Grosskaufmann, erkannte bald die reichen Gaben des Sohnes und war bestrebt, ihnen die beste Pflege und Ausbildung zuteil werden zu lassen. Aloys Schmitt, der bekannte Verfasser trefflicher Klavieretüden, und der Theoretiker Vollweiler leiteten in Frankfurt die ersten Musikstudien des frühreifen Knaben, der sich schon als Zehnjähriger mit einem Konzert von Mozart öffentlich hören lassen konnte. 1825 wurde er Schüler von Johann Nepomuk Hummel in Weimar, dessen Unterricht in Klavierspiel und Komposition er zwei Jahre hindurch genoss. In Weimar wurde ihm auch das Glück zuteil, bei Goethe eingeführt zu werden, der den jugendlichen Landsmann freundlich aufnahm und durch die Widmung zweier hübscher Stammbuchverse auszeichnete. Im Jahre 1827 durfte Hiller seinen Lehrer Hummel auf einer Kunstreise nach Wien begleiten, wo er durch die persönliche Bekanntschaft mit Beethoven, Besuche an seinem Sterbebette und durch die Teilnahme an dem Leichenbegängnis des gewaltigen Meisters unvergessliche Eindrücke fürs Leben erhielt. Und eine Reliquie von für die Nachwelt unschätzbarem Werte durfte der jugendliche mächtig ergriffene Kunstjünger Ferdinand vom letzten Lager des Titanen mit sich nehmen in Gestalt einer Locke von Beethovens Haupt, die heute Hillers Sohn als teures Vermächtnis hütet.



In Wien liess Hiller sein Opus 1, ein in Weimar entstandenes Klavierquartett, erscheinen. Nach kurzem Aufenthalt in Frankfurt finden wir Hiller 1828 in Paris, wo er in fröhlicher Ungebundenheit sieben Jahre nur seiner Kunst und dem anregenden Verkehr mit bedeutenden Zeitgenossen lebte. Nur kurze Zeit hatte er dort eine Stelle als Lehrer an Chorons „Institution royale de musique classique et religieuse" inne. Als Klavierspieler glänzte er in den Konzerten des Conservatoire und besonders in Baillots Soireen und entfaltete als Komponist eine reiche Fruchtbarkeit. Auch für die Kunst der grossen deutschen Meister Bach und Beethoven trat er mit nie ermüdendem Eifer ein; so war er der erste, der Beethovens Es dur-Konzert in Paris öffentlich spielte. Mit Männern wie Cherubini, Rossini, Meyerbeer, Berlioz, Liszt, Chopin, Heine und vielen anderen Leuchten der Kunst pflegte er vertrauten, zum Teil intim freundschaftlichen Verkehr. Auch Felix Mendelssohn, den er bereits in Frankfurt kennen gelernt hatte, und dem er eine herzliche Zuneigung fürs Leben und über den Tod hinaus bewahrte, gehörte 1832 kurze Zeit diesem Kreise an.

Für Hillers geistige Entwicklung war dieser Aufenthalt in Paris, wo sich zu jener Zeit die glänzendsten Tonkünstler der Welt vereinigten, von entscheidender Bedeutung. Auch die ersten Anregungen zu literarischer Tätigkeit, der er sich allerdings erst später hingab, mögen ihm durch den Umgang mit Meistern der Feder wie Heine und Börne gekommen sein. Im Jahre 1836 rief ihn der Tod seines Vaters nach Frankfurt, wo er kurze Zeit den Cäcilienverein in Vertretung des erkrankten Chormeisters Schelble leitete.

Im Jahre 1837 wandte sich Hiller nach Mailand und brachte daselbst mit Hilfe Rossinis 1839 seine erste Oper

„Romilda" an der Skala zur Aufführung. Den Winter 1839/40 verlebte er mit Mendelssohn in Leipzig, wo sein Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" im Gewandhaus zur ersten Aufführung kam und dem Komponisten einen durchschlagenden Erfolg brachte. Nach kurzem Aufenthalt in Frankfurt reiste Hiller 1841 zum zweiten Male nach Italien, um sich in Florenz mit der Sängerin Antolka Hogée, einer als Künstlerin wie als Schönheit vielgefeierten Polin, Grossnichte des Polenführers Fürsten Joseph Anton Poniatowski und Schwägerin des Pariser Schriftstellers Grafen Alphonse de Bernard de Calonne, zu vermählen. Unter Leitung des Abbate Baini studierte Hiller alsdann in Rom die alte italienische Kirchenmusik. Im Jahre 1842 kehrte er nach Deutschland zurück und übernahm für den nach Berlin berufenen Mendelssohn im Winter 1843/44 die Leitung der Leipziger Gewandhauskonzerte.

Die folgenden zwei Jahre verlebte Hiller in Dresden, wo er die Abonnementskonzerte dirigierte und zwei Opern „Traum in der Christnacht" (1845) und „Konradin" (1847) zur erfolgreichen Aufführung brachte. In seiner Dresdener Zeit verkehrte Hiller sehr viel mit Robert Schumann, der ihm sein schönes Klavierkonzert op. 54 widmete.

Im Jahre 1847 folgte der Meister einem Rufe als städtischer Kapellmeister nach Düsseldorf und vertauschte diese Stellung 1850 mit der gleichen in Köln. Hier fand der in der Fülle seiner Kraft, auf der Höhe des Lebens stehende Künstler für seine vielseitige Begabung ein reiches Feld, das ihn dauernd fesselte. Zwar unterbrach er seine Tätigkeit in Köln, um im Winter 1852/53 der Berufung als erster Kapellmeister an die italienische Oper in Paris zu folgen und verlebte die nächste Folgezeit in London und wiederum in Paris. Aber seit dem Sommer 1853 nahm Hiller seinen festen Wohnsitz in Köln, das er nur gelegentlich verliess, um Kunst- oder Erholungsreisen zu unternehmen. Neben seinen Stellungen als städtischer Kapellmeister und Dirigent der Gürzenichkonzerte nahm die Leitung der schon 1850 von ihm organisierten „Rheinischen Musikschule", die als Kölner Konservatorium heute zu den ersten musikalischen Hochschulen Deutschlands zählt, des Meisters Kräfte in Anspruch, und auf den Niederrheinischen Musikfesten in Köln, Düsseldorf und Aachen glänzte er vielfach als überaus gefeierter Dirigent. Auch in London, Birmingham, Wien und Petersburg, ebenso wie in Stockholm, Christiania, Paris und Rom war Hiller als Dirigent und Klavierspieler ein sehr gesuchter und vielumworbener Gast. Rastlos schaffend, lehrend und ausübend, wirkte er länger als drei Jahrzehnte mit unverwüstlicher Geistesfrische in der rheinischen Metropole, die ihm unendlich viel verdankt.

Auch an äusseren Ehren fehlte es dem nach solchen allerdings nie strebenden Meister nicht. Schon 1849 ernannte ihn die Kunstakademie in Berlin zu ihrem ordentlichen Mitgliede; viele Ordensauszeichnungen, darunter die höchsten, durch welche Bedeutung und Verdienste in Künsten und Wissenschaften überhaupt geehrt werden, wurden ihm zuteil; der König Wilhelm von Württemberg verlieh ihm 1875 zugleich mit dem Orden der Württembergischen Krone den persönlichen Adel, und die Universität Bonn ehrte ihn 1868 durch die damals noch sehr seltene Verleihung des Ehrendoktortitels. Zunehmende Kränklichkeit zwang den greisen Meister im Jahre 1884 von seinen Ämtern zurückzutreten. Am 10. Mai 1885 schloss Ferdinand Hiller in den Armen seines Sohnes, des in Köln lebenden bekannten Musikschriftstellers und dramatischen Übersetzers Paul Hiller, die Augen zum ewigen Schlafe, tief betrauert von vielen Tausenden, die in ihm die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit und die eigentliche Seele des rheinischen Musiklebens verehrt und geliebt hatten.

Als Komponist hat sich Hiller auf allen Gebieten der Tonkunst betätigt. Sechs Opern entstammen seiner fleissigen Feder, aber wie seinen Freunden Mendelssohn und Schumann blieb auch ihm trotz grosser zeitlicher Erfolge der dauernde Erfolg auf dramatischem Gebiete versagt. Zwei bedeutungsvolle grosse Oratorien schuf Hiller. „Die Zerstörung Jerusalems" und „Saul", ferner zahlreiche Kantaten, Psalmen, Motetten für Chor und Orchester, viele Klavierwerke, von denen das schöne fis moll-Konzert noch heute besonders gern gehört wird und das kleine graziöse Charakterstück „Zur Guitarre" weiteste Verbreitung gefunden hat, Lieder, darunter das warmempfundene, vielgesungene „Gebet" und die fast zu Volksliedern gewordenen Duette, weiter mehrere Ouverturen und Sinfonien und eine lange Reihe von Kammermusikwerken.

Seine Lehrtätigkeit regte ihn auch zu instruktiven Arbeiten an, von denen die vielgebrauchten „Übungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes" und die weniger bekannten, aber interessanten dreistimmigen Vokalisen, die er dem Meister des Belcanto Rossini widmete, genannt seien. Der geistvolle Klavierspieler Hiller verleugnete nicht die gediegene, an die Überlieferungen der klassischen Schule anknüpfende Unterweisung Hummels, wiewohl seine Technik durch den vertrauten Umgang mit den Begründern des neuen Klavierstils Chopin und Liszt nicht unbeeinflusst geblieben war. Aber stets widmete er sein Können ausschliesslich dem Dienst des darzustellenden Kunstwerks und verschmähte jedes Streben nach selbstgefälliger Virtuosität. Besonders als Mozartspieler fand er kaum seinesgleichen, und die schwierige Kunst der Begleitung zum Gesange beherrschte er in gleicher Vollkommenheit wie die freie Improvisation, worin er Mendelssohn erreichte. Derselbe Geist unbedingter Hingabe an die aufzuführenden Werke, das Streben nach objektiver Darstellung im besten Sinne erfüllte auch seine Leistungen als Dirigent. Über das Pultvirtuosentum, dessen heute bei der Karrikatur angelangte Entwicklung er allerdings nicht mehr erlebt hat, äusserte sich Hiller mehrfach mit treffendem Spott. Seine Direktionskunst kennzeichnete Fétis mit den Worten „begabt mit feiner Empfindung, mit Schwung und zugleich mit Kaltblütigkeit, besitzt er im höchsten Grade die Eigenschaften des Dirigenten und meistert mit unwiderstehlicher Tatkraft die grössten Chor- und Orchestermassen". Dass eine so vielseitige, geistreiche und anregende Persönlichkeit auch als Lehrer den stärksten Einfluss ausüben musste, liegt auf der Hand, und viele ausgezeichnete Schüler, die sich selbst jetzt in Deutschland oder dem Auslande grossen Namens erfreuen, zeugen von der Trefflichkeit der Lehre des Meisters.

Hillers kompositorisches Schaffen erwuchs auf dem Boden innigster Vertrautheit mit den Werken der grossen Klassiker und wurde in seiner weitern Entwicklung bestimmt durch die neue romantische Richtung. Leichte Erfindungsgabe und gewandteste Kompositionstechnik kennzeichnen seine Werke. In den grössten Formen zeigte er dieselbe Meisterschaft des Satzes wie in dem anspruchslosesten Liede, und seine Fruchtbarkeit ist als Zeichen unablässigen Fleisses und souveränen Könnens um so bewundernswerter, als Hiller einen grossen Teil seiner Kraft in vielseitigem Wirken als Dirigent, Pianist und Lehrer betätigte. Sehr sympathisch berührt bei dem Komponisten Hiller die unbedingte Natürlichkeit und Schlichtheit seiner

Tonsprache; nichts geziertes und erzwungenes verunstaltet seinen musikalischen Stil. War ihm auch die ausgeprägteste Art der den Stürmen der Zeit trotzenden Eigenart versagt, so ist doch von seinen Werken ziemlich viel in der Gegenwart lebendig geblieben.

Aber nicht nur dem Musiker, sondern ebenso dem feinsinnigen Schriftsteller Ferdinand Hiller soll ein Denkmal gesetzt sein. Man kann nicht sagen, dass zwei Seelen in seiner Brust wohnten und um den Vorrang stritten; denn seine eigentliche Lebensarbeit und seine innigste Neigung galten der schaffenden und ausübenden Tonkunst, und die literarische Tätigkeit betrachtete er selbst mehr als angenehme Ausfüllung der Musestunden seines immer regen Geistes. Aber die nächste Nachwelt, ja schon die Mitwelt urteilte anders. Haben sich doch Hillers Buchwerke „Musikalisches und Persönliches“, „Künstlerleben“, „Briefe an eine Ungenannte“, „Aus dem Tonleben unserer Zeit“, „Erinnerungsblätter“, „Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen“, „Die Musik und das Publikum“ und „Goethes musikalisches Leben“ heute mehr als je grösster Beliebtheit in den Kreisen gebildeter Leser zu erfreuen. Zu der Musikschriftstellerei war Hiller wie wenige berufen. Das er das Gesamtgebiet seines Stoffes als hervorragender, hochgebildeter Musiker beherrschte, ist selbstverständlich. Aber dieser eindringenden Sach- und Fachkenntnis gesellte sich die Gabe des geistreichen, ungemein federgewandten Feuilletonisten, der auch in den Geist fremder Sprachen und Literaturen tief eingedrungen war und insbesondere dem langen Aufenthalt in Paris und der Vertrautheit mit dem französischen Idiom viel von der Anmut und Eleganz seiner Ausdrucksweise verdankte. Ein vielgereister Weltmann, der den ersten Künstlern seiner Zeit nahegestanden hatte, brauchte er nur aus dem reichen Schatz seiner Erinnerungen zu schöpfen, um Interessantes und Bedeutendes zu sagen. Und wenn er sich an den Schreibtisch setzte, hatte er nicht nötig, eine Maske vorzunehmen; die liebenswürdige, mitteilsame Natur, das von feinem Humor übersprudelnde Temperament, die geistreichen Einfälle, die den Menschen Hiller zu einem Mittelpunkte jedes geselligen Kreises machten, übertrugen sich ganz von selbst auf die Erzeugnisse seiner Feder. Dabei war er von jeder Einseitigkeit frei; bildende Kunst, geschichtliche Fragen, Literatur und Politik zog er ebenso gern in den Kreis seiner Betrachtung wie das Gebiet der Tonkunst. Und wenn Hiller auch seiner ganzen Anlage und Entwicklung nach der neudeutschen Richtung und der Programmusik abhold war, bemühte er sich doch stets, auch dem Gegner Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Berlioz und Liszt erfuhren durch ihn die unbefangenste Würdigung. Wie wohltuend unterscheidet sich der Ton, in dem Hiller mit Wagner und dem Kunstwerk der Zukunft abrechnete, von der ungeschlachten Grobheit, womit Wagner ihn in seinen „Censuren“ überschüttete, weil er an Liszts Direktion des Messias auf dem Aachener Musikfest 1857 eine objektive Kritik geübt hatte. Und wie fein, wie taktvoll und doch wie offenherzig klingt es aus Hillers an den alten Jugendfreund Liszt gerichtetem Briefe, wenn er auf diesen heiklen Fall zu sprechen kommt! Sah er nun gar in den Schöpfungen bedeutender Kunstgenossen seine eigenen Ideale verwirklicht, so fand er Worte von feinster poetischer Nachempfindung. Neidlos und von warmer aufrichtiger Bewunderung erfüllt, spricht er von Mendelssohns und Schumanns Werken. Hier kommt die „Wärme eines liebenden Herzens“, die er in seinem tiefempfundenen Nachruf an Robert Schumann der Kunst des Verewigten nachrühmte, auch bei ihm zum menschlich schönsten Ausdrucke. Wenn nach Büffons berühmtem Wort der Mensch und sein Stil eine geistige Einheit bilden, so traf das bei Hiller in seltenem Maase zu; wie er dachte, so sprach, und wie er sprach, so schrieb er. Und nicht nur die hohe Intelligenz, die reiche Erfahrung, das besonnene Kunsturteil sind es, die aus seinen Schriften zu uns sprechen, sondern auch die Herzensbildung und das warme Gemüt des echten Menschen.

Und so würde auch die Skizze, die wir hier von dem Künstler und Schriftsteller Ferdinand Hiller entworfen haben, unvollständig sein, wenn wir nicht der rein menschlichen Seite seiner Persönlichkeit mit kurzen Worten gedächten. Dass Hiller unter den Besten seiner Zeit Freunde fürs Leben fand, verdankte er ebensosehr seiner liebenswerten und hilfsbereiten Natur wie seiner geistigen Bedeutung. Wie er seiner Familie ein überaus liebevolles und treusorgendes Oberhaupt war, so betätigte er auch an der rheinischen Musikschule, wo er einen Stab bedeutender Lehrkräfte um sich zu scharen wusste, den Geist echter Kollegialität, und wollte nur als primus inter pares, keineswegs als Selbstherrscher gelten. Das Streben junger Künstler wusste Hiller aufs nachdrücklichste zu fördern, und von seinem seltenen Wohltätigkeitssinn hat mancher unbemittelte Musiker ausgiebigen Beweis empfangen. Neben der Herzensgüte war die Pflichttreue der hervorstechendste Zug von Hillers Charakter. Weder seine materiell gesicherte Lage noch seine angeborene Freude an edlem Lebensgenusse vermochten ihn jemals emsiger und vielseitiger Geistesarbeit zu entfremden, und nur widerwillig ertrug er die ihm im letzten Lebensjahre durch schweres körperliches Leiden aufgezwungene Ruhe. Ein rastloser grosser Geist wurde mit ihm zu Grabe getragen und es wird Ferdinand Hiller als einer der bedeutendsten musikalischen Persönlichkeiten seines Jahrhunderts in der Geschichte der Tonkunst ein Ehrenplatz für immer gesichert sein.



Hiller-Gedenkblatt

Von **Carl Reinecke***)

Ein Talent, das jedem frommt,
Hast Du in Besitz genommen;
Wer mit holden Tönen kommt,
Überall ist der willkommen.

Welch ein glänzendes Geleite!
Ziehest an des Meisters Seite;
Du erfreust Dich seiner Ehre,
Er erfreut sich seiner Lehre.

Diese schönen Verse schrieb Goethe dem fünfzehnjährigen Ferdinand Hiller ins Stammbuch. Der Meister, von dem der Dichter spricht, Hummel, hielt den Knaben für würdig, an Beethovens Sterbebett zu treten, Chopin dedizierte dem Jünglinge drei seiner schönsten Notturnos (op. 15), und dem Manne widmete Robert Schumann sein herrliches Klavierkonzert in a moll. Derjenige, dem solche Anerkennung von solchen Männern zuteil wurde, der sich überdies der Freundschaft eines Mendelssohn, Cherubini, Rossini, Berlioz, Liszt und Meyerbeer rühmen und erfreuen durfte, kann unmöglich ein gewöhnlicher Mensch und unbedeutender Musiker sein. Und dennoch ist nicht in Abrede zu stellen, dass Ferdinand Hiller schon

*) Aus Carl Reineckes Gedenkblättern an berühmte Musiker: „und manche liebe Schatten steigen auf“ (zweite vermehrte Auflage, Leipzig 1910).

jetzt, noch nicht 20 Jahre nach seinem Tode, ziemlich vergessen ist, — er, der so viele Talente besass, dass man hätte glauben sollen, der Besitz eines einzigen derselben würde genügen, ihm auf längere Zeit hinaus den Nachruhm zu sichern. Hiller war ein begabter und sehr fruchtbarer Komponist, ein vortrefflicher, feiner Klavierspieler und ungewöhnlich gewandter Improvisator auf seinem Instrumente, ein überaus geschätzter Dirigent, ein geistreicher und witziger Schriftsteller, und ausserdem ein glänzender Gesellschafter, der aus den Stegreif reizende, geistsprühende Reden hielt und nicht nur die französische, sondern auch die italienische Sprache wie seine Muttersprache beherrschte. Er hat niemals im Trüben gefischt und hat sich immer bestrebt, andere zu fördern. Und doch! — Aber wie klein ist überhaupt die Zahl derer deren Name lange fortlebt! Dem ausübenden Musiker — wie dem Mimen — ist die Nachwelt selten dankbar. Freilich, einige wenige epochemachenden Virtuosen, wie Paganini, Liszt, Spohr, Jenny Lind haben die Unsterblichkeit erlangt. Aber wer ausser den Fachleuten weiss jetzt noch etwas von einst gefeierten Spielern wie Steibelt, Iwan Müller, Briccialdi, Drouet (von dem Mendelssohn sogar gesagt hat, dass er das grösste Virtuosengenie sei, das ihm je vorgekommen), von Lafont oder Bärmann usw.? Ja, selbst von Virtuosen neueren Datums, wie Leopoldine Blahetka, Bendel, Gottschalk, Prume, Jaell, Max Bohrer u. a., weiss die grosse Menge kaum noch etwas. Ähnlich ergeht es den Dirigenten, die sich nicht zugleich anderweitig betätigen. Und wer jetzt etwa glauben sollte, dass die in der Gegenwart hochberühmten Musiker, welche ausschliesslich als Kapellmeister fungieren, auch noch in späteren Zeiten genannt werden, den fragen wir, ob er heute noch z. B. von Guhr, Habeneck, Girard, Pasdeloup reden hört? Und wenn man von Friedrich Schneider, Lachner, Spohr, Mendelssohn oder Otto Nicolai spricht, so gedenkt man ihrer als Komponisten, nicht als hochbedeutender Dirigenten, die sie doch auch waren. So kann der Nachruhm in den meisten Fällen nur dem schaffenden Künstler zuteil werden. Da aber der Geschmack und selbst das Empfinden der Menschen mit der eilenden Zeit sich überraschend schnell wandelt, so werden auch nur die schaffenden Künstler, welche ihrer Zeit vorauseilten, solchen Nachruhms teilhaftig. Wer an sich Gutes und Schönes geleistet und geschaffen hat, ohne jedoch in erster Reihe zu stehen oder gestanden zu haben, der muss sich in Demut darüber klar sein, dass er sich schon glücklich preisen darf, wenn er seinen Zeitgenossen hier und da durch seine Werke Freude bereitet hat, und dass es schon etwas besagen will, wenn sich auch nur einige seiner Werke bis über seinen Tod hinaus retten, und wärs auch nur auf beschränkte Zeit. Trösten soll er sich damit, dass — wie Hiller einmal so hübsch gesagt hat — das Komponieren für ihn doch die grösste Lebensfreude ist und daneben den grossen Vorzug hat, kein Geld zu kosten. Man sollte aber diese bescheidenen Künstler, zu denen auch Hiller zu rechnen ist, nicht, wie dies heutzutage sogar viel bedeutenderen begegnet, mit Geringschätzung behandeln oder gar mit Spott und Hohn übergiessen. So ist der Zweck dieser wenigen Zeilen, zur gerechten Würdigung dieses bedeutenden Mannes beizutragen, dem ich einige Jahre hindurch nahe gestanden habe.

Als ich im Jahre 1843 zum ersten Male nach Leipzig kam, dirigierte Hiller die Gewandhauskonzerte, und um in einem derselben auftreten zu dürfen, musste ich vor ihm eine Probe meines Könnens ablegen. Es geschah, und wenige Tage darauf erhielt ich von ihm die Einladung, im Konzerte am 16. November zu spielen. Nur eine Konzertsaison hindurch hat Hiller in Leipzig dirigiert. Bald darauf siedelte er nach Dresden über, wo er intimen Verkehr mit Robert Schumann, Berthold Auerbach, Robert Reinick, Eduard Bendemann und anderen hervorragenden Künstlern pflegte. Dort fand er auch Gelegenheit, seine Opern „Ein Traum in der Christnacht" und „Conradin" zur Aufführung zu bringen. Dass Hiller später als städtischer Kapellmeister nach Düsseldorf und im Jahre 1850 in gleicher Stellung nach Cöln berufen wurde, ist bekannt. Bis zu dieser Zeit war ich nur ab und zu mit ihm in Berührung gekommen. Aber im Jahre 1851 traf ich ihn in Paris, und dort machte er mir den Vorschlag, an der neubegründeten Rheinischen Musikschule, dem jetzigen Cölner Konservatorium, als Lehrer des Klavierspiels zu wirken. Es war die erste, wenn auch bescheidene, feste Stellung, die mir angeboten wurde, seitdem ich meine Stellung als dänischer Hofpianist infolge der Schleswig-Holsteinischen Erhebung aufgegeben hatte. Dankend nahm ich das vertrauensvolle Anerbieten an und habe es auch niemals zu bereuen gehabt. Hiller war als Direktor der Musikschule ein überaus wohlwollender Vorgesetzter, und im übrigen erwies er sich als ein ungewöhnlich anregender und gänzlich neidloser älterer Kollege. Wenn ich absehe von dem, was ich meinem Vater und einzigem Lehrer sowie der feinsinnigen Anleitung Mendelssohns verdanke, so ist es Hiller, der mir durch seine ebenso liebenswürdige wie einsichtige und gerechte Kritik am meisten genützt hat; denn Robert Schumann war mehr freundlich anerkennend und aufmunternd als kritisch. Hiller schlug dem damals in Cöln lebenden Pianisten und Komponisten Eduard Franck und mir vor, dass wir uns allwöchentlich einmal zusammenfinden, uns unsere ungedruckten Kompositionen vorspielen und gegenseitig ehrlich beurteilen sollten, ein Vorschlag, dem wir freudig zustimmten. In diesen Zusammenkünften erwies sich Hiller einerseits als der berufenste und gleichzeitig liebenswürdigste Kunstrichter (der übrigens auch unsere Kritik stets dankbar aufnahm), anderseits aber als ein sehr fruchtbarer, vielleicht allzu schreibseliger Komponist. Als ich ihn zur ersten Zusammenkunft abholte, fragte er mich, was ich mitbrächte? „Ein Klavierkonzert" war die Antwort. „Gut", sagte Hiller, „da werde ich auch eins mitnehmen", griff in die Schublade und holte das Manuskript von dem später sehr bekannt gewordenen fis moll-Konzerte hervor. Acht Tage später hatte ich zweistimmige Lieder unter dem Arme, infolgedessen holte Hiller ebenfalls zweistimmige Lieder (die zweite Folge der vielgesungenen volkstümlichen Lieder) hervor. Nach weiteren acht Tagen verriet ich ihm, dass ich vierhändige Variationen über eine Sarabande von Bach mitgebracht habe, wieder öffnete sich die an Manuskripten unversiegbare Schublade, und Hiller entnahm derselben ebenfalls Variationen, diesmal freilich zweihändige. Von der spontanen Art, mit der Hiller gern freudigste Anerkennung zollte, gab dieser Abend Zeugnis; denn kaum hatte er meine Variationen mit mir durchgespielt, als er auch schon den Wunsch aussprach, sie zu wiederholen. Und am andern Morgen trat er früh acht Uhr schon wieder in mein Stübchen mit den Worten: „Ich komme so früh, weil ich Ihnen durchaus noch einmal sagen musste, wie sehr mir Ihre Variationen gefallen haben, und zugleich, um Sie zu bitten, an unserer Musikschule auch Kontrapunkt und freie Komposition zu lehren." Ein andermal offenbarte sich derselbe schöne Charakterzug, als er mir, sowie er meine zehn Kanons für drei weibliche Stimmen op. 100 kennen gelernt hatte, gleich eine Karte von Cöln nach Leipzig sandte,

welche die liebenswürdigsten Worte über dieses Werk enthielt.

Im Jahre 1852 verliess er Cöln, um als Dirigent an der Grossen Oper in Paris zu wirken, und veräusserte deshalb in einer Auktion sein gesamtes Mobiliar, überliess mir aber seinen imposanten grossen Schreibtisch, „weil er gern wissen wolle, wo derselbe bleibe". An diesem Tische, an dem sich noch Spuren von Flintenkugeln aus den Dresdner Barrikadenkämpfen im Jahre 1848 finden, schrieb Hiller eine grosse Anzahl seiner Kompositionen, Berthold Auerbach seinen Roman „Auf der Höhe", und es ist wohl eine eigentümliche Schickung, dass auch diese Zeilen zum Andenken an seinen dereinstigen Besitzer an ihm geschrieben werden. Dass er in einem verborgenen Fache einen kleinen Schatz enthielt, entdeckte ich erst nach Jahren: es war ein Blatt mit einem gedruckten Gedichte von Goethe, welches dieser eigenhändig unterzeichnet hatte. Nach einem Jahre kehrte Hiller, etwas enttäuscht, nach Cöln zurück, und nun erfreute ich mich wieder fast täglich seines anregenden und fördernden Umganges, bis ich selbst Cöln für immer verliess. Wir sahen uns seltener, aber er sorgte lange für schriftlichen Verkehr, bis endlich auch dieser ins Stocken geriet.

Es sei mir nur noch vergönnt, einiges aus einem seiner letzten, wenn nicht gar seinem allerletzten Briefe an mich hier mitzuteilen, da es einesteils Zeugnis gibt von seinem Bedürfnisse, anderen Angenehmes zu erweisen, andererseits von der deprimierten Stimmung, die ihn in seinem letzten Lebensjahre infolge schmerzhafter Leiden beherrschte:

„Lieber Reinecke!

Warum schreiben wir uns eigentlich gar nicht? Es läge doch so sehr nahe! Aufrichtig gesagt, ich glaube, es hat seinen Grund darin, dass wir uns gegenseitig mehr Angenehmes erzeigen möchten als die Verhältnisse es gestatten — und dass es uns unangenehm davon zu sprechen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Ich werde nun nicht viel Angenehmes mehr erzeigen können — das hat auch seine gute Seite.

Sie werden wissen wollen, wie es mir geht — darauf ist schwer antworten — ich esse, schlafe, komponiere — aber daneben bin ich durch Miseren so geplagt, dass ich im Grund wenig Freude am Leben habe. Das Zimmer habe ich jetzt schon seit zwei Monaten ungefähr nicht verlassen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Hoffentlich geht bei Ihnen alles wieder nach Wunsch — mit den besten Grüssen von Haus zu Haus Ihr

altergebener

13./6. 84. Ferd. Hiller."

Und doch hatte er mir so oft Angenehmes erwiesen und mich sowohl als Komponisten wie als Spieler nicht allein in den Gürzenich-Konzerten, sondern auch auf den Rheinischen Musikfesten, die er dirigierte, so manchesmal berücksichtigt!

Hillers grössere Schöpfungen werden wohl bald gänzlich ad acta gelegt sein, obgleich z. B. seine Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems" und „Saul" so viel Schönes enthalten, dass sie wohl verdienen, dann und wann aufgeführt zu werden. Aber manche seiner anspruchsloseren Kompositionen dürften noch längere Zeit viele Hörer erfreuen, wie man denn auch im Hause wie in Konzerten noch oft sein tief empfundenes „Gebet", das frische „Im Maien", seine reizenden und in ihrer Art einzigen Lieder für Sopran und Männerchor, seine „Loreley", das Klavierkonzert in fis moll, die Klavierstücke „Zur Guitarre" und „Marcia giocosa", die graziöse und humorvolle vierhändige „Operette ohne Text" und manches andere zum Vortrag bringt. Ich halte sein Andenken in Ehren, möchten es auch andere mit mir tun.

Rundschau

Oper

Dresden

Nun ist schon der erste „Ring" der neuen Saison vorüber. Er hat nicht immer erhebende Eindrücke hinterlassen. Der szenische Apparat mit allen Dekorationen entstammt längst vergangenen Zeiten; man weiss es auch am massgebenden Orte und plant für das Festjahr 1913 eine gänzliche Neugestaltung. Bis dahin wird auch der Umbau des Opernhauses völlig beendet sein. Wie bekannt, wollte man Max Klinger für die malerische Ausstattung des Ringes gewinnen; nun, da wäre gewiss etwas ganz Charaktervolles zustande gekommen. Aber der Leipziger Meister war nicht oder doch nur für grosse Opfer dafür zu haben und so ist mit Lovis Corinth abgeschlossen worden. Der ist gewiss sehr talentvoll, aber dass er das Textbuch der Straußschen „Elektra" mit einem Kitschbilde so verunzierte, war nicht hübsch von ihm. Der „Ring" wird ihm manches Problem stellen. Darstellerisch und gesanglich bot unsere herbstliche Aufführung manches Gute. Allen voran ist Walter Soomer zu nennen, der Bayreuther Wotan und Sachs. Er führte uns seinen monumentalen Göttervater erstmalig vor, und riss namentlich mit seiner gesanglichen Leistung zur Bewunderung hin. Den Höhepunkt seiner Darstellung bildete die grosse Zwiesprache mit Brünnhilde (im 2. Aufzuge der „Walküre"), von der Wagner sagt: „ich möchte zweifeln, ob der grösste Schauspieler der Welt ohne gerechtes Bangen an eine nur rezitierte Durchführung dieser Szene gegangen sein würde." Als Alberich brachte Zador erschütternde Wirkungen zustande. Frl. Forti aus Prag gab wiederum eine stilvoll gestaltete Sieglinde. Kutzschbach und Schuch teilten sich in die Leitung. Das Orchester klang wundervoll, wenn auch in Feinheiten nicht restlos befriedigend. Die Tieferlegung macht immer noch Proben in der Aufstellung des Orchesters nötig, da waren einmal die Tuben, da die Trompeten zu stark, die Pauke zu dumpf. Aber man wird schon noch zu glänzendem Resultate kommen. — Eine üble Mode der Opernbesucher stört neuerdings sehr heftig: Das leidige Zuspätkommen. Es wird strenger Vorschriften bedürfen, um den Leuten abzugewöhnen, sich während des Spiels in die Reihen hereinzudrängen. — Von den neu engagierten Kräften erzielte Frl. von Catocol aus Prag einen sehr freundlichen Erfolg als Butterfly; die junge Künstlerin hat eine schöne, allerdings mehr für Koloratur geeignete Sopranstimme und viel Routine. Sie ist nun unsere dritte Butterfly (Siems, Nast). Unter dreifacher Besetzung tun wir es nicht. — Immer noch ist unsere Tenornot gross, sie wird vielleicht noch ärger, wenn Soot, der jetzt sozusagen Mädchen für alles ist, mit seinem Weggange Ernst macht. Engagementsgastspiele sind wieder an der Tagesordnung. Herr Michael Nasta, der als Don José auftrat, hat eine prachtvolle metallische, wenn auch nicht grosse Tenorstimme; aber engagiert wird er jedenfalls kaum, weil man sich mit Anfängern nicht abgeben will. Woher soll aber ein zweiter Burrian geflogen kommen? Dr. Georg Kaiser

Hamburg

Wie im vorigen Jahre brachte auch die Saison morte im Schillertheater (Direktion Michaelis) Opernvorstellungen, die, begonnen mit „Fidelio", ein künstlerisch, höchst befriedigendes Ergebnis zeitigten. Das Repertoire, das die für ein kleines Theater geeigneten Werken bevorzugte, durfte sich, gestützt auf die Fähigkeiten des Kunstpersonals, ausser „Fidelio" auch

anderen grösseren Opern zuwenden. Begreiflicherweise übten die Gastrollen D'Andrade's und anderer hervorragender Kräfte grosse Atraktion aus.

Im Stadttheater, dessen Pforten am 30. August eröffnet wurden, hat das Repertoire bis jetzt nichts Bemerkenswertes zu verzeichnen. Der Rosenkavalier, dessen 25. hiesige Aufführung unlängst stattfand, macht namentlich dann, wenn Edith Walker mitwirkt, volle Häuser. Über die neue Leitung wie über die neu hinzugekommenen solistischen Kunstkräfte ist noch kein abschliessendes Urteil auszusprechen. Der künstlerische Schwerpunkt fällt bis jetzt auf die erneuerte Wiedergabe des Nibelungenringes unter der hypnotisierenden Persönlichkeit Arthur Nikisch. Prof. Emil Krause

Konzerte

Berlin

Einen freundlichen Erfolg erzielte die junge Geigerin Edith Smeraldina, die am 30. Sept. in einem im Beethovensaal mit dem Philharmonischen Orchester gegebenen Konzert auftrat. Zu ihren Darbietungen gehörte u. a. Mozarts A dur-Konzert, das sie mit angenehmem, klarem, wenn schon nicht besonders grossem Ton und anzuerkennender technischer Sicherheit recht ansprechend zu Gehör brachte. Musikalisches Verständnis und vorgeschrittenes Können bekundete ebenso weiterhin die Wiedergabe des Saint-Saënsschen h moll-Konzertes. Von ihrer Weiterentwicklung dürfte Gutes zu erwarten sein.

Theresa Carreño hatte für ihren „einzigen Klavierabend" (30. Sept.) Werke von Chopin, Schumann, Mac Dowell und Liszt zum Vortrag gewählt. Über das technische Vermögen der genialen Künstlerin, das ihr nur als Mittel zum Zweck dient, ist nichts mehr zu sagen. An ihrer Darstellungsweise aber bleibt immer wieder hervorzuheben die geistige und seelische Innerlichkeit, der poetische Reiz. Was ich hörte — Mac Dowell Keltic-Sonata op. 59 und die Lisztschen Stücke Etüde Desdur, feux follets und Rhapsodie Hongroise No. 6 — spielte die Künstlerin mit absoluter Vollendung, Bewunderung und Enthusiasmus erregend nicht nur durch den fein gegliederten, charakteristischen Vortrag, sondern auch durch die Klarheit und Feinheit, den Glanz der Technik.

In der Singakademie veranstaltete am 2. Oktober Herr Arnold Schattschneider aus Bromberg einen Orchester-Novitätenabend mit dem Philharmonischen Orchester. Das Programm eröffnete Paul Ertels Vorspiel zur Oper „Gudrun", ein klangvoll instrumentiertes, effektvoll gesteigertes sinfonisches Tongemälde, das vom Publikum sehr beifällig aufgenommen wurde. Es folgte ein nachgelassenes Werk Anton Dvořáks, eine Sinfonie in d moll op. 18 (komp. 1874); eine liebenswürdige, hübsche Arbeit, nicht übermässig selbständig in der Erfindung, aber gut gesetzt und klar und übersichtlich in den einzelnen Sätzen geformt. Der frische, wirkungsvoll sich aufbauende erste Satz und der schwungvolle erste Teil des Scherzos spannten die Aufmerksamkeit am stärksten. Einen schönen Erfolg erzielten zwei Orchesterstücke „Notturno" und „Intermezzo" (op. 76 No. 2 u. 3) von Hugo Kaun — knappe Form, edle Melodik, glanzvolles Orchesterkolorit. Es folgten drei Sätze „Allegretto grazioso", „Larghetto" und „Gavotte" aus der D dur-Suite für Streichorchester (op. 67) von E. E. Taubert, sauber gearbeitete, wohlklingende Musikstücke, die gleichfalls freundlich aufgenommen wurden. Hingegen erweckte Granville Bantocks Tondichtung „Dante und Beatrice", die Schlussnummer des Abends recht gemischte Gefühle — eine im Stile der neudeutschen sinfonischen Dichtung gehaltenes, vielfach brutal klingendes Stück, ohne Plastik, ohne Eigenart der Erfindung und der Faktur. Herr Schattschneider erwies sich in der Vorführung der genannten Werke als guter Musiker und gewandter, sachlicher Orchesterleiter.

Mit einem eigenen Klavierabend führte sich am folgenden Abend im Bechsteinsaal der Pianist Adolf Waterman recht vorteilhaft ein. Man erfreute sich an dem ebenso kernigen wie andererseits weichen Anschlag, an der präzisen Rhythmik, der gut entwickelten Technik und hauptsächlich an dem klaren verständigen, von Übertreibungen sich freihaltenden Spiel. Werke von Mozart (B dur-Sonate), Beethoven (c moll-Variationen), Brahms, Chopin und den französischen Autoren Chevillard und Debussy bildeten den Inhalt seines Programms.

Im vollbesetzten Blüthnersaal konzertierte an demselben Abend Henri Marteau mit dem Blüthner-Orchester unter Josef Stranskys Leitung und machte durch die Grösse seines Tones und die Vollendung seines Spiels wieder starken Eindruck. Der Künstler spielte Mozarts fünftes Konzert in A dur und das Brahmssche in D dur.

Tina Lerner bekräftigte an ihrem Klavierabend tags darauf im gleichen Saale, mit ihrem musikalisch fein durchdachten Spiel aufs neue in eindringlichster Weise die guten Eindrücke, die man gelegentlich ihres ersten Auftretens hier im vorigen Winter von ihrem Können gewann. Ihr technisches Vermögen ist ausserordentlich entwickelt: vor allem versteht sie dem Instrumente einen schönen vollen Ton zu entlocken. Allein was sie über die Masse ihrer jungen Fachgenossinnen emporhebt, ist ihre echt musikalische Natur. Fehlt dem Vortrag mitunter noch virtuoser Glanz, so ist er dafür durch Innigkeit und Poesie ausgezeichnet. Schubert-Liszts Wanderer-Fantasie gab ihr volle Gelegenheit ihr Können zu zeigen, nur in einigen Partien blieb sie in bezug auf Kraft und Energie des Ausdrucks einiges schuldig. Sehr fein wurden Chopins E dur-Scherzo und Nocturne-h moll gespielt.

Der Tenorist Adolf Lehnberg, dessen Liederabend gleichzeitig im Klindworth-Scharwenkasaal stattfand, zeigte sich mit seinen Vorträgen, von denen ich eine Reihe Schubertscher und Schumannscher Lieder hörte, zwar stimmbegabt, aber noch unvollkommen ausgebildet in der edlen Gesangskunst und uninteressant in der Art des Vortrags; namentlich klang die Aussprache ganz verschwommen.

Der französische Geiger Albert Geloso bewährte sich in seinem Konzert am 5. Oktober im Blüthnersaal, wo er mit Begleitung des Blüthner-Orchesters unter Herrn Edm. v. Strauss Leitung die Violinkonzerte in h moll von Saint-Saëns und Es dur von Mozart, Bachs B dur-Invention (arrang. von G. Enesco) und die beiden Romanzen von Beethoven spielte, wieder als hervorragender Künstler seines Instrumentes. In dem Saint-Saënsschen Werk stellte der Künstler all seine Vorträge ins beste Licht, hier konnte er seine glänzende Technik, die Energie seiner Bogenführung und seinen schönen, ebenso weichen wie strahlenden Ton vollauf zur Geltung bringen. Der Künstler wurde sehr gefeiert. Adolf Schultze

Hamburg

Die Vorboten der auch diesmal wieder sturmbewegten Konzert-Saison meldeten sich schon im September, ausser in den öffentlichen Prüfungskonzerten der Konservatorien, die einen günstigen Verlauf nahmen, in zwei volkstümlichen Konzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde. Das erste brachte unter Prof. Dr. Barth u. a. eine schwungvolle Wiedergabe der italienischen Sinfonie von Mendelssohn und des Klavierkonzerts d moll von Mozart, technisch sauber vorgetragen von Hans Hermanns. Im zweiten Volkskonzert (Prof. Spengel), es war ein Beethoven-Abend, erschien der feinsinnig musikalische Bremer Pianist D. Bromberger in der Fantasie mit Chor, Soli und Orchester und der Sonate Appassionata. Als weitere Gaben brachte der genussreiche Abend die Ouvertüre Die Weihe des Hauses und die zweite Sinfonie. Am 29. September gab Prof. A. Egidi in der Dreieinigkeitskirche ein mässig besuchtes Konzert, bei dem der in Berlin angesehene Künstler von dem Tenoristen A. Walter unterstützt wurde. Egidis Vorträge, Werke von Bach, Reubke und Bartmuss, hatten unter der Ungunst der nicht ausreichenden Orgel zu leiden. Walters Programm bestand in Gesängen von C. Ph. Em. Bach, Joh. Chr. Friedemann Bach, Wilh. Fr. Bach und Liszt, deren Wirkung infolge einer Indisposition nicht überall die gleich künstlerische sein konnte. Tags darauf beging der Hamburger Lehrergesangverein das frohe Fest seines 25jähr. Bestehens. In einfachen schlichten Worten gibt die von E. Lembke im Auftrage des Vorstandes verfasste, prächtig ausgestattete Festschrift beredte Kunde von dem Ringen und Streben des s. Zt. verdienstvollen ersten Dirigenten H. Chevallier und weist dann auf die Tatkraft des ihm folgenden Rich. Barth hin, der die unter seiner künstlerischen Leitung immer grösser gewordene Sängerschar zu der jetzigen gesanglichen wie musikalischen Vollkommenheit gebracht hat. Das Festkonzert, zu dem eine grosse Zahl auswärtiger Dirigenten und Vorstände der verschiedenen Vereine als Ehrengäste geladen waren, hatte, wie nicht anders zu erwarten, einen glänzenden Erfolg. Sein Schwerpunkt ruhte in der einwandsfreien Ausführung der noch heute nach 50 Jahren jugendfrisch gebliebenen Frithjof-Szenen von Max Bruch und bestand weiter in dem herrlichen, feinnuanziert dargebotenen Tonsatz „Innsbruck ich muss Dich lassen" von H. Isaac (1450—1517), dem sinnvollen „Vom Rheim" von Bruch, Friedrich Hegars dramatisch belebter, ungemein schwieriger „Gewitternacht" und vor Allen in Julius Rietz „Morgenlied", dessen Vortrag die Krone aller Darbietungen

bildete. Die überall feine Abtönung, das stilgerechte Hervorheben, das in geeigneten Stellen selbständige Auftreten der Mittelstimmen, dem, die melodieführenden ersten Tenor gegenüber, die richtige, nie übertriebene Nuanzierung im Forte, die in keiner Weise outrierten Pianissimi, die reine, sich auf der Tonhöhe haltende Intonation und endlich die feinsinnige Auffassung gereichten sowohl dem Dirigenten wie den jedem seiner Winke folgenden Sängern zur vollen Ehre. Als Solisten waren im „Frithjof" Frl. E. Ohlhoff (Charlottenburg) und der korrekte verständnisvoll singende A. von Eweyk (Berlin) nach Kräften tätig. Das einzige Bedenken, das auf den genussreichen Abend fiel, war seine zu grosse Ausdehnung, hervorgerufen durch die übergrosse Zahl der zwischen den Chören stehenden Solovorträge, Kompositionen von Schubert, Strauss, E. E. Taubert, Loewe, J. Weismann und J. Krug-Waldsee. Frl. Ohlhoff hat in Bezug auf ruhige Tongebung noch weitere Studien zu machen. In von Eweyks Vorträgen vermisste man künstlerische Vertiefung. Der Sologesang wurde geschickt, aber stellenweise für den grossen Saal zu dezent von H. Hermanns begleitet.

Prof. Emil Krause

Noten am Rande

* **Eine Brahms-Erinnerung.** Eduard Behm, der bekannte Pianist, veröffentlicht in der Deutschen Tonkünstlerzeitung Erinnerungen, in deren Mittelpunkt Johannes Brahms steht. Eines Nachmittags forderte der Meister den jungen Künstler auf, ihn in eine Probe des Rosé-Quartetts, auf der die erste Aufführung der mit Spannung erwarteten Umarbeitung des Hdur-Trios op. 8 vorbereitet werden sollte, zu begleiten. „Das war sicher", so erzählt Behm, „ein ungewöhnliches Zeichen seines Vertrauens, das mich ebenso überraschte, wie erfreute. Mächtiger aber als diese Freude war meine damals allzu stark ausgeprägte Scheu, zu fremden Menschen zu gehen, und ich machte — ganz unbegreiflicherweise — Einwendungen, ob Rosé nichts dagegen haben würde. Das wäre ganz ausgeschlossen. Ob ich denn in diesem Strassenanzuge zu den mir unbekannten Herrschaften gehen könne. Brahms wurde ungeduldig. „Das ist doch ganz gleich. Ich bringe Sie doch nicht Ihres Anzuges wegen mit." Als ich aber dann hinzufügte „Glauben Sie wirklich, Herr Doktor, dass es Ihren Freunden nicht unangenehm ist, mich bei sich zu empfangen?" da war das Mass seiner Geduld erschöpft. Mit erhobener Stimme sprach er ärgerlich: „Dann merken Sie sich ein für alle Mal, dass Sie dort, wo ich Sie einführe, stets herzlichst willkommen sein werden. Adieu!" Damit schüttelte er mir die Hand und ging davon, mich in einer mehr als verdriesslichen Stimmung zurücklassend . . . Als ich abends noch einmal auf diese Angelegenheit zu sprechen kam, meinte er: „Auf jeden Fall war es sehr unökonomisch von Ihnen. So hätten Sie das Trio umsonst gehört, jetzt müssen Sie schon zwei Gulden für den Sitzplatz anlegen."

* **In der Entwicklung der modernen amerikanischen Musik** hat die Musik der Indianer eine nicht unwichtige Rolle zu spielen begonnen; Indianermotive finden vielfach Verwendung in den Opern und anderen Kompositionen, und es hat nicht an Stimmen gefehlt, die eine eigentümliche amerikanische Tonkunst gerade auf dem Boden dieser einheimischen indianischen Melodien aufgebaut sehen wollen. Gegen diese Anschauung wendet sich Charles Wakefield Cadman, der die Indianermusik besonders gründlich studiert hat; aber wenn er auch glaubt, dass die Musik der Indianer niemals die künftige amerikanische Musik beherrschen könne, vielmehr als eine Besonderheit für sich betrachtet werden müsse, so ist er doch voll Bewunderung für die musikalischen Fähigkeiten der Indianer und vor allem für die erstaunliche Schärfe ihres Tongehörs. „Die Indianer", so führt er aus, „haben eine instinktive Begabung für die Melodie und die Harmonie, und zwar in weit höherem Masse als die Amerikaner. Man lasse ein kleines Indianerkind in ein amerikanisches Lokal kommen, in dem der allgegenwärtige Phonograph sich hören lässt, und es wird imstande sein, alle die Melodien, die es gehört hat, genau nachzusingen. Es wird sie stets ohne den geringsten Fehler wiedergeben. Es gibt kein musikalerisches Ohr in der Welt, das so sicher und genau ist wie das des Indianers. Früher war es Sitte, dass der Häuptling einen Chor bestimmte, der die musikalischen Legenden zu singen und zu überliefern hatte. Der Mann, der dabei einen falschen Ton sang, wurde schwer bestraft. Und als ich selbst Walzen verglich, die ich vor zwei Jahren aufgenommen habe, mit anderen von derselben Musik, die vor zwanzig Jahren aufgenommen worden sind, — die ersten, die man überhaupt aufgenommen hat, — da ergab es sich, dass sie Note für Note übereinstimmten."

* **Erbsen und Bohnen als Retter der Musik.** Die entsetzlichen Nebengeräusche der Grammophone, die entstellte und unnatürliche Wiedergabe der menschlichen Stimme, überhaupt alle Unvollkommenheiten dieser an sich wertvollen Erfindung haben schon viele Techniker nach Verbesserungen suchen lassen. Wie die Revue mitteilt, hat ein englischer Ingenieur, Mac Hendrick, es unternommen, das Vorurteil seiner Landsleute, die den Ton der Phonographen sehr treffend mit dem Knistern von Bratpfannen vergleichen, durch eine geniale Erfindung zu besiegen. Mit Hilfe einer Art akustischer Filtrierung wird das lästige Nebengeräusch vollständig aufgesaugt: der Ton des Grammophons wird durch Röhren geleitet, die einen Durchmesser von drei Zentimetern und die beträchtliche Länge von 18 Metern haben. Diese aneinander gefügten Röhren aus verzinktem Eisenblech werden mit trockenen Erbsen und Bohnen gefüllt. Die aus der Reibung der verschiedenen Metallteile des Grammophons entstehenden Nebengeräusche werden auf diese Weise filtriert, und man hört nur den klaren Ton des Musikstücks. Der Erfinder hat auch Versuche mit Glas- oder Marmorkugeln, mit kleinen Nüssen und Stahlkugeln unternommen; aber die Erbsen haben bisher die besten Resultate ergeben. Diese an sich einfache Dämpfungsmethode wäre jedoch an der Länge der Filtrierrohre gescheitert, denn es wäre schwer gewesen, den Apparat in gewöhnlichen Zimmern aufzustellen. Aber auch diese Schwierigkeit ist behoben worden, indem der englische Ingenieur die Eisenrohre serpentinenartig unterhalb des Laufwerks des Phonographen angeordnet hat und damit den Apparat genau so transportabel macht wie die gewöhnlichen Fabrikate. Ob nun das Grammophon wirklich ein musikalisches Instrument wird? Bisher ist es der horror aller Musiker gewesen.

* **Eine Franz Liszt-Gesellschaft** besteht seit einigen Jahren unter dem Protektorat der Prinzessin Reuss, Prinzessin von Sachsen-Weimar. Sie hat sich nicht allein die Pflege der Musik im Geiste Liszts und die Ausbreitung der Kenntnis seiner Lehrgrundsätze zur Aufgabe gemacht, sondern verfolgt auch humane soziale Ziele z. B. Gründung eines Musikerheims. Zum ersten Male tritt die Liszt-Gesellschaft jetzt anlässlich des 100jährigen Wiegenfestes des Meisters vor die grosse Öffentlichkeit in Eisenach mit einer Festveranstaltung, bei welcher Schöpfungen Liszts für Chor und Soli aufgeführt werden sollen.

Kreuz und Quer

Altenburg. Gelegentlich einer „Musikalischen Erntedankfeier" in der Bartholomäikirche zu Altenburg kam S. Karg-Elerts Op. 74, Sonatine für Orgel zur Uraufführung. Herr Organist E. Wähler, dem das Werk gewidmet ist, brachte die neue Komposition zu wirkungsvoller Darbietung. Karg-Elerts bewährte Kompositionstechnik triumphierte aufs neue in der Verwendung neuartigwirkender Modulationen und interessanter Rhythmen. Die geistreiche Behandlung kleiner Formen bleibt nach dieser neusten Kompositionsprobe vorläufig noch des Komponisten musikalische Domäne. E. R.

Bayreuth. Die Bühnenfestspiele werden, wie nunmehr endgültig feststeht, auch im nächsten Jahre stattfinden, und zwar in der Zeit vom 22. Juli bis 20. August. Gegeben werden Die Meistersinger, Parsifal und der Ring des Nibelungen.

Berlin. Der Neubau des königl. Opernhauses auf dem Krollplatze scheint nunmehr bald ausgeführt zu werden. Bekanntlich fanden die seinerzeit eingereichten Entwürfe von Hofbaurat v. Ihne, Berlin, Stadtbaurat Prof. Seeling, Charlottenburg, und Prof. Littmann, München, unter den Einreichungen von sieben dazu aufgeforderten Künstlern besondere Anerkennung. Diese drei Herren wurden infolgedessen gefragt, ob sie gewillt seien, auf Grund neugegebener Unterlagen noch einmal an die Aufgabe heranzutreten. Sie erklärten sich hierzu bereit und erwarten jetzt täglich das Eintreffen des Unterlagenmaterials, das inzwischen von der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele und dem Ministerium des Königlichen Hauses gesichtet und der kaiserlichen Begutachtung unterbreitet worden ist. „Die Bauwelt" bemerkt dazu: „Die Fertigstellung dieses Bauprogrammes wurde ursprünglich schon im Juli erwartet. Bei der Menge der Fragen, die zwischen den vorgenannten Behörden

naturgemäss zur Erörterung standen, ist es keineswegs zu verwundern, dass der Gang der Ereignisse eine Verzögerung erlitten hat, die jedoch nicht weiter ins Gewicht fallen dürfte, wenn es gelänge, die Projekte nunmehr derart zu beschleunigen, dass sie noch dem nächsten Landtag zur Billigung vorgelegt werden könnten."

— Lyrische Konzerte, ein neues Genre, (?) wird Richard Dehmel gemeinsam mit der Sängerin Thea v. Marmont pflegen. Im Januar wird sich die vorerst noch etwas dunkle Kunstform, „die das Verhältnis und die gegenseitige Durchdringung von Dichtung und Musik in der Liedform beleuchten" will, in Berlin vorstellen.

— Das Flonzaley-Quartett ist infolge Erkrankung des Herrn Ugo Ara gezwungen, nicht allein seine Berliner Konzertabende, sondern auch seine gesamte deutsche und englische Tournée für diese Saison aufzugeben.

Charlottenburg. Mit den Vorarbeiten zum Bau des Charlottenburger Opernhauses ist bereits begonnen worden. Die Arbeiten sind im Submissionswege der Firma Boswau und Knauer übertragen. Der Bau soll so gefördert werden, dass das Haus im Herbst nächsten Jahres fertiggestellt ist. Direktor Hartmann siedelt erst am 1. April n. J. nach Berlin über, da er in diesem Winter noch das Stadttheater in Essen leitet.

Darmstadt. Der Richard Wagner-Verein Darmstadt hat für den Winter 1911/12 folgendes Programm aufgestellt: 12. Oktober: Vortrag des Herrn Dr. Michael Georg Conrad-München über: „Bayreuth im Strome der Kulturentwicklung". 20. Oktober: Zur Feier von Franz Liszts hundertjährigem Geburtstag (22. Oktober): Franz Liszt-Abend (Klavier-Abend) von Herrn Edouard Risler-Paris. 31. Oktober: Kammermusik-Abend des Dresdener Petri-Quartetts: Streichquartette von Haydn op. 76, Nr. 5 in D dur, Cherubini Es dur und Beethoven op. 59, Nr. 2 in e moll. 9. November: Konzert von Fräulein Evangeline Anthony-London (Violine) und Fräulein Wynne Pyle-Berlin (Klavier). 16. November: Johanna Senfter-Karl Hallwachs-Abend. Mitwirkende: Frau Alma Brunotte-Hannover (Sopran), Frau Frieda Hallwachs-Zerny-Kassel (Alt), Frl. Marie Kaufmann-Frankfurt a. M. (Klavier), Herr Georg Baldszun vom Kgl. Theater in Kassel (Tenor), Herr Johannes Hegar-Frankfurt a. M (Violoncello) und Herr Musikdirektor Karl Hallwachs-Kassel (Klavierbegleitung). 30. November: Lieder-Abend von Fräulein Tilly Koenen-Berlin. 12. Dezember: Zum Besten des Festhaus-Vereins Darmstadt: Zweiter Klavier-Abend von Herrn Artur Schnabel-Berlin. 29. Dezember: Zum Besten des Festhaus-Vereins Darmstadt: Lieder-Abend von Fräulein Agnes Leydhecker-Berlin. 4. Januar: Lieder- und Balladen-Abend von Herrn Alfred Kase vom Stadttheater in Leipzig. 18. Januar: Lieder-Abend von Frau Susanne Dessoir-Berlin. 22. Januar: Kammermusik-Abend des Pariser Capet-Quartetts: Streichquartette op. 18, Nr. 6 B dur, op. 74 Es dur und op. 131 cis moll von Beethoven. 1. Februar: Konzert von Frau Maria Panthès-Paris (Klavier) und Herrn Robert Pollak-Genf (Violine). 13. Februar: Zur Feier von Richard Wagners Todestag: Konzert der Meininger Hofkapelle. 27. Februar: Konzert von Frau Elly-Ney-Hoogstraaten-Köln (Klavier) und Fräulein Lotte Hegyesi-Frankfurt a. M. (Violoncello). 12. März: Lieder- und Duetten-Abend von Frau Ottilie Metzger (Alt) und Herrn Theodor Lattermann (Bass) vom Stadttheater in Hamburg. 14. März: Moderner Abend von Frau Leopoldine Konstantin-Strakosch vom Deutschen Theater in Berlin. (Rezitationen.) 19. März: Sonaten-Abend von Herrn Professor Henri Marteau-Berlin (Violine) und Frau Ellen Saatweber-Schlieper-Barmen (Klavier).

Dresden. Das Königliche Konservatorium für Musik versendet den Bericht über das 55. Studienjahr 1910/11, der mit einem von Prof. Urbach verfassten Lebensbild des Komponisten Landgraf Alexander Friedrich von Hessen eingeleitet wird, der als Ehrenvorstand dem Konservatorium angehört. Die Anstalt war besucht in den Ausbildungsklassen (der Hochschule) von 163 Schülern und 289 Schülerinnen, in den übrigen Klassen von 417 Schülern und 615 Schülerinnen, insgesamt 1484 Personen, darunter 719 Dresdnern und 355 aus dem übrigen Sachsen. Aufführungen fanden 64 statt. Als Lehrer waren tätig 63 Herren und 53 Damen. 25 Jahre an der Anstalt tätig waren: Kammervirtuos Max Gabler, Richard Peschkau, Marie Söhle, Prof. Mann und Bibliothekar Türcke. Durch Tod verlor das Konservatorium die Herren Kammermusikus Ernst Schmidt (Fagott) und Prof. Reuss (Klavier). Ausgeschieden aus dem Lehrerkollegium sind u. a. die Königlichen Hofkonzertmeister Professoren Petri und Georg Wille, Königlicher Konzertmeister Paul Wille, Hans v. Schuch (Violoncello); eingetreten sind u. a. Kammermusikus Knauer (Schlagzeug), Adrian Rappoldi (Violine), Kammermusikus Walter Schilling (Violoncello).

Giessen. Der Giessener Konzert-Verein veranstaltet: am 22. Oktober den 1. Kammermusik-Abend. 5. November den 1. Solisten-Abend: Frau Tilly Cahnbley-Hinken, Würzburg (Sopran), Frl. Wynne Pyle, Berlin (Klavier). 19. November den 1. Orchester- und Chorabend, Liszt-Feier: Faust-Sinfonie, 13. Psalm. Solist Herr Kammersänger Ejnar Forchhammer (Tenor) Frankfurt a. M. 3. Dezember den 2. Solisten-Abend: Herr Fréd. Lamond, Berlin (Klavier), Herr Josef Szigeti, Budapest (Violine). 7. Januar den 2. Kammermusik-Abend. 28. Januar den 3. Solisten-Abend: Herr Kammersänger Felix Senius (Tenor) und Frau Klara Senius-Erler (Sopran) Berlin, Herr Hofkonzertmeister Professor G. Wille (Cello) Dresden. 12. Februar den 2. Orchester-Abend: Die Meininger Hofkapelle. 25. Februar den 1. Chor-Abend: Parsifalszenen von Richard Wagner. Solisten: Herr Opernsänger Robert Hutt (Tenor) Frankfurt a. M., Herr Hofopernsänger Nicola Geisse-Winkel (Bariton) Wiesbaden, Herr Julius Schüller (Bass) Frankfurt a. M. 28. April den 3. Kammermusik-Abend. 8. Mai den 2. Chor-Abend: Dessoff'scher Frauenchor aus Frankfurt a. M. Chor, kleines Orchester und Orgel. Leitung Frl. Gr. Dessoff.

Hamburg. Das Stadttheater bereitet für den Winter die Uraufführungen von d'Alberts neuer Oper „Die verschenkte Frau" und von Busonis soeben vollendeter phantastischer Oper „Die Brautwahl" vor.

Hannover. Hier tagte in der vorigen Woche der Deutsch-evangelische Kirchengesangvereinstag. Dabei wurde folgenden, vom Pfarrer Glebe aus Bochum vorgelegten Leitsätzen zugestimmt: „Da die musikalische Allgemeinbildung der Pfarrer, die in erster Linie zur Pflege und Leitung der Kirchenmusik mitberufen sind, weit hinter der des 16. bis 18. Jahrhunderts zurücksteht, muss eine besondere kirchenmusikalische Vorbildung für sie eintreten. Es ist zu wünschen, dass schon der Gymnasiast der Theologie studieren will, ein Instrument, vor allem das Klavier gründlich erlernt. Die besondere Vorbildung muss schon auf der Universität einsetzen. In Vorlesungen, Übungen, in Teilnahme an vorbildlichen Gottesdiensten, kirchlichen Gesangvereinen, auch an Stimmbildungskursen muss das musikalisch-liturgische Verständnis geschult werden. Schon in der ersten Prüfung hat der Kandidat zu zeigen, dass er sich bekannt gemacht hat mit dem Kirchenlied nach Wort und Weise, mit dem Gottesdienst nach seiner Geschichte, seinem Wesen, seinem liturgischen Aufbau seiner Kirchenmusik und wenn möglich auch mit Orgelspiel und Orgelkunst. Diese Ausbildung ist auf dem Predigerseminar und im Lehrvikariat zu vertiefen, das Ergebnis dieser Vertiefung ist im zweiten Examen festzustellen. Im Anschluss daran wurde einer Kundgebung zugestimmt, die eine innige Vertrautheit der Pfarrer mit den Schätzen der Kirchmusik verlangt.

Karlsbad. Im Orpheumsaal werden in diesem Winter fünf Philharmonische Konzerte des Karlsbader Kurorchesters unter Mitwirkung hervorragender Solisten stattfinden; die Leitung hat Städtischer Musikdirektor Robert Manzer.

Lemberg. Felix Nowowiejskis dramatisches Oratorium „Quo vadis" (nach Sienkiewiczs gleichnamigem Roman), das im ersten Jahre nach dem Erscheinen in 30 Städten aufgeführt wurde, befindet sich für die nächste Konzertsaison in zahlreichen Städten des In- und Auslandes zur Vorbereitung, u. a. in Düren, Lemberg, Quedlinburg, Halberstadt, London, Rotterdam, Bamberg, Riga, Wien, Essen, Warschau. Das wirkungsvolle Werk erlebte überall einen unbestrittenen grossen Erfolg, wie er wenigen Chorwerken der Neuzeit zuteil wurde.

Magdeburg. In geheimer Sitzung der Stadtverordneten wurde der Pachtvertrag genehmigt, wonach das Stadttheater an den Berliner Theaterdirektor Hagin und die Mitteldeutsche Privatbank auf sieben Jahre übergeht. Die Subvention wurde von 12000 auf 15000 M. erhöht.

München. Don Quijote, eine musikalische Tragikomödie von Georg Fuchs, dem Direktor des Münchner Künstlertheaters, Musik von Anton Beer-Walbrunn, wird am 12. Oktober an der Hofoper zum überhaupt ersten Male aufgeführt.

— Hervorragende Mitglieder der Münchner Hofoper sind nach Brüssel gereist, um bei der deutschen Aufführung der Meistersinger mitzuwirken. Knote singt den Stolzing, Bender den Pogner, Geis den Beckmesser, Dr. Kuhn den David,

Hermine Bosetti das Evchen, Frau Höser die Magdalene. Ausserdem wirkt noch Liszewsky (Köln) als Kothner mit, van Rooy singt den Hans Sachs. Dirigent ist Kapellmeister Lohse. Später soll in Brüssel eine grössere Anzahl deutscher Wagnervorstellungen stattfinden.

Posen. An der Königl. Akademie Posen hält Prof. C. R. Hennig im Wintersemester 1911/12 Vorlesungen über „Die Romantik in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts" mit „Besprechungen der Hauptwerke der Romantik", verbunden mit Übungen.

Sondershausen. Generalmusikdirektor Prof. R. Herfurth ist von seinem Amte zurückgetreten. Prof. K. Corbach (Sondershausen) wurde zu seinem Nachfolger ernannt.

Zittau. Der Leipziger Thomanerchor errang während der diesjährigen Michaelisferien in Zittau einen neuen vollen Triumph durch ein geistliches und ein weltliches Konzert, beide mit teils klassischem, teils modernem Programm. Berückender Schmelz und Wohllaut, prachtvolle Abgeglichenheit der Stimmen und unbedingte musikalische Sicherheit werden als die hervorstechenden Eigenschaften dieses unvergleichlichen Chores übereinstimmend in allen Berichten gerühmt.

Verlagsnachrichten

Die Liszt-Biographie von Julius Kapp wird demnächst in zweiter Auflage erscheinen. Obwohl statt der früheren 37 Abbildungen jetzt 109 den stattlichen Band schmücken, hat der Verlag Schuster & Loeffler in Berlin den Preis verringert: das Werk erscheint jetzt als volkstümliche Ausgabe, ein Gegenstück zu desselben Autors Wagnerbiographie.

Eine Richard Strauss-Biographie wird jetzt bei Schuster & Loeffler in Berlin erscheinen. Ihr Verfasser ist Max Steinitzer. Das Werk bietet die erste geschlossene Darstellung von Straussens Lebenslauf und zeigt seine musikalische Entwicklung. In dem Erläuterungsteil der Tondichtungen ist es zu begrüssen, dass etwa 80 ungedruckte Kompositionen aus Straussens Entwicklungsjahren zum erstenmal besprochen werden. Überhaupt konnte viel unbekanntes Material verwertet werden.

Neue Männerchöre

Herold, Hugo. Gustav Adolf für Männerchor, Baritonsolo und Orchester. Klav.-Ausz. no. M. 3,—, jede Stimme 50 Pfg. E. Hoffmann, Dresden.

Dieses Werk trägt eigenartigen Männerchorcharakter wie selten eins. Blühender Chorsatz und wertvolle Begleitung verleihen ihm einen kernhaft schwungvollen musikalischen Ausdruck. Die offenbar mit grosser Begeisterung ausgeführte Komposition trifft in ihrer zweiten Hälfte den Ton des „marcia triomphale" ausserordentlich glücklich und steigert sich nach dem Schluss unter Benutzung der Choralstrophe „Ein feste Burg" zu grösster Wirkung. Wenn auch das Werk der Textwahl wegen zur Gruppe der Gelegenheitskompositionen gehört, so gibt ihm seine musikalische Bedeutung eine gute Empfehlung mit auf den Weg zu allgemeiner Verbreitung.

Kaehler, W. Zwei humoristische Männerquartette aus „Des Knaben Wunderhorn". Berlin, Ries & Erler. Part. Pr. M. 1.50.

Die beiden Männerchorlieder enthalten gesunden Humor in Text und Musik.

Reger, M. An Zeppelin, für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Bote & Bock. Part. Pr. 60 Pfg.

Diese Gelegenheitskomposition nach einem begeisternden Texte von J. Chr. Glücklich ist volkstümlich und wuchtig; sie ist auch im gleichen Verlag für Gesang und Klavier erschienen.

E. Rödger

Neue Musikalien

Reuther, Karl. Gedenkblätter, sechs kleine Klavierstücke. Verlag von J. Hainauer, Breslau.

Parlow, Edm. Schlichte Weisen, sechs kleine Klavierstücke. Ebenda.

Mit einfachen und wohltuenden Farben entwirft Reuther ein paar Lebensbildchen. „Leichter Sinn", „Träume", „Junges Glück", „Feierabend", „Hinaus", „Letzter Gruss" — in dieser programmatischen Folge spielt sich auf den Tasten ein Wechsel tönender Stimmungen ab, vom Allegretto der spielerischen Laune bis zum Andante des Abschiedssanges. Einfach in Form und Harmonik, ohne jede Originalsüchtelei dürften sich diese sauberen Vortragsstücke die Herzen der Lernenden schnell gewinnen. An die studierende Jugend wenden sich auch die schlichten Weisen Parlows, die, gefällig in ihrer schmucklosen Art, jeden Anspruch auf eigene Noten und eigenen Charakter allerdings aufgeben. Für die ganz Jungen brauchts das vielleicht auch nicht. Sie freuen sich an der Melodie, und die schenkt ihnen auch Parlow so, dass selbst bescheidene Techniker ihrer schnell froh werden können. Dr. Kurt Singer

Klanert, Karl. Walzer in Cdur „Zum Margaritentag". Selbstverlag des Komponisten. Halle a. S. M. 1.20.

Der Komposition ist Wohlklang und vornehme Erfindung nachzurühmen. Sie dürfte, gut vorgetragen, eine grosse Wirkung ausüben und sich bald allgemeiner Beliebtheit erfreuen, zumal sie keine besonderen Schwierigkeiten enthält. J. L.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 14. Oktober 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Joh. Eccard: „Herr Christe, tu mir geben". — Joh. Eccard: „Aus Lieb' lässt Gott der Christenheit". — Fr. Richter, Psalm 68: „Singet Gott, lobsinget seinem Namen".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Als Mitglieder traten bei: Frederic A. Stock, Dirigent des Thomas-Orchester, Chicago; Generalmusik-Direktor Dr. Richard Strauss, Berlin.

Den Witwen der verstorbenen Mitglieder Professor Wilhelm Berger-Meiningen und Musikdirektor Hans Rosensteiner-Wien wurden die satzungsgemässen Summen der Witwen- und Waisen-Kasse ausgezahlt.

Der zwischen unserem Verbande und dem Deutschen Orchesterbunde vereinbarte Minimaltarif ist von dem Vorsitzenden in Einzel-Exemplaren erhältlich.

Anträge zu der vor Weihnachten stattfindenden Hauptversammlung sind bis zum 20. November bei dem Vorsitzenden einzureichen.

Zur gefälligen Orientierung bemerken wir, dass bei dem Stellennachweis für Orchester, Theater- und Chordirigenten nur die vakanten Stellen den reflektierenden Mitgliedern mitgeteilt werden. Eine spezielle Empfehlung einzelner Mitglieder durch den Vorsitzenden kann der Unparteiigkeit wegen nicht erfolgen.

Die jetzige ständige Adresse des Vorsitzenden ist: Nürnberg, Bayreutherstrasse 8; wir bitten die Mitglieder wiederholt dringend, bei Wohnungswechsel ihre neue Adresse sofort mitzuteilen, damit eventuelle Zustellungen richtig erfolgen können.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 19. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 16. Okt. eintreffen.

Volksausgabe Breitkopf & Härtel

1911. Neuigkeiten-Sendung Nr. 4

Klavier zu 2 Händen.

Nr.

3495. **Bantock,** Dante und Beatrice. Tondichtung . M. 3.—
3522. **Beethoven,** Op. 61. Konzert für Violine, bearbeitet von Ernst Perabo . . . . . . M. 1.50
3589. **Czerny,** Op. 718. Etüden für die linke Hand, revidiert von G. A. Glossner . . . . . M. 1.—
3640. **Döhler-Album** . . . . M. 1.50
Inhalt: Nocturne, Op. 24. — Tarantelle, Op. 39. — Grande Valse, Op. 47. — Ballade, Op. 41. — Andante pour la main gauche, Op. 42 Nr. 33. — Ne m'oubliez pas, Oeuvre posth.
3641. **Haberbier,** Op. 53. Etudes-Poésies . . . . M. 1.50
3379. **Herz,** Op. 21. Exercices et Préludes. Revidiert von X. Scharwenka . . . . M. 1.—
3590. **Keßler,** Op. 20. 15 Etüden, rev. von O. Klauwell M. 1.50
3408. **Mac Dowell,** Op. 14. Zweite moderne Suite in A moll. Instruktive Ausg. von Ludwig Klee M. 4.—
3642/43. **Mayer,** Op. 168. Neue Schule der Geläufigkeit, Heft I, II . . . . je M. 1.50
3587. **Mozart,** Ballettmusik zur Pantomime „Les petits riens" (O. Taubmann) . . . . M. 1.—
3575/76. **Sibelius** Op. 46. Pelleas und Melisande, Suite. 2 Hefte . . . . je M. 1.50
3566. — Op. 51. Belsazar. Suite . . . . . . M. 1.50
3567. — Op. 53a. Pan u. Echo. Tanz-Interm. Nr. 3 M. 1.50
3577. — Op. 54. Swanehvit (Schwanenweiß). Suite M. 2.—
3616. — Op. 62 a. Canzonetta (O. Taubmann) M. 2.—
3617. — Op. 62 b. Valse romantique (O. Taubmann) . . . . M. 2.—
3568. — Sibeliana. Stimmungen aus dem Lande der tausend Seen . . . . M. 2.—
Inhalt: Abends am Waldsee, Op. 46^{2}. — Nocturne, Op. 51^{3}. — Schwanenweiß, Op. 54^{3}. — Der Einsamen Lied, Op. 50^{3}. — Blick ins Weite, Op. 46^{1}. — Alla Gavotta, Op. 46^{7}. — Liebeslied, Op. 57^{2}. — Die Sonne sinkt, Op. 46^{8}. — Pastorale, Op. 46^{5}. — Altes Lied, Op. 46^{4}.

Klavier zu 4 Händen.

Nr.

3647. **Sibelius,** Op. 62a. Canzonetta (O. Taubmann) M. 2.—
3650. — Op. 62b. Valse romantique (O. Taubmann) M. 2.—

Violine und Klavier.

3565. **Sibelius,** Melisande aus Op. 46 . . . . . . M. 1.20
3578. — Nocturne aus Op. 51 . . . . M. 1.20
3648. — Op. 62a. Canzonetta (Otto Taubmann) M. 2.—
3651. — Op. 62b. Valse romantique (O. Taubmann) M. 2.—
3579. **Wieniawski,** A la Zingara } aus Op. 22 } M. 1.—
3580. — Romance . . . . . } Konzert D moll } M. 1.—

Violin-Duos.

3644. **Gebauer,** Op. 10. Zwölf leichte Duette f. 2 Violinen M. 1.20
3601/02. **Michael Haydn,** 4 Sonaten für Violine und Bratsche. Heft I, II . . . . je M. 1.50

Violin-Trios.

3610. **Bella,** Op. 13. Zweite Sonate für 3 Violinen . M. 2.50

Violoncell und Klavier.

3564. **Joachim,** Op. 9. Hebräische Melodien (Ph. Roth) M. 2.—
3645. **Servais,** Op. 5. Konzert . . . . M. 2.—
3649. **Sibelius,** Op. 62a. Canzonetta (O. Taubmann) M. 2.—
3652. — Op. 62b. Valse romantique (O. Taubmann) M. 2.—

Violoncell allein.

3112. **Julius Klengel,** Tägliche Übungen. Teil III . . M. 3.—

Einstimmige Lieder.

3585. **Jensen,** Op. 40. Zwölf Lieder aus Scheffels Gaudeamus. Originalausgabe . . . . . M. 3.—
3569/70. **Sibelius,** Lieder-Album, hoch und tief . . je M. 3.—
Inhalt: 1. Im Feld ein Mägdlein singt, Op. 50^{3}. — 2. Aus banger Brust, Op. 50^{4}. — 3. Die stille Stadt, Op. 50^{5}. — 4. Rosenlied, Op. 50^{6}. — 5. Ein Blümlein stand am Wege, Op. 57^{2}. — 6. Der kahle Baum, Op. 57^{5}. — 7. Herzog Magnus, Op. 57^{6}. — 8. Der Neck, Op. 57^{8}. — 9. Die drei blinden Schwestern.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Leopoldine Hepp

Konzert- und Oratoriensängerin
(Hoher Sopran)

Frankfurt am Main
Bäckerweg 9 pt.

Lieder und Gesänge der älteren, neueren und modernen Meister.

Oratorien-Repertoire:

BACH: Hohe Messe, Matthäuspassion, Magnificat, Weihnachtsoratorium.
HANDEL: Messias, Samson, Judas Maccabäus.
HAYDN: Schöpfung, Jahreszeiten, 7 Worte.
BEETHOVEN: Missa solemnis, IX. Sinfonie.
MOZART: Requiem, Laudate dominum.
MENDELSSOHN: Paulus, Elias.
SCHUMANN: Das Paradies und die Peri, Der Rose Pilgerfahrt.
PERGOLESE: Stabat mater.
ROMBERG: Lied von der Glocke.
BRUCH: Schön Ellen, Frithjof, Osterkantate.
GADE: Erlkönigs Tochter.
BRAHMS: Deutsches Requiem.
LISZT: Heilige Elisabeth.
VERDI: Manzoni-Requiem.
TINEL: Franziskus, STRAUSS: Taillefer.
GABRIEL PIERNÉ: Kinderkreuzzug, Partie der Allys.
D'ALBERT: Mittelalterliche Venushymne.

☞ **Neue Partien in kürzester Zeit.** ☜

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Haydn, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. (**Erste und einzige Ausgabe**) . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 3.— n. Klavierauszug M. 2.50 Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . . . Part. M. 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

Die Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an: **Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, Leipzig.**

Sechs Lieder
für Solo und Männerchor
komponiert von
Hans Huber

Nr. 1. **Vorwärts** (Gedicht von H. Stegemann). Mit Baritonsolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40
Nr. 2. **Verblüht** (Gedicht von H. Stegmann). Mit Sopransolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40
Nr. 3. **Hans und Liesel** (Thür. Volkslied). Mit Sopransolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40
Nr. 4. **Von alten Liebesliedern** (Aus „Venusblümlein" von A. Metzger 1612). Mit Altsolo und Halbchor. Part. u. St. (à 30 Pfg.) 2.—
Nr. 5. **Lied der Nacht** (Gedicht von L. Tieck). Mit Altsolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40
Nr. 6. **Ständchen** (Stamford Musenalmanach 1777). Mit Tenorsolo. Part. u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40

Sechs vollendet schöne Chorlieder, die die Beachtung der kunstgeübten Vereine verdienen!

Die Sängerhalle schreibt über das Konzert der Basler Liedertafel in Berlin am 23. Mai 1906: In dem ganzen Programme lag ein Zug ins Grosse Das wurde den Konzertgebern von der Kritik schon hoch angerechnet, ebenso aber auch die brillante Wiedergabe. Der Strauss und Hegar wurden mit einer fabelhaft sicheren Intonation wiedergegeben, der Chorklang war sehr gut ausgeglichen, die Stimmen klangen und blieben frisch, ohne Schärfe, auch im Forte. Den grössten Beifall errangen sie mit Huber's „Verblüht".

Die Partituren überallhin zur Ansicht.

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverleger, Leipzig.

Gustav Adolf
für Männerchor, Bariton-Solo u. Orchester oder Klavier
von
HUGO HEROLD

Außerordentlich wirkungsvoller mit großem Erfolg erprobter Chor. Überall mit Begeisterung aufgenommen

Klavier-Auszug zur Ansicht durch jede Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag

E. Hoffmann, Dresden 9

Neue Klaviermusik

Arensky, Ant. Basso Ostinato	. . . . .	M. 1.–
Bizet, Georges. Menuett aus der Suite „L'Arlésienne". Für Pianoforte übertragen von F. von Bose	. . . .	M. 1.–
Ebert-Buchheim, Ed. Op. 10. Barcarolle	.	M. 1.–
— Op. 11. Novelette	.	M. 1.20
Klanert, Karl. Ländler (E dur)	. . . . .	M. 1.–
— Pensée à Carl Reinecke	. .	M. –.60
Rubinstein, Ant. Euphémie-Polka	. . . .	M. 1.–

Verlag von **Gebrüder Reinecke** in Leipzig

Pianist

jüngst mit dem ersten Preise ausgezeichneter Absolvent der Wiener k. k. Musikakademie, mit Staatsprüfung aus Musiktheorie, Klavier und Gesang, auch absolv. Lehramtskandidat, sucht passende Stelle an grösserer Musikschule. Anträge unter **A. 12** befördert der Verlag dieses Blattes.

Franz Liszt

In Edition Schuberth ca. 150 Werke u. Bearb. des Meisters erschienen; Verzeichniss derselben, sowie vollständiges der Edition Schuberth gratis u. franko von J. Schuberth & Co., Leipzig.

Eine sehr wertvolle
Stradivari-Geige
und eine **Cappa-Geige**
zu verkaufen durch
Emil Sommermeyer,
Musikalienhandlung, Baden-Baden.

Russischer Musikverlag



BERLIN SW. 11
Dessauer Str. 17

G. m. b. H.

MOSKAU
Schmiedebrücke 6

(Gegründet von S. & N. Kussewitzky)

Soeben erschienen:

NEUE MUSIKSAMMLUNG

Heft I für Klavier enthält nachstehende neue, bisher noch nicht veröffentlichte Werke von

G. Catoire	Crépuscule
A. Goedicke . . .	Feuillet d'album
N. Medtner . . .	Fragment lyrique (op. 23a)
S. Rachmaninoff	Polka de W. R.
A. Skrjabin . . .	Feuillet d'album (op. 58)
S. Iw. Tanejew .	Prélude et Fugue (op. 29)

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester= und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 42

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich=Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech=Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 19. Okt. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch= und Musikalienhandlungen des In= u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Programm
der
Zentenarfeier für Franz Liszt

(geboren am 22. Oktober 1811 in Raiding in Ungarn)

zugleich

Erinnerungsfeier des 50jährigen Bestehens des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

(gegründet unter Führung Liszts am 7. August 1861)

und 47. Tonkünstler-Versammlung zu Heidelberg

vom 22. bis 25. Oktober 1911

I. (Geistliches Konzert)

Sonntag, den 22. Oktober, nachmittags 3 Uhr
in der **Stadthalle:**

„Christus“

Oratorium in 3 Teilen nach Worten der heil. Schrift und der katholischen Liturgie. Comp. 1856. 1863—66.

Chor: Der Festchor des Bachvereins und akad. Gesangvereins, der Knabenchor der Oberrealschule.
Soli: Frau Noordewier-Reddingius (Sopran)
Frau Ilona Durigo (Alt)
Herr Kammersänger Ludwig Hess (Tenor)
Herr Julius Schüller (Bass)
Herr Kammersänger Herm. Weil (Christus, Bariton).
Orchester: Das verstärkte städtische Orchester.
Orgel: Herr Univ.-Musikassistent Hermann Poppen.
Leitung: Herr Generalmusikdirektor Dr. Philipp Wolfrum.

II. (Erstes Orchesterkonzert)

Montag, den 23. Oktober, abends 7 Uhr
in der **Stadthalle:**

1. Eine Sinfonie zu Dantes „Divina Commedia“. 1855. („An Richard Wagner“).
   I. Inferno. II. Purgatorio mit Magnificat.
   Orchester: Das verstärkte städtische Orchester.
   Chor: Der Frauenchor des Bachvereins.
   Orgel: Herr Univ.-Musikassistent Hermann Poppen.
   Leitung: Herr Kapellmeister Siegmund von Hausegger.
2. Eine Faust-Sinfonie in 3 Charakterbildern (nach Goethe). 1853/4. 1857. (Hector Berlioz gewidmet.)
   I. Faust. II. Gretchen. III. Mephistopheles (m. Schlusschor).
   Orchester und Orgel wie oben.
   Chor: Der Männerchor des Bachvereins und akad. Gesangvereins.
   Tenorsolo: Herr Hofopernsänger Karl Erb.
   Leitung: Herr Generalmusikdirektor Max Schillings.

III. (Erstes Kammerkonzert)

Dienstag, den 24. Oktober, vorm. 11 Uhr
in der **Universitäts-Aula** des **Neuen Kollegienhauses**
(Klavier, Gesang, Deklamation):

1. Grosse Sonate für das Pianoforte. 1853. („An Robert Schumann“)
   Vorgetragen von Herrn Edouard Risler-Paris.
2. „Lenore“, Ballade von Gottfried Bürger mit melodramatischer Pianofortebegleitung zur Deklamation. 1857 (?).
   Vorgetragen von Herrn Generalintendant Dr. Ernst von Possart-München.
3. a) Zweite Ballade in hmoll. 1852.
   b) 1. „Die Vogelpredigt des hl. Franziskus von Assisi“.
   2. „Der hl. Franziskus von Paula auf den Wogen schreitend“. 1863. (Frau Cosima v. Bülow gewidmet.)
   Vorgetragen von Herrn Arthur Friedheim.
4. a) „Es muss ein Wunderbares sein.“ (O. v. Redwitz)
   b) „Über allen Gipfeln ist Ruh“ 1848. (W. Goethe)
   c) „Ihr Glocken von Marling“ 1877. (E. Kuh)
   d) Die drei Zigeuner. 1860. (N. Lenau).
   Vorgetragen von Madame Charles Cahier.
5. a) „Feux follets“ aus „Etudes d'exécution transcendante“. 1837/8.
   b) Sechste ungarische Rhapsodie. 1852/3.
   Vorgetragen von Herrn Arthur Friedheim.

IV. (Zweites Orchesterkonzert)
Dienstag, den 24. Oktober, abends 7 Uhr
in der **Stadthalle.**
Orchester: Das verstärkte städtische Orchester.
Leitung: Herr Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauss.

1. „Ce qu'on entend sur les montagnes", sinfonische Dichtung (nach V. Hugo). 1849. 1854.
2. Klavierkonzert in A dur („Concert symphonique"). 1848. 1856. 1861. (Hans v. Bronsart gewidmet.)
   Vorgetragen von Herrn Ferruccio Busoni.
3. Zwei Episoden aus Lenau's „Faust" für grosses Orchester. 1858/9. (Carl Tausig gewidmet.)
   a) Der nächtliche Zug.
   b) Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer).
4. Orgel-Variationen über den Basso continuo des 1. Satzes der Kantate „Weinen, Klagen" und das Crucifixus der h moll-Messe von J. S. Bach. 1863.
   Vorgetragen von Herrn Dr. Philipp Wolfrum.
5. „Totentanz", Paraphrase über „Dies irae" für Piano und Orchester. 1849/50. 1859. (Hans v. Bülow gewidmet.)
   Vorgetragen von Herrn Ferruccio Busoni.
6. „Tasso", Lamento e Trionfo, sinfonische Dichtung. 1849.

V. (Zweites Kammerkonzert)
Mittwoch, den 25. Oktober, vorm. 11 Uhr
in der **Universitäts-Aula** des **Neuen Kollegienhauses:**

1. Der 129. Psalm für Baritonsolo und Orgel. 1881.
   Vorgetragen von Herrn Theodor Harrison.
2. a) „Angiolin dal biondo crin". 1839. (C. Bocella)
   b) „S'il est un charmant gazon"
   c) „Enfant, si j'étais roi"
   d) „Comment, disaient-ils"
   e) „Oh! quand je dors"
   (b–e:) 1841/2. (V. Hugo).
   Vorgetragen von Madame Louise Debogis.
3. a) Camille Saint-Saëns „Danse macabre", sinfonische Dichtung nach H. Cazalis. Klavierübertragung. 1876.
   b) „Au bord d'une source" aus „Années de pélerinage" I. 1835. 1854.
   c) Michail Glinka, Tscherkessenmarsch aus „Russlan und Ludmilla" Klavierübertragung. 1843.
   Vorgetragen von Herrn Camille Saint-Saëns.
4. a) „Es rauschen die Winde." 1842. (L. Rellstab)
   b) Das Veilchen (J. Müller)
   c) „Wo weilt er?" 1842 (?)
   d) Jugendglück. 185(?). (R. Pohl.)
   Vorgetragen von Frl. Johanna Dietz.
5. „Concert pathetique" für zwei Klaviere. 1850. 1865. 1877.
   Vorgetragen von Herrn Professor James Kwast und Frau Frieda Kwast-Hodapp.

VI. (Chor- und Orchesterkonzert)
Mittwoch, den 25. Oktober, abends 6½ Uhr
in der **Stadthalle.**
Chor: Der Festchor des Bachvereins und akad. Gesangvereins.
Orchester: Das verstärkte städtische Orchester.
Leitung: Herr Generalmusikdirekt. Dr. Philipp Wolfrum:

1. „Die Glocken des Strassburger Münsters" (H. Longfellow) für Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel. 1874.
   Solostimme (Lucifer): Herr Theodor Harrison.
2. a) (III.) Elegie für Violine und Klavier („Die Zelle von Nonnenwerth"). Manuscr. (?).
   b) Offertorium a. d. Ungarischen Krönungsmesse (1866/7) für Violine und Orgel. 1869.
   Vorgetragen von Herrn Fritz Hirt-Heidelberg.
3. a) „Hymne de l'enfant à son réveil" (V. Hugo) für Frauenchor mit Harfe, Klavier und Orgel. 1844.
   Solostimme: Frl. Martha Fickler-Heidelberg.
   b) Chor der Engel aus „Faust" (W. Goethe) für gemischten Chor mit Harfe, Klavier und Orgel. 1842.
4. Drei Lieder aus Friedrich Schillers „Wilhelm Tell" für eine Tenorstimme mit Orchesterbegleitung:
   a) Der Fischerknabe
   b) Der Hirt
   c) Der Alpenjäger
   (a–c:) 1835/6. 1848. 1870.
   Vorgetragen von Herrn Hans Tänzler.
5. „Gaudeamus igitur", Humoreske für Orchester und Chor. 1870.

Abends 9 Uhr: **Schlossbeleuchtung**

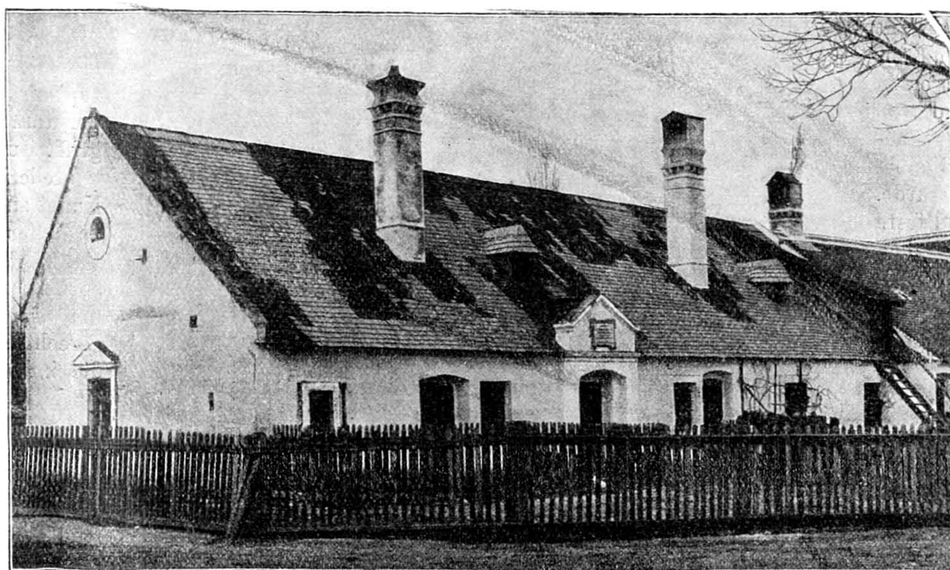
Franz Liszt, was er seinen Zeitgenossen war

Von **Arthur Liebscher**

Ein Pianist! So meinten diejenigen unter ihnen selbst, welche in Erinnerung an die Tage seines strahlenden Virtuosendaseins versuchten, die eigenartige Erscheinung auf sich wirken zu lassen, ohne sie in ihrer vollen Bedeutung zu erfassen. Ein grosser zwar, vielleicht sogar „der einzige", immerhin: ein Pianist. Es hat aber jedesmal etwas Irritierendes, wenn eine einzelne Fähigkeit, eine eminente Begabung für eine besondere Seite des künstlerischen Ausdruckes, bei einem vielseitigen Talente in ungewöhnlichem Masse in Erscheinung tritt, weil nach den Gesetzen der Kontrastwirkung die Menge des Lichtes, die von diesem Punkte ausgeht, die ganze Persönlichkeit dergestalt überstrahlt, dass alle übrigen künstlerischen Kräfte im Schatten zu liegen scheinen und unerkannt bleiben. Leicht wird dann diese eine hervortretende Fähigkeit für die Begabung schlechthin genommen und von ihr aus das Urteil über die Gesamterscheinung gefällt, wobei sich am Ende nichts anderes als ein Trugschluss ergeben kann. Unter dieser Tatsache, welche sich auffallend häufig gerade bei Musikern feststellen lässt, haben wenige in dem Masse zu leiden gehabt wie Franz Liszt; denn selbst für manche urteilsfähige Beobachter ist er Zeit seines Lebens der gewaltige Beherrscher der Tasten geblieben, von jenem denkwürdigen Tage seines zweiten Wiener Konzertes an, in dem ihn Beethovens Kuss zu höchster Künstlerschaft weihte, bis zu seiner letzten Stunde in Bayreuth und darüber hinaus, und immer aufs neue hat man in der Absicht, den Kern seines Wesens zu treffen, ihn in Parallele zu Paganini gestellt. Soweit eine einzige Seite von ihm in Frage kam, die an das Unglaubliche grenzende Sicherheit in technischen Dingen, nicht mit Unrecht. Sobald man aber den Versuch unternimmt, Liszt und Paganini als Musiker im eigentlichen Sinne des Wortes nebeneinander zu stellen, erkennt man sofort die überragende Bedeutung des „Pianisten" gegenüber dem Geiger und sieht ein, dass eine weitere Möglichkeit Vergleiche im positiven Sinne zu ziehen überhaupt nicht bestehen kann. Hier der Virtuos, dort der Künstler,

jeder der vollkommene Typus seiner Gattung. Gewiss, man kann auf eine ganze Gruppe von Kompositionen hinweisen, wenn man die Behauptung von dem Virtuosen Liszt stützen will, auf die Arrangements von Melodien aus Favoritopern, die sicher dem Ideale nicht entsprechen, das uns heute für die Klavierkomposition vorschwebt, und es wäre töricht und ungerecht, deren Schwächen absichtlich leugnen zu wollen.

Nicht minder ungerecht aber ist der Versuch, die Allgemeingültigkeit des natürlichen Prinzipes der Entwickelung ausscheiden oder ausser Betracht lassen zu wollen, wo Anfang und Ende einer Künstlerlaufbahn so weit voneinander entfernt und in entgegengesetzter Richtung liegen wie im Falle Liszt. Schrieb nicht sogar ein Beethoven vor seiner dritten Sinfonie eine erste und eine zweite? Und ist es nicht gerade die stete Entwickelung, das bewusste Emporarbeiten zur Höhe, der rastlose Kampf um den Schritt vorwärts, was uns die Gestalt Liszts als Musiker so gross erscheinen lässt? Und sollte es wirklich so schwer zu fassen sein, wenn ein junger Mann mit besonderer Begabung für das Pianistische und seltenem Sinn für das rein Klangliche Kompositionen schreibt, die sicher nicht schlechter sind als alle die anderen, die zu jener Zeit für ähnliche Zwecke und unter ähnlichen Voraussetzungen entstanden?



Liszts Geburtshaus in Raiding bei Oedenburg (Ungarn)

Ein flüchtiger Vergleich der Lisztschen Kompositionen jener Virtuosen-Periode mit der Literatur, welche damals ganz allgemein die Programme des öffentlichen wie des privaten Konzertes beherrschte, beantwortet die Frage von selbst. Auf jeden Fall müsste man schon ein beträchtliches Mass musikalischen Philistertums in sich haben, wenn man sich durch einen Teil des Schaffens eines Künstlers, der zudem in der Hauptsache zeitlich weit zurückliegt, die Freude an all dem anderen, was wir ihm verdanken, soweit trüben lassen wollte, dass die Klarheit des Urteiles und die Unbefangenheit bei der Würdigung seiner ganzen Lebensarbeit darunter litte. Liszt hat, wie die allermeisten der Grossen, suchen und probieren müssen, bis er die Form des Ausdruckes fand, in der allein er sein Inneres restlos zu offenbaren vermochte, und der Wert seines Spieles stand im Anfange zweifellos hoch über dem Werte dessen, was er niederschrieb. Sonst wäre der starke Eindruck auf Menschen wie Beethoven oder Mendelssohn gar nicht zu erklären und auch die Unmittelbarkeit der Wirkung auf alles, was sonst musikalisch war, nicht zu begreifen. Aus blosser Klaviersentimalität und Skalenbravour heraus ist das Faszinierende der Erscheinung des jungen Liszt jedenfalls nicht zu verstehen. Hier muss man schon den starken Musiksinn zu Hilfe nehmen, wie er sich von Jahr zu Jahr stetig klarer und unverkennbarer zeigte und den immer angeregten Intellekt, der ihn über alles reflektieren liess, was irgend mit seiner Kunst im Zusammenhange stand. Letzterer war es auch, der ihn gesellschaftlich eine Stellung einnehmen liess, wie sie schwerlich jemals ein Musiker vor ihm innegehabt hatte. Ganz sicher war es ursprünglich der Ruhm des Virtuosen, der ihm die besten Salons öffnete, eben die eigenartige Position, die er später dort bekleidete, gründete sich doch mehr auf das Bezwingende, das von einem grossen Menschen mit universaler Bildung ausging, mit einer aussergewöhnlichen Empfänglichkeit für alle Kulturfragen und die Fähigkeit, in derselben klaren Weise über die letzten Probleme der Kunst, über Philosophie und Politik zu urteilen.

Man darf behaupten, dass mit Franz Liszt der Typus des Musikers ein anderer geworden ist. Die starke einseitige Begabung für musikalische Dinge reicht nicht mehr aus für den Künstler von heute, wenn er die Stellung einnehmen will, die ihm auf Grund seiner Bedeutung für die Kulturarbeit zukommt. Es bedarf dazu vielmehr des weiten Horizontes, den eine umfassende Bildung schafft. Mit der Beherrschung des Handwerksmässigen seiner Kunst ist es heute bei keinem mehr getan, und wäre er das stärkste Talent. Das ganze Werk eines Richard Wagner, es wäre über die Anfänge nicht hinausgekommen, hätte ihm und seinen Getreuen, Liszt wieder voran, das gefehlt, was jenseits des eigentlich Musikalischen liegt. Nicht die gefühlsmässige, sondern im Verein mit ihr die intellektuelle Erkenntnis von der Richtigkeit einer Idee bringt die Kraft und den Mut zur Überwindung der ihrer Verwirklichung im Wege stehenden Hindernisse hervor und schafft Naturen, wie eben Liszt eine war.

Was hat er nicht alles für die Durchsetzung seiner Ideale getan! Man denke an die Popularisierung von Beethovens Werken in seinen Konzerten, an seine Klavierübertragung von dessen Sinfonien. Man denke ferner an das, was er Schubert gewesen ist. Heute sind dessen Lieder Nationalgut, zu einem grossen Teile durch das Verdienst Liszts. Das soll man wohl bedenken, wenn uns die Transkriptionen vom ästhetischen Standpunkte aus manchmal bedenklich erscheinen wollen. Als Liszt die Schubertschen Melodien mit ihren Begleitungen zu Klavierstücken verschmolz, da waren die Originale noch so gut wie unbekannt, und mancher Sänger ist durch einen Klavierabend veranlasst worden, in die Musikalien-

handlung zu gehen, um zu sehen, ob das nicht eigentlich und in erster Linie etwas für ihn sei, was unter den Fingern des Pianisten so wundervoll singend klang. Wie oft mag dabei manchem auch erst das richtige Verständnis für diese oder jene Stelle im Vortrag aufgegangen sein!

Nicht bloss bei den Liedtranskriptionen, sondern auch bei vielen seiner übrigen Bearbeitungen. Man denke an das Adagio der Wandererfantasie, um nur eines der allerprägnantesten Beispiele anzuführen, an jene Harmonien der linken Hand, die, versteckt und zu jener Zeit wohl für die meisten unerkannt, auf ihren Spitzen das Thema tragen. Nach Liszts poetischer Verdeutlichung der Melodie durch Cello und Horn ist es geradezu unmöglich, sie zu übersehen oder den Sinn dieser Stelle misszuverstehen.

Zu wie grossem Danke ist ferner Berlioz dem Meister verpflichtet! Die Bearbeitung seiner Sinfonie fantastique, die sich Liszt für das Klavier zurecht machte und in seinen Konzerten spielte, war das erste, was in Deutschland von den Schöpfungen des französischen Romantikers wirklich bekannt wurde. Welch eine tiefe und feste Überzeugung von dem Werke gehörte für den Klavierinterpreten dazu, um zu wagen, es in stundenlangem Vortrage einem Publikum anzubieten, dessen Geschmack in der Hauptsache auf Herz, Hünten und Genossen eingestellt war! Und seine Aufführung des Benvenuto Cellini, die erste in Deutschland, spricht ebenso beredt von der Vornehmheit eines Charakters, der sich nicht scheut, in direkten Gegensatz zu dem Verlangen eines musikalisch gänzlich unerzogenen Publikums zu treten, sobald er nur von den bedeutsamen Qualitäten eines verkannten oder verlästerten Werkes überzeugt ist, wie sein Durchsetzen des „Barbiers von Bagdad“ an jenem Dezemberabende, an dem er zum letzten Male am Pulte in Weimar stand oder sein ergebnisloser Versuch, Schumanns Genoveva zu neuem Leben zu erwecken, nachdem sie in Leipzig eine Reihe von Jahren vorher glatt und entschieden durchgefallen war. Dass diese Oper im Prinzipe ein künstlerischer Irrtum war, wusste er vor der Aufführung wahrscheinlich genau so klar, wie wir heute, aber er übersah in seiner Kritik neben dem Negativen das Positive nicht, das dies dramatisch gedachte Werk eines durchaus lyrisch empfindenden Musikers immer noch über den Durchschnitt hinaushob. Bei einer so idealen Handlungsweise wirkt es fast wie ein schlechter Witz der Musikgeschichte, wenn man beobachten muss, dass es ausgerechnet die Anhänger Schumanns sind, die in späteren Jahren alle Vornehmheit vermissen lassen, wenn es gilt, Liszt und sein Werk zu bekämpfen.



Franz Liszt
Jugendbildnis von Krüger

Mit Richard Wagner ist Liszt, abgesehen von einer vorübergehenden Trübung des Freundschaftsverhältnisses, ein ganzes Menschenalter hindurch eng verbunden gewesen. Er hat das Verdienst, Wagner zu dem gemacht zu haben, was er geworden ist. Das zu betonen, erweist sich gerade gegenwärtig so nötig, weil sich, nach dem völligen Durchringen des Wagnerschen Lebenswerkes das Verhältnis der beiden Meister in den Augen der Allgemeinheit zu verschieben droht und Liszt dabei immer mehr in den Hintergrund zu rücken scheint, während schon das rein menschliche Gefühl der Gerechtigkeit fordert, dass ihm bei der Würdigung des Sieges der Wagnerschen Ideen der Teil des Ruhmes zukommt, der ihm von rechtswegen gebührt. Zu Lebzeiten ging ihm ohnehin die Fähigkeit ab, sich und sein Können in den Vordergrund zu stellen, und die Propagierung seiner eignen Werke musste immer bescheiden hinter der Pionierarbeit zurückstehen, die er rastlos für andere leistete. So ist es geradezu typisch für ihn, wenn er, der unzähligemal zur Feder griff, um auch schriftstellerisch verkannter Kunst zur Anerkennung zu verhelfen, in einem einzigen Falle in eigner Sache spricht, und auch da nur, um sich gegen die ungerechtfertigten Angriffe, die im Anschlusse an das Karlsruher Musikfest gegen ihn erhoben worden waren, zu verteidigen. Sonst hat sein Kämpfen in erster Linie der Wagnerschen Sache gegolten. Im letzten Grunde freilich waren es seine eignen Ideale, die er dadurch zu verwirklichen hoffte. Aber immer nur die Ideale, nicht die Werke. Fand er doch in den dramatischen Arbeiten seines Freundes in vollkommenem Masse das durchgeführt, was ihm selbst als erstrebenswertes Ziel seiner Kunstübung vorschwebte: die Vereinigung von Poesie und Musik. Hier war der Boden, auf dem sie beide gemeinschaftlich standen. Dabei hat Wagner von Liszt wahrlich mehr als blosse Anregungen empfangen, auch was die rein musikalische Seite der Sache angeht. Man ist so leicht geneigt, Wagner als den ursprünglichen Erfinder der neuen Ausdrucksform des Musikalischen schlechthin anzusprechen und Liszt als den Freund zu betrachten, der sich instrumental die Ausdrucksweise aneignete. Bis zu einem gewissen Grade ist jedoch gerade das Gegenteil der Fall, denn man muss bedenken, dass Liszts Stil in seinen sinfonischen Dichtungen bereits feststand, als der Wagners noch im Werden war. Der grosse Schritt zwischen Lohengrin und Tristan, er ist getan worden unter dem Einflusse Liszts, denn gerade in jener Zwischenzeit war es, als Wagner sich eng an Liszt anschloss und begeistert dessen Partituren studierte. Der Musikdramatiker freilich hatte im weiteren Verlaufe ausser

der einzigartigen Begabung, die Welt über sich in Atem zu halten, noch seine Freunde zur Seite, während der Sinfoniker über dem Kampfe für das Musikdrama und der Arbeit für andere sein eigenes Schaffen fast stiefmütterlich behandelte. Wenn man dazu ausserdem noch bedenkt, dass in dem einen Falle Bühnenwerke, in dem anderen Konzertmusik in Frage kam, so findet man alles in allem sehr leicht die Erklärung für die Tatsache, wie es kommen konnte, dass die Art der Durchsetzung des Lebenswerkes der beiden Grossen notwendig den Eindruck hinterlassen musste, als sei Wagner ganz allein der Schöpfer und Liszt nicht viel mehr als der Nachahmer der neuen Ausdrucksform gewesen. Das Bühnenwerk hat der Konzertmusik gegenüber eben die stärkere, unmittelbarere und nachhaltigere Wirkung voraus und stösst überhaupt von beiden auf das lebhaftere Interesse weiter Kreise. Man denke sich aber einmal die Gestalt Liszts hinweg aus der Nähe Wagners, von dem Tage an, an dem der Dresdner Flüchtling Rat suchend nach Weimar kam, und man wird sofort erkennen, was die selbstlose Freundschaft für das Werk des späteren Bayreuther Meisters zu bedeuten gehabt hat. Zu profitieren war für Liszt dabei wirklich nicht viel, abgesehen natürlich von dem Künstlerischen, und um die Situationen, in die er durch den Feuergeist des Vertriebenen unzählige Mal gebracht wurde, war er ebenfalls nicht zu beneiden. Das waren Situationen, wie sie auf die Dauer nur die Freundschaft aushält, die ein grosser Mensch und dabei ein grundvornehmer Charakter zu vergeben hat.

Ob wir heute wohl ein Bayreuth besässen, wenn in den Maitagen von 1849 und all den folgenden Jahren der besonnene Rat und die tatkräftige Hilfe aus Weimar ausgeblieben wäre? Ob sich Wagner da zu seiner Kunst, und ob sich vor allem seine Kunst in die Welt gefunden hätte? Wohl schwerlich. Wagner war klug und ehrlich genug, um das einzusehen und hat freimütig erklärt, dass er nur durch die Liebe des selbstlosesten aller Freunde in dem Augenblicke, in dem er heimatlos wurde, die langersehnte, aber immer am falschen Orte gesuchte Heimat für seine Kunst fand. Das Verhältnis der beiden Musiker zueinander ist zu eigenartig, als dass es nicht schon genugsam beschrieben worden wäre. Worauf es heute, am Geburtstage Liszts, ankommt, ist das, dass bei aller Überlegenheit des Genies Wagners es doch immer wieder Liszt gewesen ist, der geraten und gegeben, gefördert und geholfen hat, während Wagner die Rolle des fragenden und suchenden, des bittenden und verlangenden Freundes spielt, man mag nur die äusseren Lebensverhältnisse oder das künstlerische Moment ins Auge fassen. Das Genie brachte er mit, dass es sich entfalten konnte, verdankte er dem kongenialen Freunde. Denn alle die, welche später das Ideal, das neugefundene Ideal der Welt, man möchte fast sagen: aufzwangen, sie sind unmittelbar oder mittelbar herausgewachsen aus der Schule Liszts, mochten sie nun als Dirigenten oder als Schriftsteller, als Pianisten oder als Komponisten den Kampf aufnehmen.

Ehe es ein Bayreuth gab, gab es ein Weimar. Dort ging das musikalische Deutschland zur Schule, und niemand gebührt in so universalem Sinne der Name eines musikalischen praeceptor Germaniae, wie Liszt. Niemand war auch zu diesem Berufe so geeignet wie er. Keiner hat sich bis in so hohes Alter hinein eine so jugendliche Begeisterung gewahrt und keiner hat demzufolge auch so zu begeistern und mit sich fortzureissen vermocht wie Liszt. Kein Wunder also, dass sich um ihn alles drängte, was herauswollte aus den ausgetretenen Pfaden mehr oder weniger formalen Musizierens, kein Wunder auch, dass es gerade die Jungen waren, die sich so gewaltig nach dem thüringischen Residenzstädtchen hingezogen fühlten. Liszt hatte die Jugend für sich und darum auch die Zukunft. Ihr Enthusiasmus verbürgte den Siegeszug der neudeutschen Kunst. Mag sein, dass sich unter den Vielen manches Talentchen mit einschlich, das herzlich belanglos geblieben ist und nicht mit unter die Förderer fortschrittlicher Kulturinteressen gezählt werden darf. Das liess sich gar nicht vermeiden bei der freien Art der Lisztschen Unterweisung, die eben alles andere war als eine Stundenerteilung im konservatoristischen Sinne. Das Wesentliche und in der Folgezeit bedeutsam Gewordene sind ja auch gar nicht die paar Vorspielstunden gewesen, sondern hat in dem Verkehr des Meisters mit seinen Jüngern gelegen. Hier stecken die starken Wurzeln der Kraft, die von Weimar ausging, denn hier strahlte vor allem die Begeisterung vom Lehrer auf die Schüler über, die Begeisterung für alles Neuartige im Reiche der Kunst und für die ostentative Propagierung des Verkannten.



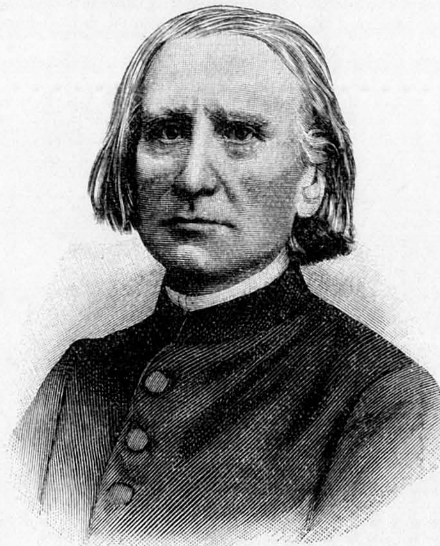
Franz Liszt
Jugendbildnis von Kriehuber

Man hat gesagt, solche Szenen, wie sie Liszt bei der Aufführung des Barbiers von Bagdad oder des Draesekeschen Marsches beinahe mutwillig heraufbeschwor, haben der von ihm vertretenen Sache geschadet. Das mag richtig sein, so lange man die rein persönlichen Verhältnisse als „seine Sache“ bezeichnet, wenn man aber in Rücksicht zieht, wie gerade bei solchen Anlässen die Leidenschaften auch auf seiten derer entflammten, die neben und um Liszt standen, so wird man rückwärts blickend derartige Vorkommnisse mit ganz anderen Augen ansehen lernen. Wer weiss, wie es heute um die neudeutsche Kunst aussähe, ohne den Feuereifer ihrer ersten Vertreter.

Genug. Das Prinzip, das Liszt ein ganzes Leben hindurch verfochten hat, ist heute anerkannt. Wie steht es aber um seine Werke? Um die sinfonischen und die

grossen vokalen vor allem? Es wird wahrlich Zeit, dass wir uns auch auf sie besinnen, denn mit dem Abspielen der Campanella-Etüde und des Gnomenreigens ist es wirklich noch nicht erledigt, wenn es sich darum handelt, zu beweisen, dass wir Leben und Wirken des Fortschrittlers Liszt erfasst haben. Hier warten andere Aufgaben. Er tat alles für andere, mögen andere nun endlich etwas mehr für ihn tun.

Manchmal wird man bei aller Jubiläumsfreudigkeit allerdings das Gefühl nicht zu bannen vermögen, dass wir im ganzen genommen doch schon wieder ein Stück über Liszt hinausgewachsen sind. Seine starke Betonung der Farbe in den Orchester- und Chorwerken, die ab und zu schärfer ins Auge tritt als die musikalische Zeichnung selbst und uns dann vor einem Effekt stehen lässt, wo uns eine Wirkung lieber wäre, wird man als Geschenk einer vom Sinnlichen des Tonspiels stark angeregten Natur mit in Kauf nehmen müssen. Doch das lässt sich um so leichter ertragen, als die ungebändigte Lebenskraft dieser Musik um so deutlicher spricht und vor 60 und mehr Jahren bereits als Ausdrucksmittel alles das anwendet, was unsere Musik von heute kennzeichnet. Gewiss, Liszt hat die einzelnen Elemente der modernen Tonsprache nicht erfunden, er hat sie als Elemente übernommen, von Berlioz den Farbenreichtum der Instrumentationspalette und das Programm, von Fétis den Drang zur Sprengung der Fesseln starrer Dur- und Molltonalität usw., aber er hat alle diese gesondert auftretenden Momente zu einem neuen Ideale in seiner Persönlichkeit zusammengeschlossen und damit das geschaffen, was **heute Gegenwartsmusik** ist und allem Anscheine nach auch noch eine Zeit lang unsere **Zukunftsmusik bleiben** dürfte.



Erinnerungen an Franz Liszt

Von **Carl Reinecke***

Mein erstes Begegnen mit Franz Liszt war kein persönliches: Liszt, im Zenit seines Ruhmes als Virtuose stehend, gab in Hamburg ein Konzert, und ich, als obskurer klavierspielender Knabe, hatte selbstverständlich keinen heisseren Wunsch, als ihn, den grössten Klavierspieler seiner Zeit, zu hören, einen Wunsch, den der gütige Vater erfüllte. So wanderte ich denn klopfenden Herzens von der Nachbarstadt Altona nach dem Hotel „Alte Stadt London“ auf dem Hamburger Jungfernstieg. Es war noch zur Zeit vor dem schrecklichen Hamburger Brande und zur Zeit der kleinen intimen Konzertsäle. Der fashionabelste Saal Hamburgs war der in dem genannten Hotel, er fasste nur vier- bis fünfhundert Hörer. Liszt war meines Wissens der erste Klaviervirtuose, welcher seine Konzerte ganz allein, ohne jegliche Mitwirkung anderer Künstler, bestritt. Das tat er auch in diesem Konzerte, abgesehen davon, dass er das berühmte Septett in d moll von Hummel mit Begleitung einiger Hamburger Künstler vortrug. Liszt, eine überaus schlanke, elegante Gestalt, begann mit der Sonate quasi una fantasia in cis moll von Beethoven, und ich erinnere mich genau, dass ich ebenso entzückt war von dem unvergleichlichen Vortrage der ersten beiden Sätze wie erstaunt über die rhythmischen Gewalttätigkeiten, welche er im letzten Satze verübte. Ähnlich wechselten die Eindrücke bei mir während seiner ferneren Vorträge. Spielte er wie der echte Liszt, so spielte er wie vor und nach ihm kein anderer Klavier gespielt hat. Seine erstaunliche, von keinem übertroffene Bravour und Virtuosität war stets mit Poesie und mit der feinsten musikalischen Intelligenz gepaart. Kühnheit, Leidenschaft, Anmut, Eleganz, Humor, Schlichtheit des Ausdruckes, alles war zu rechter Zeit da und zwang einen zu uneingeschränkter Bewunderung. Kitzelte es ihn aber, die blinde Menge ein wenig zu nasführen, so liess er sich zu allerlei Barockem verleiten, worüber sogar ich als Knabe schon den Kopf schütteln musste. So entsinne ich mich, wie betroffen ich war, als er in der übrigens wundervoll gespielten Rossinischen Tellouvertüre den Kuhreigen mit der rechten Seitenfläche des rechten Zeigefingers hämmerte! Unvergleichliche, durch nichts getrübte Leistungen, die mir noch heute, nach beinahe sechzig Jahren, klar vor der Seele stehen, waren das Septett von Hummel, die chromatische G dur-Etüde von Moscheles, das Schubertsche Ständchen und die schon erwähnten beiden Sätze aus der Beethovenschen sogenannten Mondscheinsonate. Sehr imponierte es mir, dass Liszt zwischen den einzelnen Vorträgen sich nicht zurückzog, sondern vom Podium herabstieg und als vollendeter Kavalier mit der schönen Damenwelt plauderte.

Manches Jahr war vergangen, ich lebte — im Jahr 1848 — in Leipzig. Da forderte mich eines Tages Ernst, der herrliche, Liszt kongeniale Geiger, der sich damals längere Zeit in Leipzig aufhielt, freundlich auf, mit ihm nach Weimar zu fahren, um Liszt einen Besuch abzustatten. Selbstverständlich war ich überglücklich, den Meister kennen lernen zu sollen. Gegen Mittag trafen wir in Weimar ein und eilten auf die Altenburg, wo Liszt damals residierte. Er empfing Ernst mit Herzlichkeit und mich, seinen Schützling, mit der ihm eigenen herzgewinnenden Liebenswürdigkeit. Er lud uns sofort zur Mittagsmahlzeit ein, an der ausser unserem gütigen Wirt nur sein Sekretär und Geschäftsträger Belloni, Ernst, dessen Sekretär Franke und ich teilnahmen. Das Mahl war nicht lukullisch, aber vornehm, und zu den Speisen wurde bayrisch Bier und Sekt kredenzt. Den letzteren verschmähte Liszt vollständig und äusserte dabei, wie seltsam es sei, dass er die Reputation habe, viel Sekt zu trinken und oft Saiten abzuschlagen, während doch beides nicht der Fall sei. (In der Tat bin ich nie Zeuge gewesen, dass er eine Saite sprengte, sein Anschlag war stets elastisch, selbst bei titanenhaften Ausbrüchen.) Damals war ihm ein Gläschen fine champagne lieber als die feinste Marke Champagner, und er trank während der Tafel manches Gläschen. Als er auch uns

*) Aus Carl Reineckes Gedenkblätter an berühmte Musiker: „und manche liebe Schatten steigen auf“ (zweite, vermehrte Auflage, Leipzig 1910).

davon anbot, und Ernst für mich dankte mit den Worten: „Der Reinecke ist ein Puritaner, der trinkt keinen Schnaps“, meinte Liszt: „Enfin, lieber Reinecke, Sie haben ganz recht, ich gewöhne es mir jetzt auch ab“. Trotzdem trank er dann wieder sein Tässchen Mokka mit einem Schuss Kognak. Nach Tische forderte er mich auf, ihn zu einem Schüler zu begleiten, dem er eine Stunde zu geben habe (es war der jetzt in Leipzig lebende geschätzte Komponist Professor A. W.). Ein grösseres Glück hätte ich nicht haben können, als das, Zeuge einer Klavierstunde zu sein, die Liszt gab! Während der ganzen Zeit verharrte Liszt stehend hinter dem Stuhle seines Schülers, machte feine, oft humoristisch gewürzte Bemerkungen zu dem Spiele, spielte ab und zu einzelne Stellen in geradezu unnachahmlicher Weise vor und — nahm von Zeit zu Zeit einen Schluck Kognak aus einer kleinen Reiseflasche, die er in der Brusttasche bei sich führte. Am Abend forderte mich Liszt auf, ihm vorzuspielen, da ich doch an der inzwischen arrangierten Whistpartie tätigen Anteil nicht nehmen konnte. Er nahm desto liebenswürdigeren Anteil an meinem Spiele. Als er nun aber während des Whistspiels Grog von Kognak trank, konnte ich mich in meinem Erstaunen darüber nicht der Frage erwehren, ob er wohl an dem heutigen Tage von dem Systeme des „Abgewöhnens“ Abstand genommen habe? Er verneinte dies lachend, indem er hinzufügte, dass man sich dergleichen nur ganz allmählich abgewöhnen dürfe, und indem er mir gleichzeitig von manchen Heldentaten auf diesem Gebiete aus seinen früheren Jahren erzählte. Dieses ersten persönlichen Begegnens musste ich gedenken, als mich Liszt wenige Jahre vor seinem Tode in meiner drei Treppen hoch gelegenen Wohnung besuchte. Es war ein fürchterlich heisser Sommertag, und der greise Meister war sichtlich sehr erschöpft. Meine Frau bot ihm begreiflicherweise jede Erfrischung an, die man an solchen Tagen als erquickend zu betrachten pflegt, ohne jedoch damit zu reussieren. Da fiel mir mein erstes Begegnen mit ihm ein, und ich schlug ihm ein Gläschen fine champagne vor. „Enfin, das wäre etwas!“ meinte er. Diese Inklination hatte ihn also noch nicht ganz verlassen, sie ist ihm aber auch nie verhängnisvoll geworden, denn bekanntlich wurde er alt und blieb stets tätig, geistig frisch und selbst produktiv. Das war mein letztes Begegnen mit Liszt. Doch habe ich noch von einigen früheren, für mich ebenso lehrreichen wie interessanten zu berichten. Bald nachdem ich den Meister unter Ernsts Obhut in Weimar besucht hatte, lud er mich ein, auf einige Tage zu ihm zu kommen, und mit dankbarem Herzen gedenke ich noch heute dieser genuss- und lehrreichen Tage. Als wir einmal ganz allein zu Nacht speisten, kam das Gespräch auf Hummel, ich bezeichnete dessen d moll-Septett als sein vollendetstes Werk und erwähnte gleichzeitig, dass ich es vor Jahren von ihm in Hamburg hätte spielen hören. Liszt aber meinte, dass Hummels fis moll-Sonate dem Septett doch wohl den Rang streitig mache, und als ich nun bekennen musste, dass diese mir fremd geblieben sei, setzte er sich an den Flügel und spielte auswendig die ganze Sonate! Ein anderes Mal äusserte ich, wie sehr ich immer bedauert habe, dass er niemals die Coriolanouvertüre von Beethoven für Klavier transkribiert habe. Da setzte er sich gleich an den Flügel, spielte sie in kongenialer Weise und sagte zum Schlusse: „So ungefähr würde ichs gemacht haben“. Nachdem er mir die E dur-Etüde von Chopin aus dessen ihm gewidmeten Opus 10 vorgespielt hatte, sagte er in etwas trübem Tone: „Vier Jahre von meinem Leben gäbe ich darum, wenn ich diese vier Seiten geschrieben hätte“. Seit ich diese Etüde von Liszt gehört habe, kann sie kein anderer Spieler mir zu Dank spielen.

Gerade in solchen Augenblicken, unter vier Augen, spielte Liszt am schönsten; hatte er ein grösseres Publikum vor sich, so packte ihn leicht ein Dämon, und er liess sich, wie schon oben erwähnt, zu Barockem und Launenhaftem verführen. — Mit gewinnender Güte und Liebenswürdigkeit verlangte er meine jüngsten Kompositionen zu hören. Ich hatte ein Konzertstück für

Verehrter Herr,

Ihre freundlichst gütigen Zeilen haben mich sehr erfreut, und die Aussicht welche Sie mir dazu geben, Sie bald wieder in Weymar zu begrüssen ist mir eine sehr angenehme. — Kommen Sie doch recht bald, und wenn möglich auf einige Tage; meinerseits werde ich gewiss alles versuchen, um Ihren hiesigen Aufenthalt, bestens verkürzend, zu verlängern. Das versprochene Concert interessirt mich lebhaft; es wird uns jedenfalls einen sehr reichen Stoff zu musikalischen Plaudereien geben

Klavier mit Orchester (später als opus 33 erschienen) komponiert, Liszt legte die nicht eben kalligraphisch geschriebene Partitur aufs Pult und spielte nicht allein prima vista in vollendeter Weise das, was in der Partitur stand, sondern er bereicherte zudem meinen etwas altmodischen Klaviersatz durch Improvisationen reizendster Art. Als ich in den nächsten Stunden zugunsten meines Konzertstückes etwas ähnliches zu Papier gebracht hatte, freute er sich, seine Improvisationen wiederzufinden. Meine vierhändigen Variationen über eine Sarabande von Bach (opus 24), die er wiederholt mit mir spielte, liess er dagegen unangetastet.

Während dieses Aufenthaltes hatte ich auch Gelegenheit, ihn als Opernkapellmeister am Pult zu sehen. Er dirigierte wie ein firmer Operndirigent — Flotows Martha. Als ich nach Leipzig zurückkehren musste, entliess er mich, reich beschenkt mit einem ganzen Stoss seiner Klavierwerke (darunter die berühmte E dur-Polonaise, die Des dur-Etüde und die drei Notturnos „Liebesträume"), und seine Freundin, die Fürstin Wittgenstein, verehrte mir ein Medaillon (basrelief) von Liszt nach Schwanthaler, welches noch heute mein Zimmer schmückt, während sein musikalisches Geschenk einen besonderen Platz in meinem Notenschrank einnimmt.

Im Jahre 1851 erhielt ich in Bremen einen reizend liebenswürdigen Brief von Liszt aus Helgoland, in welchem er mir seinen Besuch anmeldete und mir gleichzeitig den Vorschlag machte, in Bremen ein Konzert zu veranstalten, in dem er mich durch seine Mitwirkung unterstützen wolle, er habe nie in Bremen gespielt, und da könne es vielleicht meinem Konzerte förderlich sein. Dass ich dies grossherzige Anerbieten dankbar annahm, wird jeder begreifen. Ich empfing ihn auf dem Bahnhofe, und er fuhr sofort mit mir ins Konzertlokal, um mit mir die soeben erschienenen Variationen für zwei Flügel über den Marsch aus Preciosa von Mendelssohn und Moscheles zu probieren. Nach der Introduktion unterbrach er die Probe und sagte: „Hier wollen wir heut Abend einen Halt machen, ich werde da eine Kadenz improvisieren". Und wie erfüllte er am Abend sein Vorhaben! Es war, als wenn er eine Visitenkarte an das Publikum abgäbe, auf der mit goldenen Lettern „Franz Liszt" geschrieben stände. In der dritten, unfehlbar von Moscheles herrührenden Variation kopierte er in liebenswürdig-humoristischer Weise (die natürlich nur mir erkennbar sein sollte) die in seinen späteren Lebensjahren etwas maniriert gewordene Vortragsweise Moscheles' so, dass ich Mühe hatte, ganz ernsthaft zu bleiben. Zum Schlusse spielte er seine Don Juan-Phantasie. Jeder grosse Sänger, jede bedeutende Sängerin hätte noch von ihm lernen können, wie man den Don Juan und die Zerline singen soll. Wenn er die schwierigsten Bravourstellen, die längsten Kadenzen spielte, die mir früher oder später beim Vortrage jedes anderen Virtuosen wie überflüssiger Virtuosenflitter erscheinen wollten, so machte das bei ihm den Eindruck, als ob er Blüten und Perlen mit vollen Händen ausstreute. Der Jubel der Hörerschaft war unbeschreiblich. Aber als ich nach dem nicht endenwollenden Beifallssturm die schüchterne Frage wagte, ob er nicht noch eine kleine Zugabe spenden wolle, schüttelte er den Kopf und führte meine Hand an sein Herz — und ich erschrak, als ich fühlte, wie ungestüm, fast hörbar es klopfte.

Da ich von Bremen aus nach Paris zu reisen beabsichtigte, stattete er mich mit vielen Empfehlungsschreiben, an Berlioz, Erard, die Brüder Escudier, den Fürsten Wittgenstein, die Marquise de Foudras, Madame Patersie (die Erzieherin seiner Töchter) aus, schrieb überdies für die „France musicale" einen Artikel über mich zur Einführung bei dem Pariser Publikum und verlangte, dass ich seinen Töchtern Blandine und Cosima während meines Aufenthaltes in Paris Klavierstunde geben solle, ein Verlangen, das ich denn auch getreulich und gewissenhaft erfüllt habe.

Es ist mir Zeit meines Lebens ein Herzenskummer gewesen, dass ich mich diesem grossen Künstler und guten Menschen niemals durch aufrichtige Bewunderung seiner Kompositionen habe dankbar beweisen können, aber es ist mir trotz allen Bemühens stets versagt geblieben,

und. vielleicht nach manchem plaudern, setzen wir uns wieder zur Arbeit, und schreiben Sie ein neues Concert —
Wäre nicht überhaupt das beste Resultat der Critique, zu neuem Schaffen anzuregen?
Wie es auch seyn mag, verzögern nicht zu lange Ihre Einquartirung im Erbprinzen, und seyen Sie versichert dass mir Ihr Besuch sehr erwünscht ist —

Freundschaftlich ergeben

F. Liszt

28 März 49 — Weymar

mich für dieselben zu erwärmen. Wer mich deshalb einseitig und beschränkt schilt, hat von seinem Standpunkte aus vielleicht recht, aber in Glaubenssachen wie im Kunstgeschmack kann man sich nun einmal zu nichts zwingen. Als ich in späterer Zeit verschiedene Stellungen als Dirigent einnahm, konnte ihm das nicht verborgen bleiben, und es ist sicher ein Beweis seiner Herzensgüte und Charaktergrösse, dass er mir nach wie vor sein Wohlwollen erhielt; denn dass ich manche seiner Werke als Spieler wie als Lehrer kultivierte, konnte unmöglich Eindruck auf ihn machen.

Noch einmal begegnete ich Liszt in Meiningen. Ich war eingeladen worden, dort in einem Konzerte zum Besten des Joh. Seb. Bach-Denkmals in Eisenach mitzuwirken, und am Vorabende dieses Konzertes traf ich Liszt in einer Gesellschaft bei Friedrich Bodenstedt. Selbstverständlich ward Liszt bestürmt zu spielen. Er blätterte unter den Notenheften, die auf dem Flügel lagen, entdeckte die zweite Suite von Franz Lachner im vierhändigen Arrangement und sagte zu mir: „Kommen Sie, Reinecke, die wollen wir einmal zusammen spielen". Und wir spielten sie zusammen von Anfang bis Ende, und es dauerte volle dreiviertel Stunden; den Hörern wäre es lieber gewesen, er hätte fünf Minuten allein gespielt.

Mon cher Monsieur Reinecke,

Un de mes très bons amis M. le Professeur Weyden de Cologne qui vient de passer quelques jours avec moi ici, veut bien se charger de vous remettre ces lignes et de vous dire tout le plaisir que m'a fait votre envoi des Variations sur un motif de Bach. C'est une oeuvre tout à fait distinguée et parfaitement réussie dans sa forme actuelle. En vous en faisant mes sincères compliments je dois y joindre aussi des remerciments de ce que vous avez bien voulu y attacher mon nom.

Il m'aurait été agréable de pouvoir



Liszt als Orchesterkomponist

Von **Theodor Bolte**-Budapest

Liszts bescheidener Ausspruch: „Ich kann warten" ist für viele seiner monumentalen und grosszügigen Werke leider jetzt noch anwendbar und widerlegt das skeptische Urteil einiger Lisztindolenten, die da meinen, Liszts Zeit sei vorbei, und ihn geradezu in einem Atem mit Thalberg und Rubinstein tonschöpferisch betrachtend nennen. Liszts Wartezeit ist vorbei!

Vielen dünkt seine Orchesterfarbenpalette heutigentages etwas verblasst und der Vergangenheitsmusik angehörend im Vergleich zu unseren zeitgenössischen Sinfonikern. Dies lässt sich nicht leugnen. Aber auch den schwächsten flüchtig hingeworfenen Werken ist die mit wenigen Strichen meisterhaft gezeichnete Charakterisierung des Programms eigen.

Liszts sinfonische Dichtungen für Orchester in ihrer musikalischen Darstellung dichterischer Gedanken, beziehungsweise eines Programmvorwurfes, treten auch dem unvorbereiteten Hörer infolge ihrer melodischen Formen und Leitmotive als Zukunftsmusik näher, obgleich der Meister als Progone der tonmalenden modernen Sinfoniker, die das Riesenorchester eines Berlioz überbieten, vor seinen Epigonen voraus hat, dass seine Dichtungen nicht unbedingt eines Programmes bedürfen, um verstanden zu werden. Es ist unleugbar, dass seine Epigonen, wie die neudeutsche Schule, die slawische Schule (Smetana und Dvořák), die neurussische Schule, die sehr stark durch Berlioz und Liszt beeinflusst ist, die Franzosen, Engländer, die nordische Schule usw. grössere Anforderungen an die Hörer stellen, um genossen zu werden. Jedoch in der Erfindung einheitlich-sinfonischer und keineswegs aphoristischer Form und in blühendem Melodienreichtum hat Liszt keine Nachfolger gefunden, die auf die breite Masse so zu wirken und populär zu schreiben vermögen.

In seinen Originalleistungen ging Liszt wesentlich über seine Vorgänger hinaus und schenkte uns Schöpfungen, die in der Geschichte dieser Kunstform nicht überboten wurden. Es ist daher begreiflich, dass wir die Münchener der Hunnenschlacht (wenn auch den Manen Kaulbachs zu Ehren), sowie den feurigen Klängen der Hungaria an den Biertischen lauschend sehen, und dass die Faustsinfonie es in der konservativen Bachstadt Leipzig bis zu einer gewissen Popularität gebracht hat, während früher Mazeppa von denjenigen, die den Begründer der sinfonischen Dichtung nicht als Komponist gelten lassen wollten, abgelehnt wurde.

Berlioz, Wagner und Liszt sind gleichsam die Virtuosen der modernen Orchesterschöpfung. Die sinfonische Dichtung (oder: Orchesterphantasie) hat keine eigentliche definierbare

Form, sie hat mit der Sinfonie nur das grosse moderne Orchester gemein. Übrigens werden heutigentags mehr Ochesterdichtungen und Phantasien geschrieben als Sinfonien.

Jedes auf der Höhe der Zeit stehende, selbst Badeorchester führen Liszts sinfonische Werke auf dem Repertoire. Es ist aber auch Gelegenheit geboten, sich die Werke durch vorzügliche Übertragungen für Klavier zu zwei und vier Händen und für zwei Klaviere zu vier und acht Händen, zumeist durch den Komponisten bearbeitet, zuzuführen (Breitkopf & Härtel). Auf die Partitur für zwei Klaviere, die eine instrumentengetreue und wirkungsvolle Wiedergabe bietet, möchte ich mir erlauben besonders hinzuweisen. Die einzelnen Instrumentengruppen sind in wirkungsvoller Verwendung den beiden Spielern zugeteilt, wobei der Komponist auf unbedingte Ausführbarkeit der freien Bearbeitung das Hauptgewicht legt. Für Studienzwecke erschienen Eulenburgs Kleine Orchester-Partitur-Ausgabe und Breitkopf & Härtels Taschenpartituren (auf die wir am Schlusse dieses Aufsatzes hinweisen).

Ausser den zwölf Dichtungen mögen noch fünf sinfonische Werke in möglichst progressiver, auf die Klavierbearbeitungen beziehender Reihenfolge in Betracht kommen.

In der Farbenkunst beeinflusste den Meister, ausser Kaulbachs Hunnenschlacht, des ungarischen Malers Michael Zichy Gemälde „Von der Wiege bis zum Grabe" zu einer gleichnamigen Tondichtung in elegischer Stimmung. Nur ein vierhändiger Klavierauszug vom Komponisten ist erschienen von geringer Schwierigkeit (bei Bote & Bock). Des mythischen Sängers Gestalt auf einer Vase im Louvre regte Liszt zur Dichtung Orpheus an, eine der kürzesten und leicht spielbaren Tongebilde von erhabener Schönheit. Dem Originale, bei welchen Harfe und Tuba reichlich Verwendung finden, kommt eine Orgelübertragung des Komponisten durch seine Registriereffekte am nächsten (bei Schuberth). Heroïde funèbre (Heldenklage) bildet ein Fragment einer 1830 komponierten „Sinfonie révolutionaire". Ergreifend ist der düstere Trauermarsch fmoll im Finale von ungarischer Färbung, welcher in hellem Fdur ausklingt. Shakespeare inspirierte den Tondichter durch sein Meisterdrama Hamlet zur gleichnamigen Dichtung. Das b moll-Thema deutet auf das Schattenbild Ophelias hin. Der tiefernste Trauermarsch d moll ist besonders hervorzuheben, welcher zur Haupttonart h moll modulierend das Tonstück beschliesst.

Bis hierher stellten die Dichtungen nur geringe Anforderungen an die Ausführenden. Auch Prometheus, wiewohl im Allegro energigo ed agitato assai beginnend, erfordert keine virtuose Technik und ist als Prolog oder Vorspiel zu einer 1850 in Weimar stattgefundenen Herderfeier mit dramatischer Aufführung des ganzen „Entfesselten Prometheus" mit Chören entstanden.

In Tasso, der vertonten Dichtergestalt, welche klassische Tondichtung anlässlich der Goethe-Zentenarfeier gleichfalls in Weimar vor Goethes Tassodichtung zur Aufführung gelangte, ist das herrliche Fis dur-Menuett besonders hervorragend. Lord Byrons gleichnamige Dichtung befruchtete gleichfalls den Tondichter.

Mazeppa, das Paradepferd moderner Orchester, nach Eindrücken von Victor Hugos Gedicht, ist ein ausgesprochenes und wirksames Programm-Musikstück. Die Motive des feurigen Mazepparittes fanden auch in der gleichnamigen Etude dmoll Verwendung, welch letztere ebenfalls zu selten auf Soloprogrammen zu finden ist. Die dahinjagenden Triolenpassagen, „Und schneller als Pfeile, fliegt mit dem Mann in rasender Eile", illustrieren charakteristisch die Hufe des dahinstampfenden Rosses.

Die Festklänge gelangten als Festouvertüre 1854 an einem Weimarer Hoffest zur Erstaufführung. Sie entbehren eines Programmes und sind in ihrer weihevollen Festpracht für jede Festfeier von erhebender Wirkung.

Die Präludien nach Lamartines „Les Préludes" schildern das Leben als eine Reihe von Präludien durch das Morgenrot der Liebe als Eingehen in die himmlischen Harmonien. Reizend in stimmungsvoller Treue ist das Allegretto pastorale, ein an Beethovens Pastorale erinnerndes Stimmungsbild, durch seine pastoralen Horn- und Hirten-

vous envoyer quelques uns de mes nouveaux ouvrages pour le Piano dont je vous ai parlé précédemment, mais comme je les ai beaucoup remanié et retravaillé la publication en a souffert des retards; toutefois je compte dans le courant de cette année faire paraître successivement et les 12 grandes Etudes (Edition définitive) et les Harmonies poétiques et religieuses; et en Decembre ou Janvier prochain les „Années de Pèlerinage, Suite de compositions pour le Piano", — et la collection complète de mes Rhapsodies hongroises.

En attendant laissez-moi vous offrir le „[illegible]" et les 2 Polonaises qui ont été écrites à Eilsen peu après la visite que vous m'y avez faite.

Joachim part demain pour

schalmeienklänge. Das Ganze erfordert weder virtuose Orchester- noch Klaviertechnik und würde mit vorausgehender Frühlingsouvertüre von Goldmark und darauffolgender Pastoral-Sinfonie Beethovens ein sinfonisches Frühlingsprogramm abgeben.

Liszt schenkte uns seine Tondichtung „Die Ideale“ anlässlich des 1857 in Weimar enthüllten Doppelstandbildes Goethe-Schiller, illustrierend des letzteren Gedicht „Die Ideale“. Wort und Ton erläutern sich gegenseitig in ideeller Weise, um so mehr, da der Komponist die betreffenden Verse des Gedichtes an den entsprechenden Stellen der Partituren vorgedruckt hat. Wirkungsvoll wäre es, Schillers Worte gleichsam als unbegleitetes Melodrama auf die Hörer einwirken zu lassen, nach Intention des Tondichters, bis die Dichtung in einer ergänzenden Apotheose ausklingt. Die Ideale sind eine der längsten Dichtungen, nicht schwerer als die Präludien.

Hungaria, die einzige nationale Dichtung, bildet ohne eine weitere Erläuterung einen patriotischen Niederschlag des Tondichters. Busoni hat daraus das Andante marciale d moll in geschickter Weise zu einem charakteristischen Konzertstück verwendet (Schlesinger). Es folgen noch heldenmässige Märsche, unterbrochen durch frische Sätze (Vivos) und Violinsolo im Zigeunerstil; ein klagendes Marcia funèbre illustriert den Trauerzug eines Helden, bis endlich das Tonstück mit einem ungarischen Tanz in hellem D dur abschliesst.

Linder et je le charge de vous
persuader de venir me voir à
Weymar à son retour. Je me suis
beaucoup attaché à lui cet hiver,
et tiens son talent aussi bien que
sa personne en haute estime et véritable
sympathie. — Tâchez de ne pas
trop retarder le plaisir que j'aurai
à entendre votre Trio; je serai
très charmé de faire la connaissance
de Madame Reinecke et voudrais
n'être pas des derniers à vous féliciter
de votre bonheur.

Mille franches et cordiales amitiés
et tout à vous

F. Liszt

Weymar 16 Avril 1852 –

Stürmisch hebt die Hunnenschlacht (nach Eindrücken von Kaulbach) an, nach welchem Schlachtgemälde Liszt ein farbenmächtiges Tongemälde schuf. Ursprünglich plante der Komponist gemeinsam mit Dingelstadt alle fünf im Berliner Museum befindlichen Wandgemälde mit Einverständnis des Malers in Wort und Ton umzusetzen. Warum das Projekt fallen gelassen wurde, ist nicht bekannt. Ein der Orgel übertragener Choral als Cantus firmus ist von stimmungsvoller Kontrastwirkung.

Mit der Bergsinfonie, welcher ein Gedicht von Viktor Hugo, „Ce qu'on entend sur la montagne“ zugrunde liegt, kehren wir wieder zur Programmusik und zugleich zur letzten sinfonischen Dichtung zurück. Das weihevolle Andante religioso G dur ist durch Gottschalk ganz wirkungsvoll für die Orgel übertragen (Schuberth). Dasselbe Thema erscheint am Ende noch einmal in Es dur, um schliesslich in der Haupttonart auszuklingen. Die Dichtung, welche nicht zu den leichtesten gehört, entbehrt wider Erwarten aller sinfonischen Formen. Um sie mit Genuss zu verstehen bezw. mit dem Tondichter „dem Getriebe des feindlichen Lebens entrückt zu sein“ — wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual, — ist die vorherige Lektüre des Gedichtes unerlässlich.

Die Dantesinfonie zerfällt in drei Teile: Hölle, Fegefeuer und Paradies, zu welch letztem Teil ein Frauenchor hinzutritt. Liszt bekundete sein Vertrautsein mit dem göttlichen Sänger auch durch seine Fantasie-Sonate „Après une lecture du Dante“ für Klaviersolo. Die klassische Form der Sinfonie beschränkt sich auch hier nur in der dreisätzigen Einteilung. Von einer allzu realistischen Schilderung der Höllenqualen nimmt der Tondichter Abstand, wiewohl das über einen musikalischen Vorwurf hinausgehende Thema genial-dramatisch geschildert wird. Erwähnt sei noch die tiefernste Orchesterfuge im Purgatorio mit seiner gigantischen Steigerung und den Schlusschören im Palestrinastil im Magnificat. Die Dantesinfonie sollte ursprünglich durch ein Wandeldiorama auf die Zuhörer einwirken, deren Zeichnungen Liszts kunstsinnige Freundin, die Fürstin Sayn-Wittgenstein durch den Maler Genelli herstellen lassen wollte. Eine durch Genelli illustrierte Ausgabe des Gedichtes erschien bei Alphons Dürr in Leipzig. Der Komponist bearbeitete die Dantesinfonie für zwei Klaviere, Végh für acht Hände und Artur Hahn für vier Hände (alles bei Breitkopf & Härtel). Gottschalk endlich setzte die Einleitung, Fuge und Magnificat auch für die Orgel (bei Schuberth), während Pohl über das Ganze eine geistvolle Interpretation verfasste.

Nicht zu verwechseln mit der Faustsinfonie nach Goethe sind zwei Episoden aus Lenaus „Faust“. „Der nächtliche Zug“ und „Der Tanz in der Dorfschenke“. Die beiden geistvollen Orchesterbilder sind durch den Komponisten zu vier Händen und durch Dr. Stade für zwei Klaviere wirkungsvoll eingerichtet (Schuberth). Unser Tondichter komponierte ausserdem drei Mephisto-

Walzer und eine Mephisto-Polka (Fürstner), übertrug aus Lassens Faustmusik die Osterhymnen und den Festmarsch und Polonaise für Klavier, sämtlich zum Konzertvortrag (Hainauer).

Die Reihe der Orchesterwerke gipfelt endlich in der (Berlioz gewidmeten) Faustsinfonie in drei Charakterbildern nach Goethe, also in dreisätziger Formgebung. Bei ihr tritt am Schluss ein Männerchor „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ mit Tenorsolo hinzu. Das monumentale umfangreiche Werk hält die Mitte zwischen Sinfonie und sinfonischer Dichtung. Die beiden Ecksätze Faust und Mephisto verursachen infolge ihrer mannigfaltigen Rhythmen nicht geringe technische Schwierigkeiten. Eine der anmutigsten und lieblichsten Gebilde von klassischer Schönheit ist der Mittelsatz „Gretchen“ in As dur. Letzterer ist auch in zweihändigen Klavierauszug unschwer ausführbar. Die ganze lebensvolle Sinfonie ist durch den Komponisten für zwei Klaviere und zu vier Händen durch Dr. Stade orchestergetreu bearbeitet, das „Gretchen“, wie die meisten Dichtungen durch Stradal für Klaviersolo. Liszts Fauststudien werden endlich durch die Vertonung des Engelchors aus dem II. Teil zum Ausdruck gebracht.

In das Gebiet der Programmusik für Orchester würde noch der Bülow gewidmete Totentanz über Dies irae mit Soloklavier gehören. Obwohl konzertant gehalten, bildet die sinfonische Grundlage doch das Hauptgewicht des Danse macabre. Auch dies Konzertstück ist durch den Komponisten für zwei Klaviere übertragen und neuerdings durch Siloti nach der Tradition des Meisters (bei Siegel).

Das Durchsprechen Lisztscher Orchesterwerke soll zur persönlichen Bekanntschaft mit ihnen anregen. Nicht nur in Liszts Zentenarjahr, sondern überhaupt sollte nächst einer erfrischenden Sinfonie von Haydn auf einem populären sinfonischen Programm eine der melodienreichsten Dichtungen von Liszt nicht fehlen.

Zum häuslichen Genuss und im Konzertsaal sei auf die vierhändigen und besonders auf die zweiklavierigen Bearbeitungen hingewiesen, wie Orpheus, Préludes, Ideale, Festklänge, Hungaria u. a., die vermöge ihres klaren, durchsichtigen Klaviersatzes Original-Kompositionen gleichkommen und durchaus nicht so schwer sind, wie manche glauben.

Von Liszts Sinfonischen Dichtungen hat der Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig jetzt Ausgaben in handlichem Format (Taschenpartituren) herausgegeben, die man in den Händen aller Besucher von Lisztkonzerten sehen möchte. Besonders nützlich werden sie den Musikstudierenden sein. Trotz des kleinen Formates ist eine musterhafte Klarheit und Übersichtlichkeit erzielt worden. Jede der zwölf Partituren (mit einleitenden Erläuterungen von Hermann Kretzschmar, Alfred Heuss, R. v. Moisisowics und Georg Münzer) ist einzeln zum Preise von zwei Mark erschienen. (Die Red.)



Über die Aufführung von Liszts „Tasso“
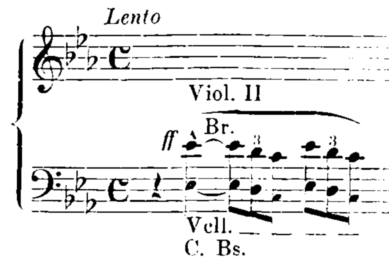
Von August Stradal

Über F. Liszts Werken waltet ein Unstern. Anstatt dass sämtliche Werke in gleicher Anzahl Aufführungen erleben, zieht stets ein und dasselbe Werk durch die Konzertsäle.

In der Zeit von 1886 bis 1900 konnte man überall auf den Programmen Liszts sinfonische Dichtungen „Les Préludes“ und „Orpheus“ entdecken. Seit 1900 beherrscht der „Tasso“ den Spielplan der Orchester. Unwillkürlich fragt man sich, warum die Bergsinfonie, die Hunnenschlacht, Prometheus, Hamlet, Heroïde funèbre, Hungaria, Die Ideale usw. entweder so selten oder gar nicht gebracht werden.

Leider wird auch der „Tasso“ meist in einer Weise aufgeführt, dass die Aufführungen absolut nicht künstlerisch genügen. Ich habe nur selten eine stilvolle, richtige Auffassung gehört. Stets war der zweite Teil des „Tasso“ verfehlt.

Aber auch der erste Teil des Werkes misslang oft. Schon der Anfang:*)



wird verfehlt gegeben. Hier kann nicht genug breit und pesante gespielt werden. Dieser Anfang muss ähnlich breit und gewaltig sein wie der Beginn von Liszts Dantesinfonie.

Es folgen hierauf die chromatisch hinabgehenden Klagen der Oboe, Klarinette und Flöte samt Klarinette und Flöte samt Oboe. Diese tiefen Klagen, welche an den chromatischen Basso continuo des ersten Satzes der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ aus Bachs h moll-Messe (siehe darüber Liszts herrliche Variationen) erinnern, müssen tatsächlich von den Oboen, Klarinetten, Flöten mit dem Ausdrucke tiefsten Schmerzes (lugubre) wiedergegeben werden. Der Dirigent müsste hier auf einem Flügel den Holzbläsern so lange diese Klagen vorspielen, bis diese den Stimmungsgehalt des Werkes in sich aufgenommen haben.

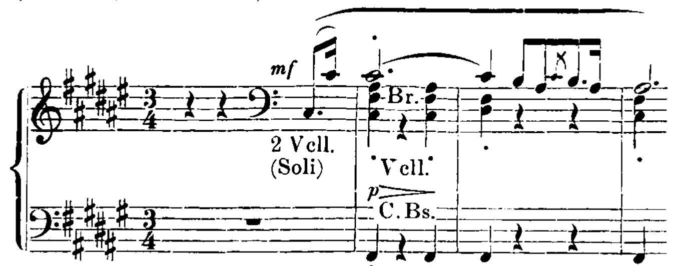
Allegro energico (Seite 4, Zeile 2, Takt 1).

Dieses ist ein Allegro und kein Presto. Wenn auch das Thema und die folgenden Takte die Stimmung der Verzweiflung ausdrücken, so ist hier ein Prestotempo ganz unangebracht. Die Verzweiflung muss gewaltigen Ausdruck haben.

Adagio mesto (Seite 6, Takt 1).

Hier hat die Bassklarinette die alte venezianische Weise, in welcher die Gondoliere das Leiden Tassos besangen, zu bringen. Auch hier müsste der Dirigent am Flügel die Weise dem Klarinettisten vorspielen. Selten ertönt die Weise auf der Bassklarinette so, dass der Ausdruck tiefsten Schmerzes zum Vorschein kommt.

Allegretto mosso con grazia (quasi Menuetto) (Seite 10, letzte Zeile).



*) Zitate nach der zweihändigen Klavierpartitur des „Tasso“ (Breitkopf & Härtel) von August Stradel.

Dieses Allegretto wird stets wie ein Menuett, also wie ein wirklicher Tanz gespielt; dazu zupfen prononciert pizzicato die Br., Vcll. und C. Bs. Aus dem Allegretto wird ein Allegro molto mosso! Man denkt dabei, dass der edle Tasso fröhlich mit schönen Damen sein Tanzbein schwingt.

Der Ausdruck „quasi Menuetto“ hat viele Dirigenten verführt, diesen Teil wie ein Menuett zu spielen und also als Tanz aufzufassen. Liszt wollte mit dem Ausdruck „quasi Menuetto“ nur andeuten, dass der Satz in ruhigem Dreivierteltakt ohne rubato auszuführen sei.
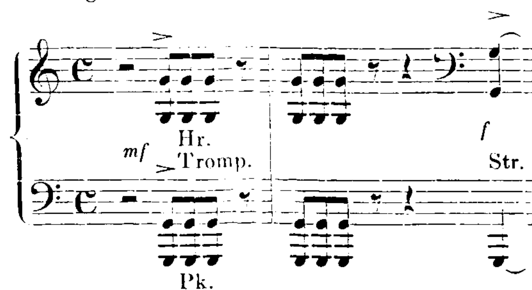
Dieser Satz hat mit einem Menuett nichts zu tun; er zeigt uns Tasso als Dichter. Wie ein liebliches Sonett Tassos soll dieser Teil weich und schwärmerisch erklingen. Die begleitenden Streicher dürfen nur ein zartes, leichtes pizzicato machen, nicht prononciert, wie zum Tanz, die Begleitungstöne „hüpfen“ lassen!

Liszt nannte das Allegretto aus Beethovens cis moll-Sonate „une fleure entre deux abimes“. Dieses Allegretto aus Liszts „Tasso“ ist auch so ein Blümlein, das still und träumerisch zwischen zwei Abgründen blüht. (Zwischen dem Lamento und dem Trionfo).

Dieses Allegretto darf absolut nicht schnell gespielt werden. Ich schlage vor: Métronome Maelzel ♩ = 104!
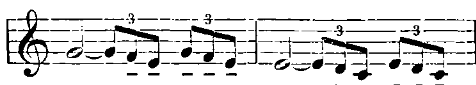
Allegro con molto brio (Seite 18).

Hier beginnt der Trionfo:
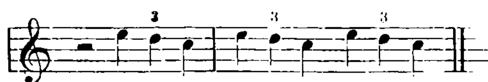


Die Bezeichnung Liszts (Allegro con molto brio) hat sehr viele Dirigenten veranlasst, diesen Trionfo in bravouröser Weise und in schnellem Tempo aufzuführen. Liszt wollte aber mit dem Ausdruck „con molto brio“ nur „mächtige Gewalt“ ausdrücken und verwahrte sich immer gegen das schnelle Herunterspielen dieses Teiles bis zum Ende. Dieser Teil sollte nach seinem Wunsche wie ein Allegro maestoso erklingen. Stolz und mächtig sollen die Hörner und Trompeten einsetzen und die Streicher gewaltig, mit festem Ton folgen. Der ganze Satz muss mit grosser majestätischer Ruhe und Gewalt gespielt werden. ♩ = 112.

Nun kommt die Triole:



Man hört dieses Thema stets in folgendem Tempo: ♩ = 168, was geradezu jammervoll wirkt! Die Triole „nudelt“ mit presto Geschwindigkeit, das ganze bekommt einen „juckerisch“ fröhlichen „Mostcharakter“ und der Wiener glaubt „Beim Heurigen“ zu sein. So saust dieser Trionfo in das Allegro maestoso e pomposo wie ein Automobil hinüber. Die Schranke, die Liszt mit den Worten maestoso e pomposo setzt, nützt nichts, noch schmettern Prestissimo Horn und Trompete die Triole



ins Publikum und der sonderbare Trionfo ist beendet.

Das richtige Zeitmass für das Allegro con molto brio (Beginn des Trionfo) Seite 18 ist ♩ = 112.

Man spiele den Trionfo wie einen stolzen Festmarsch.

Seite 23, 1. Takt schlage ich vor ♩ = 104
„ 24, 1. Takt schlage ich vor ♩ = 104
„ 25, 3. Zeile, 1. Takt schlage ich vor ♩ = 92

Zu Seite 24. Maestoso e pomposo.

Ist der Beginn des Trionfo schon in ruhigem, stolzem Zeitmass zu spielen, so hat man hier noch bedeutend mehr zurückzuhalten; dieser Teil ist mit grandioser Gewalt und stolzer Ruhe zu spielen.

Die oben schon erwähnten Triolen der Hörner und Trompeten am Schlusse sind langsam und breit zu nehmen.

Man bedenke doch, dass Seite 24 Allegro maestoso e pomposo das Leidensmotiv, die alte venezianische Weise, welche im Anfang von der Bassklarinette in c moll lugubre geblasen wurde, nun von den Holzbläsern und Blechinstrumenten im vollen Glanz in C dur gebracht wird.

Liszt schrieb zu dieser Stelle noch hinzu: „Die Viertel, wie früher die Halben“.

Es ist unbegreiflich, dass der grösste Teil unserer Dirigenten, welche Werke viel schwierigerer Art glänzend dirigieren, an dem „Tasso“, welcher ja gar keine Schwierigkeiten bietet, scheitert.

Schon die Worte „Lamento e Trionfo“ würden eigentlich ein Missverständnis ausschliessen. Denn der Ausdruck des Schmerzes und die Darstellung eines gewaltigen Triumphes ist doch nicht so schwierig.

Wenn auch der Stil bei Liszt schwer zu finden ist und gerade bei den orchestralen Werken des Meisters die Flöten, Oboen, englisch Horn, Klarinetten, Bassklarinetten, Fagotte im Werke tonangebend und leitend sind (indem diese oft die melodieführenden Elemente sind), so wäre doch bei längeren Proben gerade den Holzbläsern, die immer das heikle Element im Orchester sind, der Stil Liszts beizubringen. Stets aber fand ich, dass die Holzbläser nicht richtig nach Liszts Ideen blasen. Es fehlt das, was der Pianist ausgezeichnet am Klavier hervorbringen kann, — die Stimmung. Deshalb rate ich, den einzelnen Instrumentalisten die Lisztsche Phrasierung am Klaviere zu zeigen.

Überhaupt leiden Liszts Werke durch die viel zu schnellen Tempi. Gerade der Schluss (Trionfo) des „Tasso“ wirkt bei schnellem Tempo ordinär; ich begreife recht wohl, wenn ein Beethovenianer davon nicht entzückt ist.

Nimmt man aber den Trionfo als stolzen Festmarsch und den Schluss, bei welchem die Blechinstrumente eine so grosse Rolle spielen, so langsam, breit und gewaltig als möglich, so wird das Werk „Tasso“ stets mit ungeahnter Pracht wirken.

Man verzeihe mir, dass ich, als Nichtdirigent, es wage, hier auf die Art der Aufführung hinzuweisen. Aber jedem, dem Liszts Werke heilig sind, muss es wehe tun, sie so falsch aufgefasst zu sehen. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist es dann nur ein Schritt.



Liszts Mazeppa-Werke

Die verschiedenen fünf Ausgaben der Etude Mazeppa und die einfache Dichtung gleichen Namens, mit Berücksichtigung anderer Lisztscher Werke in bezug auf ihre Entstehung

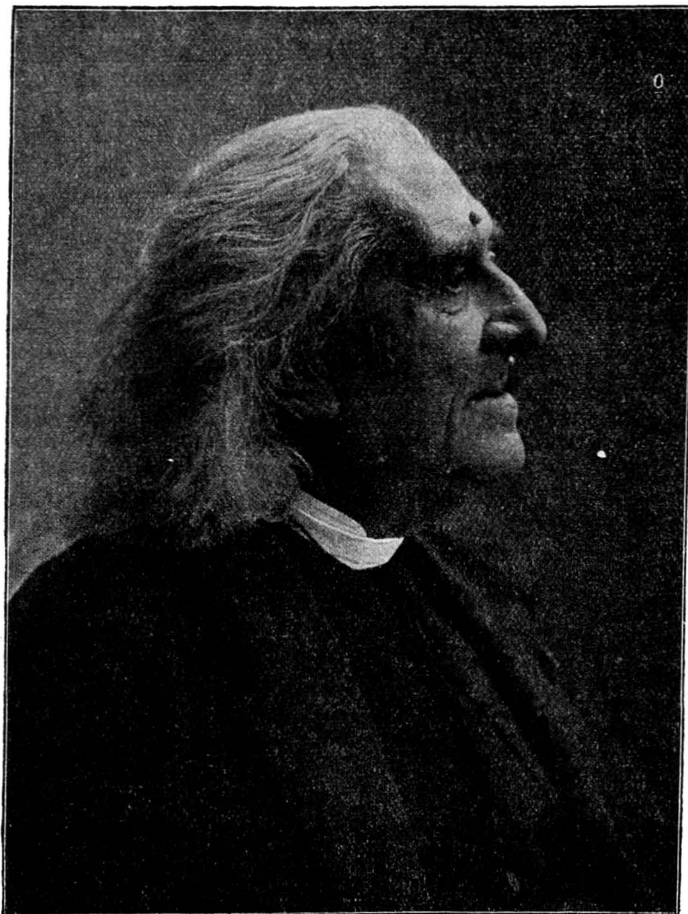
Von **August Stradal**

Eine der merkwürdigsten Eigenschaften der Kompositionsweise Liszts bestand darin, dass er bereits fertig gestellte

Werke jahrelang in seinem Pulte liegen liess, diese nach vielen Jahren sowohl der Form als dem Inhalte nach umarbeitete und sie erst dann dem Verleger übergab. So arbeitete Liszt seine Manuskripte oft zwei- bis dreimal um. Wollten wir den allerersten Ursprung der sinfonischen Dichtungen verfolgen — der Anstoss zu manchen sinfonischen Dichtungen reicht oft bis in die erste Virtuosenepoche Liszts zurück — so würden wir die interessantesten Momente in Liszts Schaffen entdecken.

Ein Beispiel dieser Art ist die „Heroïde funèbre" (Heldenklage), sinfonische Dichtung. Liszt komponierte unter dem Eindrucke der Julirevolution im Alter von 19 Jahren (1830)*) eine Symphonie révolutionnaire. Das Manuskript der Sinfonie blieb in Liszts Pulte liegen, bis er es in ganz neuer Form und zum Teil mit neuem Inhalt im Jahre 1850 fertig stellte und später als „Heroïde funèbre" herausgab.

Lina Ramann schreibt in ihrer Liszt-Biographie über die Entstehung der Heroïde funèbre aus der Symphonie révolutionnaire: „Als Hauptreste der Symphonie révolutionnaire sind die beiden Hauptthemen mit ihrem ungarischen Anklang geblieben." Ich erlaube mir hierbei auf meinen Aufsatz in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Leipzig, 28. Mai 1902) „Liszts Einfluss auf die Musikwelt" zu verweisen. Aus meinen Notizen über Kunstgespräche mit Liszt stellte ich in dem erwähnten Aufsatze fest, wie sich aus der Symphonie révolutionnaire die Heroïde funèbre entwickelte. Leider waren es nur flüchtige Andeutungen Liszts, aus denen hervorging, dass nicht bloss die zwei Hauptthemen der Trauermusik, sondern auch das wundervolle Thema in Des dur (ich möchte es ein erweitertes Trio des Trauermarsches nennen) in der Symphonie révolutionnaire schon enthalten gewesen seien.



Beispiele dieser Art, die zeigen, dass Liszt Werke lange Jahre ungedruckt im Pulte liegen liess und diese dann in veränderter Gestalt neu herausgab, liessen sich noch viele anführen.

Ausser dieser zuwartenden Kompositionsweise Liszts — selten erschien ein Werk nach der Konzeption — finden wir bei ihm noch einen anderen merkwürdigen Kompositionsprozess. Manche Werke lässt Liszt allerdings bald, nachdem sie vollendet sind, im Drucke erscheinen, nach einigen Jahren aber ändert er diese bereits verlegten Werke um und lässt sie in neuer Gestalt herausgeben, wobei er die alte Ausgabe zurückzieht. „Lex posterior derogat priori." Liszt erklärt nur die letzte Ausgabe für gültig. Dieser Vorgang wiederholt sich bei demselben Werke oft zwei- bis dreimal, ja viermal bis fünfmal.

Beispiele dieser Art sind Liszts Bravourstudien nach Capricen von N. Paganini*) welche in zwei Ausgaben erschienen (die erste und vierte dieser Bravourstudien sogar in drei Varianten), ferner manche der ungarischen Rhapsodien, welche durch die „Magyar Dallock" (verschollene Ausgabe: Haslinger quondam Tobias, Wien) vorbereitet wurden.

Interessant ist der Werdeprozess der bekannten sechsten ungarischen Rhapsodie. Nicht mit Unrecht sagt Hans von Bülow: „Der Schlüssel zu dem Verständnis einer künstlerischen Erscheinung liegt in der Erkenntnis aller Hauptmomente ihres Werdeprozesses." Was die sechste Rhapsodie anbelangt, so wurden der erste Teil (Des dur) als Nr. 5, der zweite Teil (Cis dur) als Nr. 4 im ersten Hefte, der Schluss (F dur) als Nr. 11 im vierten Hefte der Magyar Dallock bei Haslinger quondam Tobias gedruckt. Natürlich ist das Passagenwerk in der Ausgabe der Magyar Dallock zum Teil ganz anders, bei weitem noch nicht ganz auf der Höhe, wie es jetzt in der sechsten Rhapsodie vorliegt. Diese in den genannten Magyar Dallock-Heften vorhandenen Teile der späteren sechsten Rhapsodie gab Liszt später unter dem Titel „I. Cahier Melodies hongroises" bei Haslinger wieder heraus und erweiterte diese drei Teile durch einen vierten Teil mit einer chromatischen langen Kadenz. Später gab Liszt dieses Werk als sechste Rhapsodie bei Haslinger von neuem heraus, liess den bei der Diabelli-Ausgabe genannten dritten Teil mit der Kadenz ganz weg und komponierte statt dieses dritten Teiles einen Satz in b moll (Andante) mit einer anderen Kadenz. Hiermit fand diese Rhapsodie ihren wahren Mittelteil, sozu-

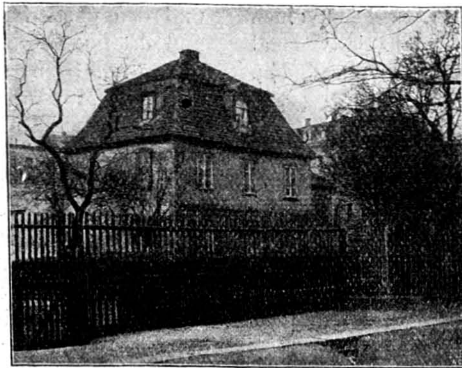
*) Ich entnehme die Jahreszahl und das biographische Detail dem Werke Lina Ramanns: „Liszt als Künstler und Mensch" (Breitkopf & Härtel).

*) Liszts Bravourstudien nach Paganini erschienen zuerst bei Haslinger quondam Tobias, Wien. Diese Ausgabe ist verschollen. Die Paganini-Etuden sind später bei Breitkopf & Härtel erschienen.

sagen den weichen elegischen Mittelpunkt. Die Magyar Dallock-Ausgabe ist verschwunden. Da ich aber schon seit vielen Jahren nach diesen alten, nicht mehr im Musikalienhandel befindlichen Ausgaben forschte, ist es mir noch gelungen, die meisten dieser alten vergilbten Ausgaben zu finden.

Es muss hier gleich gesagt werden, dass bei einer Gesamtausgabe der Lisztschen Werke diese Magyar Dallock und die ungarischen Melodien berücksichtigt werden müssen, zumal als Liszt einige Magyar Dallock nicht mehr umänderte und diese Werke mithin mit der ganzen Ausgabe der Magyar Dallock verloren gingen. Es wird sich hiermit die Zahl der ungarischen Rhapsodien bei einer Gesamtausgabe wohl von neunzehn auf über zwanzig Rhapsodien erhöhen. Bei dieser Gelegenheit möge auch auf die alte Ausgabe der ungarischen Rhapsodie „Pester Karneval" verwiesen werden.

La romanesca, Transkription Liszts über eine Melodie des 16. Jahrhunderts, erschien zuerst bei Kranz in Hamburg, dann in Wien bei Haslinger. Später gab Liszt bei Haslinger noch eine neue Ausgabe desselben Werkes heraus, indem er die Viertel-Bewegung des Hauptthemas in eine Achtel-Bewegung umänderte und das Werk ganz umarbeitete. Interessant sind die verschiedenen Ausgaben der Operntranskriptionen (siehe Hugenottenfantasie, Lukretiafantasie usw.), der Bearbeitung der Beethovensinfonieen (zuerst bei Haslinger, dann bei Breitkopf & Härtel erschienen), der Märsche und ungarischen Melodien von Schubert, der Adelaide von Beethoven (welche zuerst ohne die herrliche Kadenz erschienen ist), mancher Schubertscher Lieder (z. B. die Forelle, die Ungeduld, beide in zwei Versionen) und der Berceuse, welche zuerst als ein ganz kleines Stück erschien.



Liszt-Museum in Weimar

„Au lac de Wallenstadt" erschien zuerst im „Album d'un voyageur" (Haslinger-Ausgabe verschollen). In demselben Album erschienen auch „Vallée d'Obermann", „Les cloches de Genéve", „Au bord d'une source", „Lyon", „Psaume", „Chapelle de Guillaume Tell".

„Au lac de Wallenstadt", „Vallée d'Obermann", „Les cloches de Genéve", „Au bord d'une source" erschienen viele Jahre später, ganz und gar umgearbeitet, ich möchte sagen vereinfacht, indem das Technische dem musikalisch-poetischen Ausdruck sich tiefer anschliesst, bei Schott in Mainz als erster Band der „Années de pèlerinage" (La Suisse), in welchen Band auch das „Pastorale", „Orage", „Eglogue" und „Le mal du pays" eingereiht wurden.

„Le mal du pays" erschien zuerst unter „Fleurs mélodiques des Alpes" (drei Hefte; zweiter Teil des Album d'un voyageur), dann, wie oben gesagt, bei Schott.

Tief zu bedauern ist, dass im ersten Band der Années de pelerinage die Komposition „Lyon" weggelassen wurde. Lyon ist eine der kühnsten Kompositionen Liszts, was die technische Seite anbelangt; dieses Werk hat bereits harmonische Seltenheiten, wie sie nur in späteren Werken Liszts vorkommen.

Was die Wagner-Übertragungen anbelangt, so revidierte Liszt im Jahre 1874 in Rom „Elsas Brautzug zum Münster", Elsas Traum" und Lohengrins „Verweis", „Vorspiel und Brautlied", welche alle zirka 1853 ediert wurden, ferner „Das Spinnerlied aus dem fliegenden Holländer" (ediert 1862), „Isoldens Liebestod" (ediert 1868). „Der Einzug der Gäste auf der Wartburg" wurde ediert 1853, 1874 revidiert.

Unter vielen Fällen, welche zeigen, wie rastlos Liszt an seinen Werken feilte, will ich nur noch folgenden Fall erwähnen. Als Schüler Liszts spielte ich ihm im Winter 1885/86 in Rom im Hôtel d'Alibert, wo damals Liszt wohnte, seine Robert-Fantasie (Valse infernale) vor. Bei dieser Gelegenheit diktierte mir Liszt einige Varianten, einige schrieb er mir selbst auf. Er hatte damals die Absicht, die Robert-Fantasie neu herauszugeben. Die Varianten überliess ich Fräulein Lina Ramann für ihr „Liszt-Pädagogium" (erschienen bei Breitkopf & Härtel). Da in einer Gesamtausgabe der Lisztschen Werke die Robert-Fantasie selbstverständlich erscheinen wird, so müssen diese Varianten benützt werden.

Ehe ich auf die Transformationen des Mazeppa eingehe, habe ich absichtlich verschiedene andere Werke in ihrer Entstehung und Umarbeitung erwähnt, um zu zeigen, dass Liszt nicht bloss den Mazeppa, sondern überhaupt sehr viele Werke immer von neuem umarbeitete. Nun möchte ich dem tieferen Grund — ich möchte sagen, dem psychologischen Grund — dieser beständigen künstlerischen Metamorphosen nachgehen. Liszt komponierte enorm leicht und ist in dieser Beziehung nur mit Mozart oder Schubert zu vergleichen. Noch in hohen Jahren, wo ich die Gelegenheit hatte, ihn beim Komponieren zu beobachten, floss ihm die Musik förmlich aus der Feder. Ich entsinne mich, dass Liszt seine neunzehnte Rhapsodie (bei Taborsky & Pursch, Budapest erschienen) tatsächlich in wenigen Tagen komponierte. Freilich war die Zeit Liszts am Tage sehr beschränkt, und entstand das Werk in den Frühstunden (bekanntlich komponierte Liszt meist von 4 Uhr früh bis 8 Uhr vormittag).

Während bei Bruckner zunächst der thematische Einfall allein kam und das Akzessorium dieses Einfalles, die organische Verbindung der verschiedenen musikalischen Ideen und deren Ausarbeitung unter grosser Mühe des Komponisten sich vollzog, kam bei Liszt der thematische Einfall meistens in Verbindung mit der ganzen Ausführung, so dass in kürzester Zeit das ganze Werk im Geiste fertig war und nur der Niederschrift bedurfte. Hierbei fragte Liszt nie sein Klavier um Rat in Anbetracht der technischen Mittel, sondern schrieb das Werk auf seinem Schreibtisch nieder, ohne hierbei nur eine Taste seines Klavieres anzurühren. Dadurch aber, dass das Werk gleich als Ganzes im Geiste erklang und Liszt dieses geistig erschaute ohne materielle Hilfe des Klavieres, ebenso wie Beethoven und Wagner, niederschrieb, ist es begreiflich, dass das Werk, insbesondere nachdem es am Klaviere erklungen war, noch einen Läuterungsprozess durchmachen musste und besonders in der Gestaltung und Ausschmückung der Umänderung bedurfte.

Übrigens lässt sich bei Genien in dieser Beziehung keine Regel aufstellen; der eine feilt jahrelang an seinen Werken, die aber dann auch tatsächlich die Vollendung erreichen, der andere schafft das vollendete sofort. J. S. Bach, Mozart und Schubert schufen sofort das vollendete, ohne später von neuem ihre Werke umzuschaffen. Freilich wäre bei Schubert der Wunsch nicht so ungerecht und unbe-

gründet, ein Wunsch, der darin besteht, dass Schubert manche Werke nicht gar so leicht geschaffen hätte. Manches war bei Schubert, was die Gestaltung (ich meine die Klavierwerke) betrifft, doch wohl noch in höhere Kunstformen zu heben. Freilich erstand unserem grossen Schubert in Liszt jene Hilfe, die tatsächlich manche seiner Klavierkompositionen bedurften. Man vergleiche die Wandererfantasie, die Märsche, die Walzer, das G dur-Impromptu usw. in der Originalausgabe mit den betreffenden Bearbeitungen Liszts.

Liszt fühlte ganz sicher, dass bei Schubert eine Inkongruenz zwischen dem Gedanken und der Ausführung dieses Gedankens vorhanden war, und sein Genie, das in der Bearbeitung so wunderbar dem fremden Genius sich zu assimilieren verstand, ohne sich selbst aufzugeben, überbrückte diese Inkongruenz, indem es aus dem Geiste des Werkes die technischen Mittel, die Umrahmung, welche das Bild erst voll zur Wirkung bringt, schuf.

Wohl hat Beethoven die Fidelio-Ouverture und drei Leonoren-Ouverturen, Wagner eine neue Venusberg-Musik (Tannhäuser) geschaffen, Bruckner seine erste (c moll) und seine dritte (d moll) Sinfonie im hohen Alter umgeändert und vielleicht mancher grosse Komponist hat einiges geändert. Eine Erscheinung aber wie Liszt, welcher einen grossen Teil seiner Werke zweimal, dreimal, ja viermal herausgibt, wird sich in der Kunstgeschichte selten finden.

Dieses beständige Ändern bezieht sich aber nicht auf alle Werke Liszts. Manche Werke und fast die grössten Werke schafft Liszt sofort vollendet; er ändert auch später an diesen nichts. Es bleibt bei diesen die erste Ausgabe bestehen. Unter vielen nenne ich die h moll-Sonate, die Sonate quasi Fantasie après une lecture de Dante, die beiden Legenden, die zwei Balladen, Les Funérailles, Scherzo und Marsch, die c moll- und die E dur-Polonaise, das Es dur- und das A dur-Konzert, die Variationen über Weinen und Klagen usw.

Die Werke, die Liszt später änderte, erscheinen im Anfang, ganz abgesehen von ihrer grossartigen thematischen Erfindung, was die äussere Gestaltung anbelangt, als das Ergebnis einer ganz neuen unerhörten Virtuosität, zu welcher Paganini mit seinen Errungenschaften auf der Geige den zwar fernen, aber doch ersten Anstoss gab. Während Mozart, Beethoven, Schumann u. a. dem Klavier in der Technik immer neue Seiten abgewannen und man aus allen Werken der Meister von Bach bis Chopin fühlte, dass immer mehr das Klavier in bezug auf die Erweiterung der technischen Mittel berücksichtigt wird, so habe ich bei Liszt den Eindruck, dass erst dieser das Klavier zu dem Kunstprodukt machte, als welches wir es jetzt bewundern. Erst Liszts Werke machten das Klavier zu einem allumfassenden Instrument. Es ist schwer, mit Worten dieses auszudrücken. Wenn ich mich populär ausdrücken müsste, würde ich sagen: Liszt brachte das Klavier erst zum vollen Erklingen. Natürlich sind die Werke, die die Meister vor Liszt für das Klavier schufen, Meisterwerke, jedoch was das klangliche Element, die Ausnutzung aller Register, das sphärenhafte und das massiv pompöse, das gesangliche und das dämonische des Klaviers anbelangt, nur Vorstufen zu den Lisztschen Werken, in welche alle oben genannten Eigenschaften des Klaviers ihre Krönung finden.

Nun kommen wir auch dem tieferen Grunde, warum Liszt frühere Werke umarbeitete, immer näher.

Die erste Ausgabe genügte Liszt nicht mehr; inzwischen waren Jahre vergangen, ja ein Dezennium, und Liszt war auf der Bahn, immer tiefer in die Geheimnisse des Klaviers einzudringen, es stets auf eine höhere Stufe der tönenden und vollklingenden Kunst zu heben, immer weiter fortgeschritten. Ein Blick in seine früheren Werke zeigte ihm da manche kleine Schwächen; die früheren Werke fielen in seinem Auge gegenüber den eben geschaffenen ab. Und so erklärt es sich, dass Liszt von neuem an den alten Werken feilte und sie auf diese Weise in das Reich seiner späteren Werke hob. Oft genügten keine Varianten, manchesmal musste aber auch das ganze Werk geändert werden.

Wie ich schon oben andeutete, wirkte Paganinis Erscheinung auf Liszt ungeheuer ein. Unmittelbar, nachdem der geniale Meister der Geige seine unerhörten technischen Errungenschaften der Welt mitteilte, beginnt bei Liszt der grossartige Prozess, der so hochinteressant in der Kunstgeschichte ist. Liszt schafft in seinen Werken unerhörte technische Mittel, nützt das Klavier in allen seinen Registern vollständig aus und gründet den modernen Stiel der Klaviertechnik.

Doch jede Aktion hat ihre Reaktion. So monumental die technischen Mittel waren, mit denen Liszt arbeitete und die er ersann, bald sah Liszt ein, dass die übergrosse Macht der technischen Mittel manchesmal das Musikalische und den poetischen Hintergrund der Komposition erdrücke und drängte er ab und zu in späteren Ausgaben die in Sturm und Drang geschaffenen technischen Mittel zu gunsten des rein Musikalischen zurück, indem er zugleich diese technischen Mittel immer mehr verfeinerte. So arbeitet ein Bildhauer jahrelang an einem Werke, ändert und ändert wieder, bis das, was er im Geiste ersehen hat, vollständig kongruent mit diesem „inneren Erschauten" im Marmor ersteht.

Man vergleiche, um dieses besser zu verstehen, die erste Ausgabe von Liszts Bravourstudien nach Paganini (erschienen bei Karl Haslinger quondam Tobias in Wien) mit der zweiten Ausgabe dieser Etuden (erschienen bei Breitkopf & Härtel), oder die erste Ausgabe „Au bord d'une source" (erschienen bei Haslinger quondam Tobias im Album d'un voyageur) mit der zweiten Ausgabe dieses Werkes (Schott in Mainz), oder die zwölf Etudes transcendentes in der ersten Ausgabe (Haslinger quondam Tobias) mit der zweiten Ausgabe dieser Etuden (erschienen bei Breitkopf & Härtel). In all diesen zweiten Ausgaben wurde nicht nur das technische Material immer mehr von den Errungenschaften Liszts bereichert (was rein der Virtuosität diente, wurde ausgeschaltet), sondern es wurde der musikalische Kern der Werke immer mehr ausgeschält und durch die Art der Umarbeitung immer näher dem poetischen Hintergrund getreten.

Hiermit glaube ich, den Leser etwas in die Kompositionsweise Liszts eingeführt zu haben, was ich für absolut notwendig fand, da gerade die Mazeppa-Werke Liszts, was die Entstehung der einzelnen betrifft, eines der interessantesten Probleme sind.

Liszt hat nach der Angabe L. Ramanns (Liszt als Künstler und Mensch) seine zwölf kleinen Etuden 1825, längstens 1826 geschrieben (also mit 14 Jahren etwa). Diese erschienen, wie L. Ramann angibt, zuerst in französischer Ausgabe bei Boisselot in Marseille. L. Ramann schreibt, dass Liszt auf ihre Frage ausdrücklich geantwortet habe, dass diese Etuden in Marseille bei Boisselot erschienen seien, während R. Schumann bei der kritischen Besprechung dieser Etuden in der Neuen Zeitschrift für Musik Lyon als den Ort des Verlages angibt.

Die Etude Nr. 4 d moll (Hofmeister-Ausgabe) ist das Werk, auf welchem sich die Mazeppa-Werke Liszts auf-

bauten: Diese Etude trägt wie die übrigen der Hofmeister-Ausgabe noch keine poetische Bezeichnung. Es fehlt also noch der Name Mazeppa. Um Irrtümern auszuweichen, lasse ich jetzt die französische Ausgabe dieser Etuden ganz ausser Spiel und nenne ich die Hofmeistersche vom Jahre 1835 als die echte Ausgabe. Liszt konnte natürlich zu dieser kleinen Terzen-Etude Nr. 4 (d moll) nicht durch ein Gedicht Mazeppa angeregt worden sein, da er zur Zeit der Komposition dieser Etude 1825—1826 weder das Gedicht Byrons noch das gleichnamige Gedicht Hugos kennen konnte. Lord Byron dichtete das Gedicht „Mazeppa" 1819. Ehe es in Druck erschien, dürften einige Jahre vergangen sein. Das Gedicht dürfte also vor 1823 kaum im Druck vorgelegen haben. Nun ist es sehr fraglich, ob bald darauf eine französische Übersetzung erschienen ist. Jedenfalls dürfte diese französische Übersetzung nicht sobald nach der ersten englischen Edition erschienen sein. Aber auch wenn das Gedicht Byrons tatsächlich 1823 im englischen Urtext erschienen wäre, so hätte Liszt doch davon keinen Gebrauch machen können, da er des Englischen, wenigstens damals, nicht mächtig war. Später lernte er etwas englisch, wie Liszt mir selbst sagte; er war aber der Sprache nicht mächtig und konnte sich nur mit Mühe in englischer Sprache verständigen. Da Victor Hugo sein Gedicht „Mazeppa" 1828 gedichtet hat und dieses erst später in der Sammlung „Les Orientales" erschienen ist, so ist es auch ausgeschlossen, dass Liszt von diesem Gedichte Hugos zu seiner 9. Etude angeregt wurde.

Es wäre ja möglich gewesen, dass Liszt, als er die allererste französische Ausgabe zwischen 1830—1835 revidierte und für den Verlag Hofmeister umarbeitete, bereits die Gedichte von Byron und Hugo kannte und bewunderte. Ja, es ist sogar wahrscheinlich, da Liszt sich sehr für alle Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Poesie, Philosophie und anderer Wissenschaften interessierte.



Liszt-Denkmal in Weimar

Was aber hätte Liszt in diesem Falle gehindert, den Namen „Mazeppa" über diese Etude zu setzen? Wäre Liszt tatsächlich durch ein Mazeppa-Gedicht angeregt worden, so hätte er sich nicht gescheut, dies offen zu gestehen. Doch hätte Liszt durch diese kolossalen Dichtungen angeregt, in der Zeit von 1830—1835 schon etwas Gewaltigeres geschaffen, als diese kleine Terzen-Etude. Da er sich in jungen Jahren, wie oben gesagt wurde, für Literatur, Geschichte, Religionsfragen, Philosophie, soziale Fragen sehr interessierte, ist es vielleicht möglich, dass er das geschichtliche Mazeppa-Faktum in Voltaires Geschichte „Carl XII." gelesen hat. Aber auch hier liegt kein Grund vor, weshalb Liszt nicht den Namen „Mazeppa" über die Etude schrieb, wenn er faktisch von Voltaires Mazeppa-Erzählung zu dieser Etude angeregt wurde. Wir müssen uns daher ganz und gar des Gedankens entschlagen, als habe Liszt schon damals eine Mazeppa-Vertonung beabsichtigt. Liszt wollte damals jedenfalls nichts anderes schreiben, als eine Terzen-Etude. Die Etude bekam nun im Charakter etwas wildes, unruhiges. Wie schwere, graue Wolken mit Sturmgebrause über das Firmament fliegen, so rast dieses Tongebilde, das Liszt in dieser 4. Etude schuf, an uns beängstigend vorüber, und wie die Wolken, die wir eben über uns sahen, im Moment verschwunden sind, so ist diese Etude zu Ende, kaum dass sie begonnen hat.

Nach dem Jahre 1835 befasste sich Liszt von neuem mit diesen 12 Etuden. Er arbeitete sie nicht um, sondern schuf auf Grund dieser Etuden ein neues, kolossales Etudenwerk. Es ist eigentlich diese Etuden-Sammlung, welche 1839 bei Haslinger quondam Tobias erschienen ist, ein ganz neues Werk, das ebenso epochal für die Klavierkomposition wurde wie die Bravourstudien Liszts nach Capricen von Paganini. War in der Hofmeisterschen Ausgabe der 12 Etuden schon zu ersehen, dass Liszt sich etwas, jedoch noch nicht besonders, von der damaligen Tradition des Klavierspieles frei gemacht hat, wobei er die technischen Errungenschaften von Czerny, Moscheles, Kalkbrenner auf höhere, ideelle Bahnen zu heben versucht und ab und zu auch Einflüsse von Chopins Etuden op. 10 aufweist, eigentlich fast Hand in Hand mit Chopins Technik vorwärts strebt, so müssen wir in der 1839 erschienenen Ausgabe (Haslinger) ein Werk ersehen, in welchem das, zu den höchsten musikalischen und technischen Taten gereifte Genie Liszt uns das neue Testament der Klavierkomposition vermachte. Der Schritt von der Hofmeister-Ausgabe zur ersten Haslinger-Ausgabe ist ein ungeheurer. Diese beiden Ausgaben sind nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ verschieden. Eine ganz neue Technik, eine ganz neue Harmonisation (siehe Nr. 11, die späteren Harmonies du soir), ganz neue Gedanken liegen vor. Die alten Gedanken sind in der Umarbeitung fast schwer zu erkennen.

Eine so plötzliche Veränderung des Stiles ist in der Kunstgeschichte schwer wieder zu finden. Freilich besitzen wir ein Beispiel dieses plötzlichen Stilwechsels in der unmittelbaren Folge von Lohengrin und Rheingold.

Professor Hermann Vetter (Dresden) hat die zwölf Etuden der Hofmeisterschen Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen versehen und hierdurch ein verdienstvolles Werk geschaffen, da Liszt nur spärlich die oben erwähnten Vortragszeichen schrieb. Sehr zu Dank sind wir auch Prof. Vetter dafür verpflichtet, daß es ihm gelungen ist, die Kritik Schumanns, welche dieser über die Ausgabe von Hofmeister und die von Haslinger in der Neuen Zeitschrift für Musik 1839 schrieb, auszugraben. Diese Kritik lautete: „Bei genauerer Durchsicht ergibt sich denn, daß die meisten Stücke der letztern Ausgabe nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes sind, das schon vor vielen vielleicht zwanzig Jahren in Lyon erschienen, der unbekannten Verlagsfirma wegen bald verschollen, jetzt vom deutschen Verleger wieder vorgesucht und neu gedruckt worden ist.

Kann man mithin die neue Sammlung kein eigentliches Originalwerk nennen, so wird sie sicher und gerade jenes Umstandes halber dem Klavierspieler vom Fach, der sie mit der ersten Ausgabe zu vergleichen Gelegenheit hat, ein doppeltes Interesse gewähren müssen. Aus der Vergleichung ergibt sich nämlich fürs Erste der Unterschied zwischen sonstiger und jetziger Klavierspielweise und wie die neuern an Reichtum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten sucht, während andererseits freilich die ursprüngliche Naivität, wie sie dem ersten Jugenderguß inne wohnte, in der jetzigen Gestalt des Werkes fast gänzlich unterdrückt erscheint. Sodann gibt auch die neue Bearbeitung einen Masstab für des Künstlers jetzige ganz gesteigerte Denk- und Gefühlsweise, gestattet uns selbst einen Blick in sein geheimeres Geistesleben, wo wir freilich oft schwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden sollen, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint."

Der Schlußpassus dieser Rezension zeigt uns R. Schumann in seiner ganzen Denkungsweise. Die gesteigerten Mittel der Technik oder vielmehr die Auffindung einer neuen Welt der Technik, die Eroberung der ganzen Tonalität des Klavieres, welche Hand in Hand mit den neu entdeckten Mitteln des Berliozschen Orchesters ging, die kolossalen Mittel einer kühnen Technik, welche jedoch nur bezweckte, den musikalisch-poetischen Ausdruck zu steigern, also nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zwecke war, — diese wunderbaren Errungenschaften, die heute nach 70 Jahren noch nicht überboten worden sind, behagten R. Schumann nicht.

Es ist zweifellos, dass Berlioz, der sein wunderbares Orchester — ich meine die Instrumentation — erfand, orchestrale Anregungen Liszt gab, sondern daß auch Berlioz insofern auf Liszt einwirkte, als Liszt versuchte, auch dem Klavier eine unerhörte Klangfarbe abzugewinnen, also am Klavier mit dem Berlioz-Orchester zu konkurrieren. Freilich R. Schumann ahnte nicht, daß in der Ausgabe Haslinger schon das neue Testament der Klavierkomposition ihm vorlag, also ein Testament, welches nach 70 Jahren noch nicht durch neue Gesetzestafeln aufgehoben worden ist. Während die Instrumentation von Berlioz eine Grosstat ersten Ranges war, welche aber durch R. Strauß, Mahler usw. in neue, ungeahnte Bahnen gelenkt wurde, können wir nach Liszt eigentlich niemanden bezeichnen, der der technischen Seite der Klavierkompositionen neue, von Liszt noch nicht geahnte Bahnen wies.

Das neue Testament Liszt's gilt also noch immer, während das zur selben Zeit geschaffene neue Testament der orchestralen Instrumentation zum Teil schon antiquiert gilt. Wir haben nun die Instrumentationslehre von Berlioz, durch R. Strauß ergänzt!! Das sagt alles!!

Um auf die frühere Kritik Schumanns zurückzukommen, finde ich es ganz begreiflich, daß diese Etuden Liszt's wie z. B. die fmoll, Mazeppa, Wilde Jagd, Harmonies du soir, Ricordanza, Vision usw., die wahrhaft getränkt sind von einer kühnen, wilden, sinnlichen Leidenschaft, die wie ein Sturm daherbraust, kein Mitvibriren in der Seele Schumanns finden konnten. Die Natur Schumanns war zu weich, zu sensitiv, ich möchte fast sagen krankhaft; so fühlte er auch musikalisch und ging daher seine Muse allen großen Stürmen der Seele und der Natur aus dem Wege. Wohl fühlte Schumann sich als „Davidsbündler", der gegen die Philister zu Fehde zieht, doch war der „Marsch der Davidsbündler contre les philistens" nicht gar zu ernst gemeint, es war dieser Marsch eine „Carnevals"-Episode!!

Es entsteht nun wieder die Frage, ob Liszt zu der vierten Etude (Ausgabe Haslinger) durch Byrons oder Hugos Mazeppa angeregt wurde. Da Liszt die neue Ausgabe der Etuden 1837 bis zirka 1839 komponierte, so unterliegt es keinem Zweifel, dass Liszt die oben erwähnten Gedichte schon gekannt hat. 1833 bearbeitete Liszt die Symphonie phantastique, 1836 die Harold-Sinfonie von Berlioz. Durch den freundschaftlichen Verkehr mit Berlioz, der in Lord Byrons Dichtungen „Ritter Harolds Pilgerfahrt" das unsterbliche Werk fand, das ihn zu seiner kühnen Harold-Sinfonie begeisterte, wurde Liszt selbst einer der wärmsten Bewunderer der Muse Byrons.

Ausserdem kannte Liszt damals bereits Victor Hugo und in dem Salon der Gräfin d'Agoult, in welchem Chopin George Sand, Alfred de Musset, Senancourt usw. verkehrten, las man mit Begeisterung die Werke Victor Hugos. Die Dichtungen Hugos scheinen auf Liszt tiefsten Eindruck gemacht zu haben, ja so tiefen Eindruck, dass sich der gute Schriftsteller Liszt manchesmal in Wendungen, Metaphern, Pleonasmen usw. kurzum in seinem ganzen Style an Victor Hugo erinnert.

1835/1836 schrieb Liszt „Au lac de Wallenstadt" und „les cloches de Génève nach Versen aus Byrons „Ritter Harolds Pilgerfahrt", „Au bord d'une source" nach Versen von Schiller, die er über das Werk setzte. 1839 erschienen bei Hofmeister Liszts „Harmonies poétiques et religieuses, welches Werk der Torso des später erschienenen „Pensée des Morts" ist. (Unter den später erschienenen Harmonies poétiques et religieuses bei Kistner in Leipzig erschienen). Diese Harmonies poétiques et religieuses sind nach wundervollen Worten Lamartines komponiert die dem Werke beigedruckt sind. Zur selben Zeit ungefähr komponierte Liszt das „Vallée d'Oberman", eines seiner grössten Werke. Demselben ist der 53ste und 4te Brief des Philosophen Senancourt beigefügt. Dieses Werk ist eines der tiefsinnigsten Werke Liszts und werden in den Briefen Senancourts philosophische Streitfragen erörtert. Es ist also Musik in Verbindung mit Philosophie. „Also sprach Zarathustra" von R. Strauß hatte also schon seinen Vorläufer. Freilich, als dieses Werk Straussens erstand, hatte man es in der Lisztfrage, dank der allgewaltigen Lisztfeinde, so weit gebracht, dass von der Existenz dieser Philosophie-Musik Liszts die wenigsten etwas wussten. 1837 komponierte Liszt am Comer See eine Sonate après une Lecture de Dante. Die Komposition „chapelle de Guillaume Tell" entstand unter dem tiefen Eindruck der Tells-Sage und des Schillerschen Tell. Das sind also meistens Werke, die Liszt auf Grund dichterischer Vorlagen schafft. Wie sehr sich Liszt damals mit Werken von Philosophen und Dichtern beschäftigte, beweist der herrliche Brief, den Liszt 1837 auf Schloss Nohant, dem Familiengute George Sands, an Adolphe Piclet schrieb. (Es heißt da: „Unsere Beschäftigungen und Genüsse bestanden im Lesen eines Naturphilosophen oder eines tiefdenkenden Dichters: Montaigne oder Dante, Hoffmann oder Shakespeare."

Wir sehen also, dass Liszt in der Zeit, wo er die zweite Ausgabe der zwölf Etuden komponiert, (erste Haslinger-Ausgabe) fast meistens Werke schafft, die durch poetische Grundlagen angeregt wurden. Wenn nun Liszt Werke nach der Lektüre der „Divina comoedia," nach Worten Lamartines und Senancourts, nach Versen Byrons und Schillers komponiert und nicht unterlässt bei dem ersten Werk, in welchem er die Stürme schildert, „Un soir dans les montagnes" sogar hinzuzufügen „Nach einem Bergliedchen von Knop", warum sollte Liszt bei der vierten Etude der ersten Haslinger-Ausgabe, wenn er nicht schon

das Gedicht Hugos dazu abdruckt, nicht erwähnen „Nach Victor Hugos Gedicht Mazeppa“? Wäre dieses Werk tatsächlich durch das Gedicht Hugos angeregt worden, so hätte Liszt es sicher erwähnt, so wie er die poetischen Grundlagen der zur selben Zeit geschaffenen Werke erwähnt.

Die erste Ausgabe Haslingers weist überhaupt gar keine Namen der Etuden auf. Die Bezeichnungen „Ricordanza“ „Harmonies du soir“ Wilde Jagd usw. kommen erst in der späteren Ausgabe bei Breitkopf und Härtel vor. Merkwürdigerweise verzeichnet im ersten Takte der späteren „Harmonies du soir“-Etude die Haslinger-Ausgabe „Cloches“, „Glocken“. Die dritte sind wie Glocken zu spielen. Dachte Liszt damals schon an die Abendglocken? Ich möchte es fast bejahen.

Nach dem Vorhergegangenen können wir also mit Recht annehmen, zumal Liszt viel später einige Gedichte Hugos vertonte und nach dem bekannten Gedichte die sinfonische Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne“ schuf, dass er bei der Komposition der vierten Etude (erste Haslinger-Ausgabe) von dem Mazeppa-Gedicht Hugos nicht angeregt wurde. Wohl sehen wir ein Ross rasen, wohl vernehmen wir in dieser Etude Stürme, doch wo bliebe der Anfang des Gedichtes „der Peitschenknall“, wo das zusammenbrechende Ross, wo die Klage des gefesselt zu Boden liegenden, wo die Fanfaren, wo die Krönung zum Herrscher der Ukraine? In der ersten Haslinger-Ausgabe finden wir nicht eine Note, die alle diese wichtigen Elemente der Dichtung Hugos uns tonmalerisch illustrieren würde. Wir sehen an diesen Notenbeispielen:

4te Etude I. Ausgabe von Tobias Haslinger 1839 und zwar der Anfang

Allegro patetico

tenuto e ben marcato il canto

sempre ff e staccatissimo

Schluß der 4ten Etude I. Ausgabe Haslinger 1839

rinforz.

dass die wichtigen Elemente der Dichtung (Anfang und Ende) hier noch nicht tonmalerisch komponiert sind.

(Fortsetzung folgt.)



Das Liszt-Erbe

Lästerliche Gedanken von **Eugen Thari**

„Preisend mit viel schönen Reden“ — —. Na ja, wir wissens schon. Alle paar Jahre ist einer fällig. Mit mehr oder weniger Berechtigung. Und doch hat nur die Gegenwart Geltung. Die schönste Jubiläumsfeier wird keinen wieder lebendig machen, wenn er's nicht so wie so noch ist (nämlich in unserem Herzen). Jubiläumsfeiern sind wie Denkmalseinweihungen: wohl mir, dass ich einen zu feiern habe. In diesem Winter werden wir mit Lisztscher Musik in unseren Konzertsälen gefüttert, vor einigen Jahren war Mozart daran, dann einmal Schumann, dann einmal Spohr usw.

Man wird ein Skeptiker. Man weiss ganz genau, dass nach den paar Jubiläumswochen die Welt wieder ihren gewohnten Trott geht, und dass die schönen Jubiläumsreden, -artikel und -taten, wenn sie vorbei sind, auch ihren Zweck erfüllt haben.

Glaubt einer wirklich, wenn wir jetzt Liszt feiern, wie noch keinen im letzten Jahrzehnt, dass nun wirklich eine gesteigerte Liszt-Epoche hereinbrechen wird? Als 1906 Mozart fällig war, und allerorten die grosse Begeisterung anhub, und sogar Mozarts Opern besser als sonst besucht waren, da hatte ich an eine hebende Kraft solcher Jubiläumsmonate geglaubt. Und wie sieht es heute damit aus? Genau wie vor dem Jahre 1906. Jubiläumsfeiern sind wie Denkmäler: eine sehr schöne Einrichtung, aber ohne viel Nutzen für den davon Betroffenen.

Jubiläumsfeiern können uns aber auch einmal zum Nachdenken darüber veranlassen, was wir ausserhalb unserer Festbegeisterung für den Gefeierten getan haben, wie das Erbe, das ein grosser Mann uns hinterlassen hat, von uns verwaltet worden ist. Fausts Worte: „Erwirb es, um es zu besitzen“ gilt auch hier. Wie steht es damit bei Liszt?

Sicher ist, dass Liszt für uns heute keine tote Grösse ist, sondern dass er im Musikleben der Gegenwart eine grosse Rolle spielt, ja dass er — wollen wir durchaus klassifizieren — sogar noch als „moderner“ Komponist gilt. Sicher ist, dass eine lebendige Tradition noch von Liszt, dem Klavierspieler, ausgeht. Und sicher ist, dass der Name Liszt immer noch ein Programm ist, um das sich bestimmte Gesinnungsverwandte schaaren. Das Erbe, das er uns, der nächsten Generation, hinterlassen hat, ist sogar sehr gross. Hat unsere Generation dies Erbe richtig verwaltet?

Sehen wir auf die dreissig Jahre seit Liszts Tod? Was ist für Liszt, den Komponisten, geschehen? Anscheinend viel. Seine grossen Chorwerke werden immer mehr aufgeführt, auch seine Sinfonien sind keine seltenen Gäste mehr auf den Konzertprogrammen. Seine sinfonischen Dichtungen hat das Los getroffen, dass einige von ihnen, die effektvollen, eine gewisse Konzertpopularität geniessen, andere nie aufgeführt werden. Heisst das wirklich sein Erbe verwalten, wenn man nur die Prunkstücke gelten lässt? Seine Lieder haben es zu keiner Popularität bringen können, nicht einmal die trivialen unter ihnen. Bei ihnen ist meiner Meinung nach das Erbe sehr gering, und ich glaube, dass die Zeit nicht fern ist, wo sie nur noch ein Archivdasein führen werden. Ganz und gar der unsere aber ist Liszt als Klavierkomponist. Bei seinen Klavierkompositionen kommt das, was der Zeit unterlegen ist, gar nicht in Betracht gegenüber dem, was unser wirkliches Eigen noch ist. Und gerade bei den Klavierwerken, dem Lebendigsten, was uns Liszt hinterlassen hat, können wir

ein Gefühl der Bitterkeit nicht unterdrücken ob der schlechten Verwaltung seines Erbes. Da hat der Allgemeine Deutsche Musikverein eine grosse Gesamtausgabe von Liszts sämtlichen Werken in die Wege geleitet. Bände davon werden Bibliotheksfutter bleiben. Da sind Liszts Schriften in einer handlichen und verhältnismässig billigen Ausgabe erschienen, da hat ein pietätvoller Verleger schon vor Jahren die Lieder in drei billigen Bänden erscheinen lassen usw., aber wo ist bis jetzt das wichtigste geblieben, die populäre Ausgabe seiner popurlärsten Werke, der Klavierkompositionen? War es keiner unserer grossen Verlagshandlungen möglich, die jetzt bei den verschiedensten Verlegern untergebrachten Stücke zu sammeln und in einer würdigen und für den Durchschnittsbürger finanziell erschwingbaren Ausgabe herauszugeben. Nicht einmal Liszts Hauptwerk, den Ungarischen Rhapsodien, ist die Wohltat einer vollständigen populären Ausgabe zuteil geworden. Wohl existieren zwei Sammelhefte, aber sie sind unvollständig und kosten 12 Mk. Weit schlimmer aber steht es noch mit den Etüden und den verschiedenen anderen Klavierstücken. Hier Liszt sein Recht zu geben, wird wohl erst dem Jahre 1917 vorbehalten sein, in dem er für den Nachdruck frei wird. Wenn man bedenkt, was zur Popularisierung von Brahms in den letzten Jahren geschehen ist — und wir wollen dessen wahrlich dankbar sein — so sticht die Vernachlässigung Liszts um so mehr hervor. Wie schön wäre es gewesen, wenn gerade das Jubiläumsjahr Abhilfe geschafft hätte!

Liszt als Propagandist fremder Kompositionen ist bekanntlich ein besonders anregendes Kapitel der Musikgeschichte. Hat nun dort, wo man es ehesten erwarten sollte, wo es auch am leichtesten auszuführen wäre, nämlich bei den Musikern, die aus dem öffentlichen Klavierspiel ihren Broterwerb ziehen, sein so oft gerühmtes Beispiel Nachahmung gefunden? Auch der grösste Optimist wird da nicht mit ja antworten können. Wessen Beruf ihn dazu anhält, jährlich sieben Monate hindurch Stühle in den Konzertsälen abzusitzen, wird sogar zum hoffnungslosen Pessimisten. Dass man heute alte Bravourvariationen nicht spielt, versteht sich ja von selbst. Man kann das wohl als Fortschritt gegen früher auffassen. Aber ein erschreckendes Einerlei beherrscht die Programme unserer Pianisten. Kaum einer von ihnen fühlt sich gedrungen, ausser den üblichen Beethovenschen, Schumannschen, Chopinschen, Brahmsschen, Lisztschen usw. Stücken für eine neue Komposition einzutreten, ausser sie sei von ihm selbst oder von seinem Lehrer. In diesem Winter glaubt nun jeder Pianist etwas besonderes damit zu tun, wenn er Lisztabende (vor zwei Jahren spielte man Jubiläums halber Chopin) veranstaltet. Wo sind die wirklichen Jünger Liszts, die das Andenken ihres Meisters dadurch ehren, dass sie als Förderer der zeitgenössischen Tonkunst auf dem Klavier sich betätigen? Unter den vielen Dutzenden von Klavierspielern ist es kaum ein halbes Dutzend. Wäre ein solches Propagandakonzert eines berühmten Pianisten nicht eine besonders schöne Lisztfeier geworden?

Auch darin, wie heute öffentlich Klavier gespielt wird, ist nicht mehr alles Geist vom Geiste Liszts. Das Klavier ist bei sehr vielen nur Spielinstrument, nicht auch musikalisches und tondichterisches Instrument. Wir müssen es auch aufs tiefste beklagen, dass die Erfindung, Klaviervorträge auf Notenrollen zu bannen und das Spiel der Nachwelt zu erhalten, nicht schon zu Liszts Zeiten gemacht worden ist, dass wir nur auf Beschreibungen des Eindrucks seines Spiels angewiesen sind, die doch nie den unmittelbaren Eindruck ersetzen können. Man würde sonst manchem, der sich heute gern als ein zweiter Liszt aufspielen möchte, besser auf die Finger sehen können. Wir werden es ja in den kommenden Monaten erleben, wie viele sich auf einmal berufen fühlen. Denn wie gesagt: „Wohl mir, dass ich einen zu feiern habe“.



Lisztiana

Abstammung und Familie

Die Ungarn versuchen gelegentlich der Hundertjahrfeier, Franz Liszt als ihren Landsmann in Anspruch zu nehmen. Seiner Denkungsart und Lebensanschauung nach könnte man Liszt wohl am zutreffendsten einen Kosmopoliten nennen. Aber nach Abstammung und Herkunft war er ein Deutscher, der seinen Ursprung niemals verleugnete. Sein Vater Adam Liszt stand, wie man weiss, als Musiker in den Diensten des Fürsten Esterhazy. Auch sein Grossvater, Georg Adam mit Vornamen genannt, war Beamter des fürstlichen Hauses Esterhazy, und dieser Grossvater schrieb sich noch, ebenso wie die weiteren Vorfahren des Künstlers, List; über seinen Urgrossvater Sebastian List lässt sich die Stammreihe Liszts nicht mit Sicherheit feststellen. Sein Vater war es also erst, der statt der deutschen Schreibweise seines Namens die ungarische annahm. Auch seine Mutter, Anna Lager, war eine Deutsche. Als Ritter des Ordens der Eisernen Krone erhielt Franz Liszt am 30. Oktober 1859 den österreichischen Ritterstand, der auf seine ehelichen Nachkommen fortgeerbt wäre, wenn er solche gehabt hätte. Aber mit der Gräfin Marie d'Agoult, geborenen de Flavigny, war er nur in „Gewissensehe“ verbunden. Sie schenkte ihm drei Kinder, die den Namen „Flavigny genannt Liszt“ trugen, nämlich: Blanche Flanvigny genannt Liszt, die 1862 als Gattin Emile Olliviers, des französischen Staatsmannes, starb; Cosima Flavigny genannt Liszt, die erst Hans von Bülows, dann Richard Wagners Lebensgefährtin wurde, und Daniel Flavigny genannt Liszt, der schon 1859 als junger Student der Rechte in Berlin starb. Am 2. März übertrug Kaiser Franz Josef I. durch »Allerhöchste Entschliessung“, welcher am 4. Mai ein Diplom folgte, den Ritterstand und das Wappen des Abbé Dr. Franz v. Liszt auf dessen Oheim, einen Stiefbruder seines Vaters, — sein Grossvater Georg Adam List hatte von drei Frauen sechzehn Kinder gehabt. Dieser Oheim, der Dr. jur. Eduard Liszt, war am 30. Januar 1817 geboren, also sechs Jahre jünger als sein berühmter Neffe und damals k. und k. Landesgerichtsrat. Er starb als einer der höchsten Würdenträger der österreichischen Justiz, General-Prokurator des Obersten Gerichts- und Kassationshofes, am 8. Februar 1879 zu Wien und hatte aus zwei Ehen vier Kinder; das älteste von ihnen ist der bekannte Rechtsgelehrte der Universität Berlin, der Geheime Justizrat Franz v. Liszt, der den Namen, den sein Vetter führte, auf anderem Gebiete zu Ehren gebracht hat.

Geburtshaus

Das Geburtshaus steht heute noch in der kleinen, kaum tausend Seelen zählenden Gemeinde Raiding bei Oedenburg. Es ist ein einfaches, aus einem Vorzimmer, einer Küche und einem Wohnzimmer bestehendes Häuschen, wie man sie in den deutschen Ortschaften West-Ungarns zu finden pflegt. Über dem Eingang befindet sich eine Tafel, die besagt, dass in diesem Hause am 22. Oktober 1811 Franz Liszt geboren sei. Das Häuschen gehörte nicht den Eltern Liszts, sondern dem Fürsten Esterházy, in dessen Dienst der Vater des Künstlers, Adam Liszt, stand. Es befindet sich ungefähr in der Mitte des Dorfes und ist von den andern Häusern durch einen grünen Zaun getrennt, der jedoch erst in der jüngsten Zeit errichtet wurde. In dem Hause wurde ein kleines Lisztmuseum eingerichtet, das am 31. Juli, dem 25. Jahrestage des Todes Liszts, eröffnet wurde. Durch das leere Vorzimmer gelangt man zunächst in die Küche, wo sich ein alter Feuerherd, ein Tisch mit dem Fremdenbuch und eine Bank befinden, an den Wänden hängen einige Heiligenbilder. Aus der Küche kommt man in das Wohnzimmer, einen kaum drei Meter hohen und ebenso breiten Raum. In einer Ecke steht das alte Bett, in dem Liszt geboren wurde, das Holzgestell trägt die Jahreszahl 1818. Neben dem Bett steht ein alter Kachelofen, vor dem kleinen Gitterfenster ein Tischchen und eine Holzbank mit einigen Holzstühlen. Über der Türe befinden sich Teller und Schüsseln, wie sie in Bauernzimmern als Wandschrank benutzt zu werden

pflegen. Es sind durchweg alte Gegenstände aus der Zeit von Liszts Kindheit. Ausserdem hängen an den Wänden einige Porträts aus dem Vermächtnis Liszts. Gegenüber der Tür steht ein Schrank, darauf eine alte Uhr; darüber hängt ein Bildnis Liszts. In dem Zimmer sind die Erinnerungsgegenstände an Liszt untergebracht, darunter ein Album, das er in Italien erworben hatte und das 27, vom italienischen Maler Bignioli gezeichnete Bilder zu einzelnen Szenen der „Göttlichen Komödie" enthält, ein vielbenutztes italienisches Wörterbuch, einige Zeitungsausschnitte und dergleichen. Unter den letztern befindet sich ein Aufsatz der „Pressburger Zeitung" vom 28. November 1820, in dem das erste öffentliche Konzert des damals neunjährigen Franz Liszt rühmend besprochen wird. Die Eröffnungsfeier schloss mit einer Messe in der kleinen, 300 Jahre alten und ziemlich baufälligen Dorfkirche, auf deren kleiner Orgel Franz Liszt das Orgelspiel erlernte. In der Pfarre wird noch die Matrikeleintragung über die Geburt Liszts aufbewahrt und den Gästen gezeigt.

Erstes Auftreten (in Pest)

„Mit hoher Bewilligung
wird
der elfjährige
Franz Liszt
aus dem löbl. Oedenburger Komitat gebürtig, die hohe Ehre haben,
Donnerstag, den 12. März
um die Nachmittagsstunde 4 Uhr in dem Saal „zu den sieben Kurfürsten" eine musikalische Unterhaltung zu geben.
Vorkommende Stücke:

1. Ouvertüre von Friedrich Schneider.
2. Konzert für Pianoforte von Ries mit Orchesterbegleitung, vorgetragen vom Konzertgeber.
3. Duett aus der Oper Elisabeth, gesungen von Demoiselle Teyber und Herrn Bubbnigg
4. Konzert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von Moscheles, vorgetragen vom Konzertgeber.
5. Arie aus der Oper Libussa, gesungen von Demoiselle Teyber.
6. Eine Phantasie auf dem Pianoforte vom Konzertgeber.

Um diesen Worten die gehörige Deutung geben zu können, wird von P. T. hohen Zuhörern um schriftliche Themen gebeten.

Hoher gnädiger Adel! Löbliches K. K. Militär, verehrungswürdiges Publikum. Ich bin ein Neuling und kenne kein grösseres Glück, als die ersten Früchte meiner Erziehung und Bildung in meinem Vaterlande als das erste Opfer der innigsten Anhänglichkeit und Dankbarkeit vor meiner Abreise nach Frankreich ehrfurchtsvoll darzubringen. Was dieser noch an Reife mangelt, dürfte anhaltender Fleiss zur grössren Vollkommenheit führen und mich vielleicht einstens in die glückliche Lage versetzen, auch ein Zweig der Zierde des schönen Vaterlandes geworden zu sein. Zur Verschönerung dieser musikalischen Unterhaltung haben Dlle. Teyber und Herr Bubbnigg in gütiger Mitwirkung aus besonderer Gefälligkeit für das aufkeimende Talent die oben angegebenen Partien übernommen."

Wie Liszt geadelt wurde

Das „Neue Wiener Tagblatt" berichtet aus Budapest: Es ist wohl wenigen bekannt, dass Franz Liszt einmal den Gegenstand einer Debatte im Reichstag von Siebenbürgen bildete und dass sogar über ihn abgestimmt wurde. In der Bibliothek des ungarischen Abgeordnetenhauses finde ich ganz zufällig diese interessante Feststellung. Sie ist zweifellos vollständig authentisch, denn sie stammt aus der Feder Karl Hajniks, der selbst Mitglied des siebenbürgischen Reichstages war und seine Erinnerungen aus den Jahren 1825 bis 1848 mit peinlicher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, aber noch mehr mit starkem Empfinden für den freiwilligen und unfreiwilligen Humor, den das politische Leben täglich bietet, niederschrieb. Die Aufzeichnung über Franz Liszt sei hier in getreuer Übersetzung wiedergegeben:

„Die siebenbürgische Gesetzgebung konnte nicht nur ausländische Hochadelige, sondern auch verdienstvolle nichtadelige Bürger des Landes Sr. Majestät für die Verleihung des Adels empfehlen. In diesem Belange unterschied sich der siebenbürgische Reichstag bedeutend von der ungarischen Legislative. Im Landtag des Jahres 1847 wurde seitens eines Komitats der einfache Antrag gestellt: Franz Liszt möge Sr. Majestät zur Erhebung in den Adelstand empfohlen werden. Der Antragsteller wusste, dass jedermann ein Verehrer des weltberühmten Künstlers sei, dass ferner Franz Liszt den Stolz jedes Ungarn bilde, weshalb er sich damit benügte, ohne jede Empfehlung bloss den Namen des grossen Mannes auszusprechen, er zweifelte nicht daran, dass sein Antrag warme Unterstützung finden werde. Der Redner täuschte sich auch nicht, denn kaum nannte er den Namen Liszt, als Säbelgerassel, nicht enden wollender Beifallssturm und Eljenrufe bewiesen, dass der Antrag im Herzen aller Anwesenden einen Widerhall gefunden hatte. Worauf der Präsident mit Freuden den einstimmigen Beschluss der gesetzgebenden Körperschaft bekundete. Aber rasch erhob sich ein sehr obskurer Deputierter. „Ich gebe mich zufrieden mit dem Beschluss", sagte er, „doch möchte ich bloss, um mich vor meinen Wählern rechtfertigen zu können, wissen, wer der Mann ist, über welchen jetzt ein Beschluss gefasst wurde. Weil ich noch niemals seinen Namen gehört habe . . ." „Der sich und seine Wähler," schreibt Hajnik weiter, „so sehr beschämende Redner wurde hierauf von seinen Nachbarn rechts und links, vorn und hinten — als ob sie sich verabredet hätten — auf seinen Stuhl heruntergezerrt und zum Schweigen gezwungen . . . Franz Liszt erhielt auf Grund des Reichstagsbeschlusses vom Monarchen den Adelsbrief."

Am 26. Oktober 1840 schreibt Liszt: „Der Säbel, der mir in Pest geschenkt worden ist, ist eine von einer Nation in einer durchaus nationalen Form gegebene Belohnung. In Ungarn, diesem Lande der uralten und ritterlichen Sitten, hat der Säbel eine patriotische Bedeutung. Es ist das Zeichen der ausgesprochenen Männlichkeit; es ist die Waffe eines Edelmannes, der berechtigt ist, eine Waffe zu tragen. Als sechs von den hervorragendsten Männern meines Vaterlandes, die mir unter den allgemeinen Zurufen meiner Landsleute den Säbel zugestellt haben, während gleichzeitig die Städte Pest und Oedenburg mich zum Ehrenbürger ernannten, und das Pester Komitat bei Sr. Majestät um den Adelsbrief für mich nachsuchte, da bedeutete dies, mich nach einer Abwesenheit von fünfzehn Jahren von neuem als Ungarn anzuerkennen; das war eine Belohnung für einige geringe Dienste, die ich der Kunst meines Vaterlandes geleistet hatte, das sollte mich, und so habe ich es verstanden, ehrenvoll mit ihm verbinden, indem mir ernste Pflichten auferlegt wurden, Verbindlichkeiten für das Leben als Mensch und als Künstler." Hiernach wäre es freilich nicht das siebenbürgische Parlament, sondern das Pester Komitat gewesen, das die Nobilitierung anregte. Man ersieht jedoch aus dem Brief Liszts nicht, ob das Gesuch des Pester Komitates Erfüllung fand. Bisher nahm man an (z. B. auch das Genealogische Taschenbuch der adeligen Häuser, 16. Jahrgang , dass Liszt erst am 30. Oktober 1859 durch Verleihung des österreichischen Ritterstandes geadelt wurde, nachdem er zuvor die dritte Klasse des Ordens der Eisernen Krone und damit, nach den Statuten dieses Ordens, den Anspruch auf den Adel- und Ritterstand erhalten hatte.

Schwärmerei für Napoleon III.

Obwohl Liszt von deutscher Abstammung war, lange am Hofe eines deutschen Fürsten lebte und in deutscher Erde begraben liegt, fühlte er sich nirgend heimischer als in Frankreich. Im lebensfrohen Paris des zweiten Kaiserreiches huldigten ihm die Männer und die Frauen in oft überschwänglicher Weise, und daher darf man sich nicht wundern, dass er für den Schöpfer dieses Reiches, Napoleon III., der ihn bei mancher Gelegenheit auszeichnete, Ergebenheit und Anhänglichkeit empfand. Die nachgelassenen Briefe Liszts zeigen, dass dieses Gefühl sich oft bis zur Schwärmerei steigerte. Am Karfreitag 1857 rühmt Liszt in einem Schreiben an eine Freundin die „Regierungsweisheit" des Kaisers und nennt es „einen genialen Zug, der mich sehr berührt hat", dass er bei der Geburt seines Sohnes verschiedenen Künstlervereinigungen 60 000 Franken von seiner Zivilliste schenkte. Er setzt hinzu: „Ich möchte Sie doch fragen, welchem Herrscher die Idee gekommen wäre, sich an einem ähnlichen Tage um die dramatischen Autoren, die Maler, die Schauspieler und selbst die Musiker zu kümmern?" Fünfzehn Jahre später, in einem Briefe vom 29. Mai 1867 an die Fürstin Wittgenstein, nennt er den Kaiser einen „grossen Mann" und „grössten Herrscher" — „dessen Genie das Gleichgewicht zwischen den politischen Notwendigkeiten und der Summe der möglichen Fortschritte herstellt." Es widerstrebt ihm, einen derartigen Mann „durch die Kurzsichtigkeit der diplomatischen Lorgnette zu betrachten." Die Kriegsgerüchte im Juli 1870 rufen erst seinen Unglauben, dann bange Ahnungen bei ihm hervor. Er weiss, „dass die deutschen Völkerschaften einhellig zu Preussen stehen werden", aber er kann doch kaum

annehmen, dass Napoleon seinem Wahlspruche, erst zu wägen, dann zu wagen, untreu geworden sei. So schreibt er der Fürstin am 23. August 1870: „Bis zum letzten Augenblick will ich glauben, dass der Kaiser wirklich nicht unterliegen wird“, und am 31. August: „Wenn das Kaiserreich zusammenstürzte, so würde ich persönlich einen ausserordentlichen Schmerz darüber empfinden.“ Und das Kaiserreich stürzte zusammen. Bitter heisst es in einem ebenfalls an die Fürstin gerichteten Briefe vom 4. September 1870 unter dem frischen Eindrucke der Katastrophe von Sedan: „Die Politik ist die Lehre von den günstigen Umständen und die Kunst des rechten Augenblicks. Augenscheinlich versteht sich Herr von Bismarck besser darauf als andere, was die Gegenwart wenigstens betrifft.“ Es gereicht Liszt zur Ehre, dass er sich von dem gestürzten Kaiser nicht undankbar abwendete. Aber wenn er am 10. Januar 1873, einen Tag nach dem Tode Napoleons III., den „Tag der Gerechtigkeit“ kommen sieht, an dem „Frankreich den Sarg des dritten Napoleons zurückholen wird, um ihn ruhmvoll an der Seite des ersten in dem Invalidendome niederzustellen“, so möchte man ein gewisses Sprichwort dahin abändern: dass man ein guter Musikant und doch ein schlechter Prophet in politischen Dingen sein kann.

Liszt als Beethovenspieler

In Erinnerungen an Franz Liszt (im „Neuen Pester Journal“) schreibt Kornel Ábrányi:

Unter allen Komponisten war Beethoven der einzige, dessen Werke Liszt nur spielte, wenn er allein war. Setzte er sich an einsamen Herbst- oder Winternachmittagen an seinen Flügel und senkte sich träumerisches Sinnen über seine Künstlerseele, die dem Zauber der Dämmerstunde niemals widerstehen konnte, so fiel ihm immer Beethoven ein, aus dessen Sonaten und Sinfonien er die Themen und Melodien spielte, die er am meisten liebte. Mein Zimmer lag damals gerade über Liszts Salon im zweiten Stock, und jeden Nachmittag erwartete ich schon voll Ungeduld den Augenblick, da sich Franz Liszt ans Klavier setzen und, von der träumerischen Stimmung überwältigt, zu spielen beginnen würde. Auf diese Weise erlauschte ich seine geheimen Gedanken, erhielt ich Einblick in seine künstlerische und schöpferische Werkstätte. Denn wenn sich Liszt von Beethovens Geist inspiriert fühlte, so genoss er nicht allein, sondern schuf auch. Einmal ward er von den Tönen der „An die Freude“ gerichteten Ode aus der Neunten Sinfonie besonders gefesselt, so dass er sie stundenlang in allen erdenklichen Variationen, in hundert verschiedenen Formen und Stilarten reproduzierte, unfähig, sich an den herrlichen Klängen sattzuhören, unfähig, das Spiel zu unterbrechen. Denn Liszt vermochte den Weltschmerz, der seine Seele zuweilen überfiel und seine Krallen gleich dem Geier des Prometheus in sein Herz schlug, nur durch Beethoven zu heilen. Diesen Weltschmerz, dieses „Byronsche Element“, wie er sich ausdrückte, konnte nicht einmal seine tiefe Religiosität von ihm fernhalten, und häufig genug veranlasste er den grossen Meister, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen, wo er ihn Höllenqualen leiden liess. Zu solchen Zeiten war Liszt auf seinen Beethoven, sein einziges Heilmittel, angewiesen.

Aus diesem Grunde kam es denn auch einer Vermessenheit gleich, Liszt zu ersuchen, anderen Leuten zuliebe Beethoven zu spielen. Eine solche Vermessenheit hatte nicht selten völlige Ungnade zur Folge. Um so erstaunlicher war es, dass Liszt einer derartigen Bitte einmal doch entsprach. Karl Vadnay, damals der geistvolle und einflussreiche Redakteur der „Fövárosi Lapok“, und seine Gattin gehörten zu den grössten Liszt-Schwärmern. Und Frau Karl Vadnay bat Liszt nicht ein-, sondern hundertmal auf den Knien liegend, ihr Beethovens „Mondschein-Sonate“ vorzuspielen. Diese unbesiegbare weibliche Energie und halsstarrige Sehnsucht traf den Meister endlich einmal in einem schwachen Augenblick und rührte sein Herz. Er versprach Frau Vadnay, an einem Abend, da ausser dem Ehepaare Vadnay nur seine — Liszts — intimste Freunde zugegen sein würden, die Mondschein-Sonate zu spielen. Und an einem Dezemberabend löste er sein Versprechen tatsächlich ein. Nur stellte er die ausdrückliche Bedingung, dass man sein Gesicht während des Spielens nicht sehen dürfe. Aus diesem Grunde durfte in dem Salon, in dessen Ecke das Klavier stand, keine Lampe angezündet werden, und auch das dem Instrument zunächst befindliche Fenster wurde hermetisch verhängt. Wenn der Salon also auch durch das aus dem Speisezimmer und von der Strasse her eindringende Licht hinlänglich erhellt war, so hatte man doch jenes clair obscure hergestellt, das von so hehren Momenten unzertrennlich ist; Liszts Kopf und Gestalt konnten vollständig in Dunkel gehüllt bleiben. Die damals eingeladenen und anwesenden Personen waren: Karl Vadnay samt Frau, Ida Kelen, Paul Vörös samt Frau, Paula Várkonyi, Sophie Menter, Graf Géza Zichy, mein Vater, mein Bruder Emil und ich.

Als Liszt die Mondschein-Sonate zu Ende gespielt hatte, verblieb er noch eine volle Viertelstunde stumm und regungslos auf seinem Platze. Und die Zuhörer verharrten gleichfalls in lautloser Stille. Dann klingelte Liszt und liess auftragen. Seine Augen waren noch tränenfeucht, als er sich zu Tische setzte; aber seine Miene verriet, dass auch ihm eine grosse Wohltat widerfahren war. . .

Paganini oder Chopin?

Liszt-Erinnerungen veröffentlicht Moritz Rosenthal in der „Frankfurter Zeitung“. Darin heisst es:

War Liszt zu seinen Neuerungen wirklich durch Paganini angeregt worden? Ich weiss, dass sämtliche Biographen diesen Standpunkt vertreten und dass Liszt selbst ihn nicht abgelehnt hat. Erwägt man aber die Effekte, durch die Paganini hauptsächlich das Publikum faszinierte, so findet man, dass sie auf das Klavier nicht übertragen werden können, ja auf die Natur dieses Instrumentes keinen Bezug haben. Das rapide Hinauf- und Hinabstimmen der Seiten, die Klangeffekte des pizzicato und der aus abwechselnden coll'arco- und pizzicato-Tönen zusammengesetzten Passagen, wie sie z. B. in den „non piu mesto“-Variationen vorkommen, endlich Flageolettöne in Doppelgriffen etc. haben mit dem Klavier nichts zu tun und konnten nur den Ehrgeiz des Pianisten, auf das höchste spannen, ohne jedoch seiner Erfindungskraft neue Ausblicke zu eröffnen. Dabei waren diese Wirkungen zwar blendender und aufregender, aber doch mehr äusserlicher Natur. Sollte nun Liszt. der in seiner geistigen und musikalischen Bedeutung turmhoch über den Genueser hinausragte, diesem und keinem andern soviel zu verdanken haben? Ich will diese Frage ohne Rückhalt beantworten: Im Jahre 1830, im Alter von 20 Jahren, war Chopin nach Paris gekommen, weltfremd liebenswürdig und bescheiden. Aber an der Spitze einer unwiderstehlichen Phalanx von Etuden, zweier Konzerte, seiner Don-Juan-Variationen, der polnischen Phantasie und anderer Werke, die alle Grenzen der herkömmlichen Technik sprengten und durch ihren geistigen Gehalt eine neue Kunstära schaffen sollten. Zum ersten Male finden wir Harmonien und Passagen in nie angewendeten weiten Lagen bei strengem Legato in seiner ersten der Liszt gewidmeten Etuden, zum ersten Male gebundene Terzen mit ganz origineller, bahnbrechender Fingeransetzung in seiner Etude op. 25 Nr. 6, eine vorher ganz ungeahnte con bravura Sprungtechnik (die später auch von Schumann im „Paganini“ seines „Carneval“ benützt wurde), in seinen Don-Juan-Variationen op. 2, dazu im selben Werke und in seinen beiden c moll-Etuden neue Möglichkeiten der linken Hand, neben grandiosen Steigerungen, die trotz ihrer vulkanischen Leidenschaft mit eherner Folgerichtigkeit aufgebaut waren. Und nun braucht man nur die grossen Etudes d'exécution transcendante Nr. 10 f moll und die Arpeggiando-Stellen der prachtvollen Harmonies du soir von Liszt mit den früher erschienenen Etuden in f moll und Es dur op. 10 von Chopin zu vergleichen, um einzusehen, welche Anregungen Liszt trotz seiner Originalität durch das Genie Chopins empfunden hatte. Aber ganz neu und bahnbrechend, ein Progone, der keine Epigonen finden sollte, erscheint uns Liszt in seinen Übertragungen orchestraler Wirkungen auf das Klavier. Ein heimatliches Instrument, das Cymbal, dürfte ihn auf die Idee gebracht haben, ganze Oktavengänge und Passagen so in beide Hände zu verteilen, dass jede nachschlagend einen Ton oder Akkord übernahm, was dem Ausführenden die Möglichkeit ungeheurer Kraft- und Schnelligkeits-Explosionen eröffnete. Unnachahmlich, wie Liszt tonale Steigerungen zu höchstem Glanze anwachsen lässt, grossartig, wie er ganze Orchestermassen donnernd auf die Klaviatur wirft. Das Klavier glüht und sprüht unter seinem Meister, schrieb Schumann. Aber nicht nur von der Kühnheit und Kraft des Lisztschen Spiels berichtet der herrliche Musiker und Poet, sondern auch von der zauberhaften Zartheit, die er noch weit höher schätze.

Anekdoten

Liszt war elf Jahre alt und schon als musikalisches Wunderkind bekannt. Damals kam er auch nach Pest, wo er in aristokratischen Kreisen oft Klavier spielen musste. Sein Beschützer war ein ungarischer Magnat, Baron Joseph Podmaniczka. Dieser führte ihn einmal in das Haus eines reichen ungarischen Edelmannes, Stephan v. Géczy, der eine zehnjährige, sehr musikalische Tochter namens Jenny hatte.

Das Mädchen war über das Spiel Liszts so entzückt, dass es, als es sich verabschieden wollte, auf ihn zutrat und ihm seine schönste Puppe versprach, wenn er noch ein Stück spiele. Der junge Liszt antwortete: „Die Puppe brauche ich nicht. Ich spiele aber noch ein Stück, wenn du mir einen Kuss gibst.“ Das Mädchen liess sich das nicht zweimal sagen, es fiel ihm um den Hals und gab ihm einen herzhaften Kuss. Später kam die Geschichte den Eltern und Baron Podmaniczky zu Ohren und dieser bemerkte lachend: „Der Wein, der so früh gärt, verspricht gut zu werden.“

Als Liszt auf der Höhe seines Ruhmes stand, wurde er einmal einer aristokratischen Gesellschaft zugezogen, und der Gastgeber hatte schon auf den Einladungen, die er seinen Gästen schickte, vermerkt, dass Liszt anwesend sein und Klavier spielen werde. Liszt setzte sich jedoch den ganzen Abend nicht zum Klavier und erklärte auch auf die direkte Bitte des Hausherrn, dass er nicht spielen werde, ja, er verblieb dabei auch, als der Gastgeber ihm, um seinen Gästen den versprochenen musikalischen Genuss zu verschaffen, ein fürstliches Honorar versprach. Verzweifelt bemerkte der Hausherr, dass Liszt doch auch vor dem grossen Publikum für Geld spielte. „Das ist wahr“, sagte Liszt, „Sie können ja auch auf den Gütern des Fürsten Esterhazy Ochsen, Kühe, Kälber und Schafe kaufen, wenn Sie sich aber an den Fürsten direkt wenden würden mit dem Begehren, er solle Ihnen einen Rostbraten verkaufen, würden Sie ihn dann erhalten?“

In den letzten zehn Jahren seines Lebens wirkte Liszt auch als Direktor der Ungarischen Musikakademie. Obgleich er in Ungarn geboren war und hier eine vom Staate besoldete Stelle bekleidete, so war er doch der ungarischen Sprache Zeit seines Lebens nicht mächtig. Einmal meldete man ihm in seiner Wohnung einen Besuch der Tochter des Kaisers Franz Josef, Erzherzogin Marie Valerie. Am Hofe war um jene Zeit die ungarische Sprache sehr beliebt, die Kinder des Herrscherpaares beherrschten sie vollkommen und es wurde grosses Gewicht darauf gelegt, sie im Verkehre mit ungarischen Persönlichkeiten ausschliesslich zu benützen. So sprach ihn auch die junge Erzherzogin ungarisch an und bat ihn, er solle ihr etwas spielen, sie sei direkt deshalb aus Gödöllö nach Pest gekommen. Liszt war in der grössten Verlegenheit, da er kein Wort verstand. Erst als die in Begleitung der Erzherzogin sich befindliche Hofdame ihm den Wunsch auch französisch vortrug, wusste er, worum es sich handelte und setzte sich ans Klavier.

Gustav v. Moser erzählt in seinen Lebenserinnerungen in humorvoller Weise von den Begegnungen mit Liszt. Als er den Meister zum ersten Male sah, war er noch Leibpage beim Prinzen Wilhelm von Preussen, dem späteren Kaiser Wilhelm I. Ein Lakai hatte bei einem Hofkonzert dem Knaben ein Silbertablett mit zwei Tassen Tee zum Präsentieren in die Hand gegeben. Der junge Moser wurde durch Liszts Erscheinung gefesselt und sah ihn lange an. Da trat jener auf ihn zu und nahm eine Tasse Tee. Gleich darauf wurde der Page von einem Kammerherrn, der die Szene beobachtet hatte, auf die Schulter geklopft mit den Worten: „Wie können Sie den Herrn bedienen? Als Page sind Sie nur für die hohen Herrschaften da.“

Moser berichtet von einer anderen Begegnung, als er als Leutnant einen Freund in Magdeburg besuchte. Dort gab Liszt gerade Konzerte und war einer Aufforderung der Offiziere zum Essen gefolgt. Als die Tafel aufgehoben war, ging an ihn die Bitte um ein „musikalisches Dessert“. In seiner verbindlichen Art erwiderte er: „Meine Herren, es tut mir unendlich leid, ich habe mein Wort gegeben, nie zu spielen, wenn ich irgendwo Gast bin. Bis jetzt bin ich Ihr Gast, machen Sie mir die Freude, jetzt meine Gäste zu sein, dann bin ich nicht mehr an mein Wort gebunden.“ Liszt befahl einige Flaschen Champagner und setzte sich an den Flügel. Von seinem hinreissenden Spiel berichtet Moser: Abgesehen von der Technik, die damals ganz neu war und etwas Verblüffendes hatte, war es das Genie, das sich dokumentierte, und wenn er zum Schlusse seinen Galop chromatique vortrug, konnte man kaum so schnell hören, als er spielte.

Mosers letzte Begegnung mit Liszt fand später in Leipzig statt, wo er der Aufführung seines neuen Stückes beiwohnte. Vom Direktor wurde er in die Orchesterloge geführt, wo Liszt sass, die Haare ergraut, tiefe Furchen und Falten in dem charakteristischen Gesicht, im langen schwarzen einreihigen Rock des Abbé. Moser entschuldigte sich im Voraus, dass der Herr Abbé wohl wenig Vergnügen an seinem Stück haben werde. Im späteren Verlaufe der Aufführung habe ihm Liszt öfter den Arm gestreichelt, um seinen Beifall zu erkennen zu geben. Am Schlusse, als Moser für seine Nachsicht dankte und nochmals darauf hinwies, dass sein Genre klein sei, sagte Liszt: „Mein lieber Herr v. Moser, ich habe mich gut unterhalten, man kann auch im Kleinen gross sein.“



Neue Liszt-Literatur

Von Dr. Georg Kaiser (Dresden)

Es ist doch gut, dass wir philisterhaften Deutschen die Hundertjahr-Feiern so ernst betreiben! Was würde sonst aus einem noch 25 Jahre nach seinem Tode in der Kunstgeschichte so schwankenden Charakter wie Franz Liszt? Er würde weiter schwanken in allen Musikgeschichten, in den Zeitschriften und Tagesblättern würde er ein unstetes Leben führen, bald als Sinfoniker verherrlicht, bald in den Staub gezogen, als Klavierkomponist bald vergöttert, bald zu einem komponierenden Virtuosen degradiert — das alles erspart ihm einigermassen (denn allzu grossen Hoffnungen wollen wir uns doch nicht hingeben) sein hundertster Geburtstag. Eine grosse und für sein Künstlerandenken so wichtige Revision bricht an! Man will sich endlich die sinfonischen Dichtungen, von denen man so viel Unschönes seit Jahren gesprochen und geschrieben, auch einmal anhören. Man gräbt aus dem Nachlass aus, was aufführbar ist und führt es auch auf; man preist in Festreden den grossen Toten und schreibt Bücher über ihn.

Die literarische Auslese ist zur Zeit, wo ich dies schreibe, noch nicht gross, und umfangreichere Arbeiten, deren Erscheinen bereits seit längerer Zeit angekündigt sind, fehlen noch. Indessen dürfen wir das Liszt-Gedenkbuch einer ausgezeichneten Frau als den schneidigen Vorläufer mancher weiteren Emanation echter Begeisterung für den 100jährigen Meister herzlich begrüssen. Es nennt sich: „Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter“ und ist — nach wenigen Wochen bereits in zweiter Auflage — bei F. Bruckmann in München erschienen (Preis geb. 3 Mk.). Auf der Rückseite des Titelblattes steht: „Der Reinertrag dieser Veröffentlichung fliesst dem Bayreuther Festspielfonds zu“. Also eine Art Stiftung. Und gewidmet ist die Schrift Karl Klindworth, „Dem würdigen Jünger Franz Liszts“. Was ist der Zweck des Buches? Will Frau Cosima etwa ein umfassenderes Lebensbild ihres Vaters vor uns erstehen lassen? Sie will weniger und doch mehr, denn die im ganzen nur 120 Seiten zählende Schrift will polemisieren gegen alle die, welche meinen, Liszt habe mehr, als für ihn gut war, unter dem Einfluss weiblicher Persönlichkeiten gestanden. Namentlich wird hier an der Hand der Briefe des Meisters an die Fürstin Wittgenstein zu beweisen gesucht, dass das unleugbar den freien Willen Liszts behindernde Verhältnis zu der „Braut, Schwester und Freundin“ grossenteils für Liszt heilsam gewesen sei. Frau Cosima spricht sich wörtlich folgendermassen über diesen Punkt aus: „Es wird an solchen gewiss nicht fehlen, welche Liszt der Schwäche zeihen und es bedauern werden, dass er sich gleichsam durch die Bedeutung seiner Freundin absorbieren liess, dass er in manchen geistigen Leistungen sich unterordnete und ihr einen solchen Anteil an seinen Schriften einräumte, dass sie, wie z. B. das Buch über die Zigeuner, eine förmliche Ummodelung erfuhren; sie werden nicht recht verstehen, warum der Dante-Sinfonie ein Vorwort beigegeben werden musste, welches fast Takt für Takt das Werk erklärt, da doch die grosse Einteilung: Inferno, Purgatorio und Schlussmagnifikat alles sagt und das übrige reine Musik zu sein hat“ usf. „In solcher Verurteilung liegt eine Verkennung der beiden Naturen und ihrer Beziehung. In dieser Beziehung gab es nur vollständige Verschmelzung und deshalb schickten wir die Meinung voran, dass in allem und jedem die Briefe ein Widerhall sind.“*) So habe man bei Liszts Liebeserklärungen an die Fürstin nicht die Empfindung, als seien sie lediglich erweckt worden durch die anziehenden Reize der immer noch schönen Frau, sondern die einer Leistung, in der alle Seelenkräfte in Spannung gewesen seien, um der Fürstin das reichste Mass anbetungsvoller Liebe darzubringen. Und die Fürstin ihrerseits habe in Liszts ungeordnetes Leben eingegriffen, um nach allen Seiten hin alles zum besten zu kehren. Sie stillte ihm die Sehnsucht nach

*) Die Briefe der Fürstin an Liszt sind noch vorhanden; sie sollen ebenfalls veröffentlicht werden. Jedenfalls wird man aus ihnen manche neue Ansicht über das Verhältnis Liszts zu ihr gewinnen.

einem geregelten Dasein, war er doch, wie er selbst von sich gern sagte, wohl halb Franziskaner, aber auch halb Zigeuner. Kein Zweifel, dass beide, wie Frau Cosima meint, ein tief religiöser Zug zusammengeführt hat (Liszt bestätigt, dass die Fürstin ihm den Glauben seiner Kindheit zurückgegeben habe), dann die gemeinsame hohe Vorstellung von der Bestimmung der Kunst, das Bedürfnis, dieser Bestimmung zu dienen; sie wollten gemeinsam den hässlichen Angriffen der Welt trotzen; sie schwärmten beide für die Feinheiten der französischen Kultur; sie waren beide Ausländer, die Fürstin Polin, Liszt Ungar, und „nährten eine gleiche ideale Leidenschaft für eine ferne Heimat". Gewiss ist dies alles richtig, und die Tochter muss den Vater besser kennen, als wir alle zusammen. Wir müssen ihr glauben, dass der Bund für Liszt von Segen war, wenn wir auch mit Wagner mitunter missbilligend sprechen möchten: Da sieht man, welchen Einflüssen er folgt. Übrigens ist Frau Cosima weit davon entfernt, die Fürstin in jeder Beziehung als eine ideale Frau hinzustellen. Nur sucht sie noch die Weigerung der Fürstin, mit Liszt endlich die Ehe einzugehen, nachdem sie durch den Tod ihres Gemahls frei über sich verfügen konnte, auf eine neue für die sich Weigernde ehrenvollere Weise zu erklären. Sie bekämpft die Meinung, dass die Fürstin schliesslich in ihrer religiösen und genialischen Exzentrizität keinen Sinn mehr für ein „auf natürlichem Wege gefundenes Glück" gehabt habe und spricht aus, die Fürstin habe in ihrem Entschluss („das darf nicht sein") „der Wahrheit mit erhabenem Sinn ein Zeugnis abgelegt. Und mochte diese Wahrheit noch soviel Schweres in sich schliessen, ihr heroischer Mut würde niemals davor zurückgeschreckt sein". Liszt meint in bezug auf diese Resignation, das Herz habe eben seine Gründe (raisons), wovon die Vernunft (raison) nichts begriffe. Die Fürstin Carolyna geriet schliesslich ganz in die Fesseln der katholischen Kirche; sie opferte sich für die Kirche auf, schrieb täglich fast einen Druckbogen religiös-exzentrischer Abhandlungen, wie L'église devant la médisance und von den „Inneren Ursachen des äusseren Verfalls der Kirche". Sie hatte freilich früher auch anderen literarischen Ehrgeiz gehabt, hatte für Berlioz, für den sie zeitweise schwärmte, die Dichtung der „Trojaner" geliefert, die so unglücklich undramatisch ausfiel, dass Hans von Bülow bei ihrem Vorlesen von „einem Grauen befallen" wurde. Und das Verhältnis Liszts zu Wagner, von dem der zweite Teil des Cosimaschen Buches so schön abhandelt, hätte ein viel innigeres und vor allem viel früher zu einem innigen werden können, wenn die Fürstin nicht von Vorurteilen befangen zwischen beiden Meistern gestanden hätte. Hans von Bülow kann auch hierüber zitiert werden; freimütig, wie immer, spricht er in einem Brief an Wagner aus: „Einen gibts, der hätte dir viel sein können, du hättest ihm viel sein können, und das wäre ein anderer Bund geworden als der der Weimarischen Ausgehauenen (Anspielung auf das Goethe-Schiller-Denkmal) — es hat zu Eurer beider Entbehrung nicht sein sollen. Die Mittelspersonen, die bekanntlich die Vermittelung oder vielmehr die Vereinigung durch ihr in der Mitte-Stehen fernhalten — haben das verhindert. Und dann die vielen toten Tagesgespenster, die leider Gottes meinem verehrten Schwiegervater so viele Belästigung (mit seiner Erlaubnis — leider Gottes) verursachen!" Von Wagners Kunsttheorien sprach die Fürstin nicht anders, als von „grosses bêtises", was bei ihrer feinen gesellschaftlichen Bildung schon viel heissen will. Sie erkannte auch Wagners Lohengrin-Dichtung nicht an. Sie wollte Liszt zum katholischen Kirchenmusiker machen und trat seinem langgehegten Plane, einmal eine Oper zu schreiben, hindernd entgegen. Der Dantesinfonie gab Liszt, ihrem Einflusse erliegend, neben einem ätherisch-ausklingenden, auch einen rauschend glänzenden Schluss. So liesse sich noch manches aufzählen, was man dem schädlichen Einwirken dieser Frau zuzuschreiben hätte. Liszt hat sich nicht immer unter diesem Einflusse wohl gefühlt, aber stets ist er, nach augenblicklichen Verstimmungen, unter dem Ausdruck tiefster Verehrung zur Fürstin zurückgekehrt. — Als eine angenehme Beigabe scheint mir die am Schluss des Buches gegebene Zusammenstellung von authentischen Aussprüchen Liszts, die allerdings nicht alle gleichwertig sind. Viele haben nur anekdotische Bedeutung, und manche mögen wohl nur „ben trovato" sein. Ungleich wichtiger sind dagegen schriftlich verbürgte Kunstsentenzen und Weltweisheiten, wie sie zu Hunderten in den Briefen des Meisters zu finden sind. Den hohen menschlichen Qualitäten ihres Vaters setzt die Tochter in dem Buche ein neues schönes Denkmal.

In diesem Zusammenhang ist auch eines Buches zu gedenken, das schon vor Jahresfrist erschienen ist: Franz Liszt in seinen Briefen von Eduard Reuss (Greiner & Pfeiffer in Stuttgart, Preis 2,80 Mk.). Der Anfang dieses Jahres verstorbene Dresdner Tonkünstler und Schriftsteller hat sich da als Herausgeber sehr verdient gemacht; er war bekanntlich ein Lieblingsschüler Liszts (aber tatsächlich!) und am ehesten berufen, uns eine oder vielleicht die Lisztbiographie zu schreiben. Das Schicksal hatte es anders gewollt. Die von Reuss bearbeitete Briefbruchstück-Sammlung ist unter dem Gesichtspunkt hergestellt, die Lisztsche Kunst- und Weltanschauung in trefflich ausgewählten Kundgebungen seines Geistes auf populäre Art, mit wenigen markanten Strichen, dem Leser mitzuteilen. Die Auswahl benutzte alle bisher zugänglichen Briefausgaben; aus den Gesammelten Schriften haben die Essays und Reisebriefe eines Bakkalaureus der Tonkunst Beispiele beigesteuert. Aus dieser Arbeit erfährt man bei aller Kürze aufs deutlichste, wie sich Liszt zu den Fragen der Philosophie und Religion, zur Kunst und zum Leben, zur Ästhetik und Kritik, zu Katholizismus und Priesterschaft gestellt hat, wie er dachte über Beethoven, über Goethe und Schiller, über Berlioz, Bülow, Chopin und (selbstverständlich besonders eingehend) über Wagner, was er zum Thema: Herausgabe von musikalischen Werken gesagt hat und anderes mehr. Eine ziemlich ausgedehnte Einleitung des Herausgebers führt den Leser famos in den Gegenstand ein. Jedem Ausspruch ist das genaue Datum beigegeben. In jeder Hinsicht ein empfehlenswertes Buch, aus dem namentlich Liszts menschliche Grösse und Schlichtheit in bewundernswerter Beredsamkeit zu uns spricht.

Nicht benutzen konnte Reuss bei seiner Auswahl eine Briefsammlung, die erst vor wenigen Wochen im Druck erschienen ist: Franz Liszts Briefe an Baron Anton Augusz, herausgegeben von Wilhelm von Czapó. (Budapest, Friedr. Kilians Nachf., 5 Mk.) Das ist eine ganz stattliche Festgabe! 117 bisher ungedruckte Briefe des Meisters an seinen Freund Augusz enthält sie, die bisher, sorgsam behütet, im Familienarchiv der Enkelin des Adressaten, der Gräfin Klara Sigraz, gelegen haben. Der ungarische Grossgrundbesitzer Wilhelm von Czapó berichtet in einem längeren einleitenden Artikel über die Beziehungen, die er selbst zum Meister gehabt hat. Die dann folgenden Briefe Liszts sind teils in deutscher, teils in französischer Sprache geschrieben, sie datieren aus Rom, Weimar, Paris, Bayreuth und stammen aus den Jahren 1846—1878. Liszt lernte den Baron Augusz im Jahre 1839 in Szepsard (Komitat Tolna) kennen. Sofort gewann der Künstler die Neigung auch des Vaters des Barons, der ihn, so oft er in die Heimat kam, auf das freundlichste bei sich aufnahm. Mit Anton Augusz verband ihn bald eine echte Freundschaft; künstlerische Anregungen gingen von beiden Seiten aus. Namentlich wusste Augusz den Komponisten zu bestimmen, für die Einweihung der Graner Basilika eine Messe zu komponieren. Über die Schöpfung dieses Werkes handeln eine grosse Reihe von Briefen der ersten Zeit. Der Kardinal Scitowsky hatte nun eines Tages an Liszt nach Weimar geschrieben, dass der Tag der Einweihung nicht als passende Gelegenheit erscheine zur Aufführung der Messe, da der Ritus der Konsekration schon mehrere Stunden in Anspruch nehme und der musikalische Teil der Feier daher auf die kürzeste Zeit beschränkt werden müsse. Liszt antwortete darauf: „ich bin im voraus besonders darauf bedacht gewesen, die Aufführung der Messe nicht in die Länge zu ziehen und habe die Textwiederholungen (mit Ausnahme der Kyrie und Benediktus, wo es nicht anders möglich) prinzipiell vermieden, so dass die Dauer des Werkes sich bei weitem geringer herausstellt als die der Messen von Bach, Beethoven und Cherubini. Gleichzeitig ging mein Streben dahin, den Stil dieser Komposition möglichst würdig und einfach zu halten, wie es bei einer solchen Solennität erforderlich. In meinem Sinn hat die Kunst nur dann ihre ganze Berechtigung in der Kirche, wenn sie das Gebet in seiner vollsten Demut, Andacht und Inbrunst in sich aufnimmt und durch ihre Geistes-Körperlichkeit verklärt und verherrlicht." An den Freund aber schreibt er gleichzeitig, er habe die Messe mit vollster Begeisterung und Liebe komponiert, und die Nachricht, dass sie nun nicht aufgeführt werden solle, habe ihn recht betrübt. Natürlich spielen auch die Beziehungen Liszts zu Wagner in diesem Briefwechsel eine wichtige Rolle, und die Zukunft sehr richtig voraussagend, schreibt Liszt am 20. Nov. 1856 aus Zürich: „Von Wagner, den ich zu besuchen hierher gekommen bin, weil er die schweizerische Grenze nach Deutschland zu nicht überschreiten darf, erzähle ich dir manches mündlich . . . Wir sehen uns natürlich vom Morgen bis Abends tagtäglich. Sein neues kolossales Werk („Der Ring des Nibelungen", eine Tetralogie), welches er fast zur Hälfte beendigt hat, . . . wird nicht verfehlen, ein

ungeheures Spektakel zu veranlassen, wenn wir einmal zur Aufführung schreiten . . . Solche Operndichtung und Kompostion ist etwas ganz unerhörtes, und ein grosser Teil des Publikums wird sicherlich dabei wie die Kuh vor einem neuen Stalle stehen bleiben. Anderen Ställen übrigens dürfte es nicht schaden, etwas gereinigt und gelüftet zu werden."

Rundschau

Konzerte

Leipzig

Zum Besten des Völkerschlachtdenkmals gab der von Prof. Frischen grosszügig geleitete Hannoversche Männergesangverein ein gut besuchtes Konzert in der Alberthalle und bekräftigte damit seinen guten Ruf in Sängerkreisen. Die gesangliche Disziplin des Vereins ist ebenso vorbildlich wie die Sorgfalt und das musikalische Verständnis, die er dem Vortrage und der Ausgestaltung widmet. Das Programm allerdings war bunt wie bei einem richtigen Gesangvereinskonzert. Als Musterleistungen boten die Hannoverschen Sänger das „Morgenlied" von Rietz und „Rudolf von Werdenberg" von Hegar. Die Solistin des Konzertes, Frl. Lucy Gates (Cassel) beschränkte sich auf belanglosen Ziergesang, war aber in dieser Beschränkung die ihr die Natur aufzuerlegen scheint, eine Meisterin.

Des dreihundertsten Todestages von Johannes Eccard gedachte der vortreffliche Johanniskirchenchor unter Leitung von Musikdirektor Bruno Röthig in einer Abendmotette. Man kann nach diesen glänzenden Proben einer zugleich edlen und volkstümlichen Kirchenmusik allen Leitern von Kirchenchören dringend raten, immer wieder auf einen Meister wie Eccard zurückzugreifen. Es handelt sich in der Hauptsache um seine preussischen Festlieder und die fünfstimmigen Choräle (Neue Ausgaben von Karl Riedel und K. v. Winterfeld).

Mit Klavierwerken von Brahms und mehreren neuzeitlichen Komponisten, von denen Julius Weismann (Neue Variationen und Fuge über ein eigenes Thema), Hermann Keller und ganz besonders Rachmaninow (Polichinelle und zwei Präludien) am meisten interessierten, stellte sich Herr Walter Georgii im Feurich-Saale vor. Sein Klavierspiel war durchweg ein edler, fast zu gleichmässig edler Gesang. Immerhin verstand es der noch sehr junge Künstler, die kapriziösen Einfälle der neueren Komponisten mit souveräner Handhabung klar hinzustellen. Ob er ein Stürmer und Dränger ist oder sein kann, liess sich nach dem, was wir hörten, noch nicht sicher sagen. Es scheint jedoch nicht so, ist auch kein Fehler. Man hatte den Eindruck, dass Herr Georgii das Klavier viel zu lieb hat, als dass er zu Vergewaltigungen schreiten könnte.

Im ersten Gewandhauskonzert gab es ein recht vielseitiges, um nicht zu sagen kunterbuntes Programm: von Beethoven die zweite Sinfonie und die glänzend ausgeführte Egmontouvertüre, dazwischen die fünf Kindertotenlieder von G. Mahler, dann Gesänge von Schubert und eine neue Ouvertüre „Lebensfreude" von G. Schumann. Die Kindertotenlieder, von Frau Lula Mysz-Gmeiner mit prachtvollen Stimmitteln und inniger Hingebung vorgetragen, gehören zu Mahlers interessantesten Kompositionen. Sie sind von Tristan und Berlioz sehr merklich beeinflusst, haben jedoch die eigene Note des fanatisch sich selbst peinigenden und masslos posierenden Tonlyrikers. Die Trostlosigkeit der Stimmungen, noch verstärkt durch eine geradezu asketisch gewählte Orchesterbesetzung (nach manchem Vorbilde von Berlioz), würde die Wirkung gänzlich verpuffen lassen, wenn nicht empfindsame, allerdings nicht unbekannte Horn- und Holzbläsermelodien und zum Schluss ein geschickt kontrastierendes, beruhigend ausklingendes Nachspiel hinzukämen. Wie schwierig die Begleitung dieser Lieder ist, liessen das Gewandhausorchester und sein Führer Prof. Nikisch nicht im geringsten empfinden. Schumanns „Lebensfreude" ist ein prächtig instrumentiertes Stück, das eigentlich mehr Anläufe zum Thema nimmt und variiert, als dieses selbst zur Geltung bringt. Es ist möglich, dass der Titel nicht ganz den Intentionen des Komponisten entspricht. Aber sein Optimismus ist unverkennbar. Nur so recht schwelgen in der Lebensfreude scheint er nicht gewollt zu haben.

Die Liszt-Abende, die wir jetzt in grosser Anzahl zu erwarten haben, eröffneten Frl. Hertha Dehmlow und Herr Bruno Hinze-Reinhold in verheissungsvoller Weise. Es war ein Genuss, der teils virtuos glänzenden, teils empfindsamen Ausführung der beiden Künstler zu folgen. Sch.

Mark Günzburgs Klavierabend (Kammermusiksaal des Zentraltheaters am 10. Okt.) wies, was die Ausführung anbetrifft, innerlich ungleichmässige Darbietungen auf. Beethovens Hammerklaviersonate machte uns durch die Vernachlässigung feiner dynamischer Schattierung, durch den Mangel subtilster Ausfeilung frösteln. Besser stands schon mit Mendelssohns emoll-Scherzo, dem man nur noch etwas mehr romantischen Klangzauber verliehen gewünscht hätte, und mit einem Notturno von Field, den man übrigens mit den feinsten dieser Stückchen öfter auf den Programmen unserer Pianisten antreffen möchte. Ausser Brahmsschen Kompositionen (Bearbeitung der bekannten Gavotte von Gluck und Paganinivariationen), deren Wiedergabe viele Achtung abnötigte, wies der Konzertzettel als Schlussabteilung zwei Lisztsche Kompositionen — Bénédiction de Dieu dans la Solitude und die Don Juan-Phantasie — auf. Auch hier — besonders im ersten von beiden Werken — vermisste man das letzte seelische Miterleben des Interpreten, wenn auch gern zugestanden sein soll, dass die Bénédiction stellenweise schon erwärmen konnte. Max Unger

Noten am Rande

* **Franz Liszt und Carl Loewe.** Als seinerzeit Liszt in Weimar seine Residenz aufgeschlagen hatte, erhielt er eines schönen Tages den Besuch Carl Loewes. Das Gespräch wurde sehr lebhaft, man kam auch auf die Loewesche Ballade zu sprechen, die Liszt, wie Richard Wagner, sehr schätzte. Liszt bat Loewe, zu singen. Loewe ging zögernd zum Flügel, weil er nicht so schnell eine Ballade finden konnte, die vielleicht Liszt gerade interessieren dürfte. Loewe, der sich selbst begleitete, wählte nun den „Mutter Geist" (op. 8) aus den „altschottischen Balladen", der von seiner Schwägerin Therese Amalie Luise von Jakob ins Deutsche übersetzt worden war. Liszt sass in einer Ecke, gedankenvoll das Haupt gestützt, und als Loewe nach $^1/_4$ Stunde geendet, da rannen Liszt die Tränen von den Wangen und es gab eine Umarmung, die gar kein Ende mehr nehmen wollte. Liszt, der an demselben Abend in Weimar einen Klavierabend hatte, war so ergriffen, dass er nicht imstande war, das von ihm festgesetzte Programm zu absolvieren. Nachdem Loewe ihn schon mit vieler Mühe doch zum Konzert zu gehen bewegt hatte, blieb aber Liszt doch dabei, das alte Programm umzustossen und ein neues schnell aufzusetzen. Also Liszt erschien, aufgeregt, kündigte ein neues Programm an, setzte sich an den Flügel und improvisierte $1^1/_4$ Stunden über den „Mutter Geist".

* **Ein Liszt-Fund.** Als Mitherausgeber der Gesamtausgabe der Werke Franz Liszts erhielt Ferruccio Busoni kürzlich ein Bündel Manuskripte unveröffentlichter Klavierkompositionen von Liszt zur Revision. Bei der Durchsicht wurde eine grosse, bis auf den Schluss beendigte Phantasie über Motive aus Mozarts Figaros Hochzeit gefunden, die aus den schaffensfrohen und erfolgreichen Virtuosenjahren Liszts stammend, ein prächtiges Gegenstück zu der gigantischen „Don Juan"-Fantasie bildet. Das Material für den fehlenden Schluss war leicht aus dem Werk herzuleiten, so dass es nur der Hand Busonis bedurfte, um das grandiose Klavierstück für die Veröffentlichung fertigzustellen. In diesem Bündel ist ferner ein äusserst brillanter und origineller Post-Galopp, eine Folie zu dem beliebten Galop chromatique, enthalten gewesen, und sehr interessant, aber zu wenig ausgeführt, um verwendbar zu sein, sind Skizzen zu einer grossen Freischütz-Fantasie. Die weiteren Manuskripte deuten auf eine Entstehung in den letzten Jahren des Meisters hin und dürften wohl nur der Vollständigkeit halber in die Gesamtausgabe aufgenommen werden.

* **Über eine neue Oper von Richard Strauss** berichtet Alexander Dillmann in den „Münch. N. N.": Eine Oper im eigentlichen Sinne ist es wohl nicht, aber doch so etwas ähnliches: ein musikalisches Spiel am Schluss eines Schauspiels; eine kleine Oper, die eine Komödie beschliesst. Diese Komödie ist ein Molière, und zwar einer der weniger bekannten: Le Bourgeois Gentilhomme, zu deutsch: Der Bauer als Edelmann. Aber diese Komödie hat mit der Oper im Grunde nichts zu tun. Die Oper könnte sich gerade so gut an ein anderes Lustspiel anschliessen, das mit einem Spiel auf der Bühne schliesst. Le Bourgeois Gentilhomme endet nach Molière mit

einem Ballett, das nach dem Diner vor Jourdain, dem Grafen und der zweifelhaften Marquise gespielt wird. Statt dieses Balletts spielt nun eine kleine Oper. Sie heisst „Ariadne auf Naxos“. Der Text dazu und der ganze Einfall, diese Oper als Anhängsel zum Bourgeois Gentilhomme zu geben, stammt von Hugo v. Hofmannsthal, dem Textdichter der Elektra und des Rosenkavaliers, dem Richard Strauss auch diesmal treu geblieben ist. Hofmannsthal hat diese fünf Akte des Lustspiels in zwei zusammengezogen. Der eitle Narr Jourdain lässt sich und seinen Gästen am Schluss eine Oper vorspielen. Es sind nun zufällig zwei Gesellschaften zur Stelle, eine für die ernste Oper und eine für die komische. Jourdain lässt die beiden Gesellschaften auf der Bühne einfach zusammenspielen. Die Opera seria wirkt und die Opera buffa greift, wo es ihr taugt, gewissermassen improvisatorisch in die ernste Handlung ein. Das Problem der Treue, das dem gemeinsamen Spiel zugrunde liegt, wird nun ganz eigenartig von zwei verschiedenen Seiten, ernst und heiter, beleuchtet. In dieser Verbindung, nicht in der eigentlichen Handlung liegt der Reiz des Spiels. Die Handlung tritt gegenüber der feinen Innenbeleuchtung der drei Charaktere durchaus in den Hintergrund. Strauss hat in Garmisch das Werk einem Freundeskreise vorgespielt. Nach Dillmanns Meinung hat Strauss niemals graziöser und melodischer geschrieben als in der „Ariadne“. Er zeigt sich auch diesmal von einer ganz neuen Seite und hat in dieser Oper schon rein stilistisch etwas geschaffen, was mit keiner seiner früheren Opern etwas zu tun hat. Er hat nicht für grosses Orchester geschrieben, sondern ausschliesslich für ein Kammermusik-Orchester in ganz kleiner Besetzung, die ausschliesslich von Soloinstrumenten bestritten wird. Dazu treten im Orchester Klavier, Harmonium und Cembalo. Das Virtuosenhafte der alten Oper ist in der „Ariadne“ bewusst ins Moderne übertragen. Es wimmelt von Koloraturen, und zwar durchaus modernen Koloraturen. Es klingt alles sehr zart und einfach, der Aufbau ist aber vor allem periodisch ausserordentlich verwickelt. Die Widersprüche und Gegensätze der Opera seria und Opera buffa sind musikalisch ausserordentlich fein und geistvoll belichtet. Eine Kette entzückender, diesmal auch in Einzelheiten durchgeführter Melodien schlingt sich durch das Werk. Die in blühenden Melodien überströmende Vereinigung von Ariadne und Bacchus soll wohl das Schönste sein, was Strauss je geschrieben hat. Strauss habe, sagt Dillmann zum Schluss, jedenfalls auch in seiner „Ariadne“ durchaus neue musikalische Werte geschaffen. Die erste Aufführung soll im Deutschen Theater (Berlin) stattfinden.

* **Bayreuth wird teurer.** Die Bühnenfestspiele in Bayreuth im Jahre 1912 dauern vom 22. Juli bis zum 20. August. Ausser zwei Aufführungen des Nibelungenringes finden fünf Aufführungen der Meistersinger und sieben Aufführungen des Parsifal statt. Die Eintrittskarten kosten jetzt 25 M., statt wie bisher 20 M. Für den Ring werden nur Gesamtkarten zu 100 M. ausgegeben. Die Ausgabe der Eintrittskarten beginnt am 1. März 1912. Vormerkungen werden schon jetzt von der Verwaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth entgegengenommen, und zwar entweder für eine ganze Reihe von sechs Abenden (Ring, Meistersinger und Parsifal) oder für den Ring allein oder die beiden anderen Werke zusammen. Vormerkungen für Karten zu den Parsifalaufführungen am 7. und 8. August werden erst von Mitte Februar 1912 ab entgegengenommen. Die Eintrittskarten werden nur gegen eine schriftliche Verpflichtung des Bestellers abgegeben, die Karten bei Vermeidung einer Konventionalstrafe von 50 M. nicht — auch nicht zum Originalpreis von 25 M. — in andere Hände übergehen zu lassen. Diese Verpflichtung wird den Bestellern vor Absendung der Karten zugestellt.

* **Die Hitze und die Orgeln.** Die Hitze dieses Sommers soll auch den Orgeln Schaden zugefügt haben. Wie ein Fachblatt des Orgelbaues mitteilt, sind vielfach Holzteile und Belederungen an Orgeln eingetrocknet. Infolgedessen versagen die mechanischen und pneumatischen Apparate und die Gebläse. Den Gemeinden, in deren Kirchen Orgeln stehen, erwachsen dadurch nicht geringe Verlegenheiten, und falls sich der Übelstand nach dem Eintritt der kühlen und feuchten Temperatur nicht wieder gehoben hat, werden grössere Reparaturen an den Orgeln vorgenommen werden müssen.

Kreuz und Quer

Antwerpen. Heinrich Zöllners Musikdrama „Faust“ wurde im Vlämischen Theater in Antwerpen mit grossem Erfolge aufgeführt.

Berlin. Direktor Moris hat die Oper Der Kuhreigen von Wilhelm Kienzl, Text nach Rudolf Bartschs Novelle Die kleine Blanchefleure von Richard Batka, für die Kurfürsten-Oper erworben.

— Aus Dvořáks Nachlass werden jetzt veröffentlicht: zwei Sinfonien (gmoll und Esdur), eine Tragische Ouvertüre, eine Rhapsodie, eine Suite und anderes.

Braunschweig. „Der Waldschratt“ ist der Titel einer neuen von Hans Sommer komponierten Oper, zu der Eberhard König das Buch verfasst hat. Die Uraufführungen des Werkes werden im Braunschweiger Hoftheater und im Bremer Stadttheater stattfinden.

Bremerhaven. Karl Götz wird am 23. Oktober vor annähernd 500 Schulkindern geeignete Loewesche Balladen singen.

Breslau. Der neue Schiedmayer-Saal, den das Breslauer Piano-Haus Louis Seeliger & Sohn am 7. Oktober mit einem Fest-Konzert eröffnete, ist dank seiner glänzenden Akustik und seiner erlesen-geschmackvollen Ausstattung eine ausgezeichnet geeignete Stätte für künstlerische Veranstaltungen, die mit einem Publikum von nicht mehr als 200 Personen rechnen. An dem Erfolge des Eröffnungskonzerts waren neben Margarete Loewe-Berlin, die Herren Organist Paul Schmidt-Berlin und Violinist Max Bild-Breslau beteiligt.

— Domkapellmeister Professor Max Filke, akademischer Musiklehrer an der Universität Breslau ist am 8. Oktober, 56 Jahre alt, gestorben. Durch 20 Jahre war er an der Breslauer Kathedrale tätig. Als Komponist geistlicher Orchesterwerke und Lieder sowie weltlicher Männerchöre ist Filke bekannt geworden.

Budapest. Kapellmeister Balling ist als Generalmusikdirektor an die Budapester Hofoper engagiert worden.

— Das Budapester Philharmonische Orchester hat den „Aphrodisischen Reigen“ von Karl Hentschel zur Erstaufführung erworben. Das Werk, das die Aphrodisischen Feste verherrlicht, wird heuer auch schon in deutschen Konzertsälen, u. a. in Berlin, zur Aufführung gelangen.

Dortmund. Musikdirektor Hüttner hat für dieses Jahr Herrn Bernhard Buchbinder aus Wien als Konzertmeister verpflichtet. Im 3. philharmonischen Konzert spielte Herr Buchbinder das Violinkonzert von Tschaikowsky mit grossem Erfolge.

Hannover. Die Hauptberatung des zweiten Tages des 23. Deutsch-Evangelischen Kirchengesangvereinstages war einem Vortrag des Kirchenmusikmeisters Prof. Arnold Mendelssohn aus Darmstadt über: Die offiziellen Chorbücher, ihren Tonsatz und ihre Bedeutung für die musikalische Erziehung der Gemeinden durch das Orgelspiel gewidmet. Mendelssohn führte aus, dass die Harmonisierung des Chorals nichts anderes darstellen solle, als die rein musikalische Konsequenz der Melodie. Die Harmonie muss einfach und schmucklos, musikalisch sachgemäss, indifferent und ohne Charakteristik nach poetischer Seite (? Die Red.) hin sein. Das ergibt sich schon daraus, dass ja dieselbe Melodie bei verschiedenen Liedern gesungen wird, so dass die Harmonisierung, die auf einen bestimmten Text zugeschnitten ist, zu einem anderen nicht passt. Die Lieder mit wechselnder Taktart (polyrhythmische) müssen rhythmisch vereinfacht werden. Denn vielfach sind sie mehrstimmigen Sätzen entnommen, so dass der Rhythmus ohne die Harmonie oft den Sinn verliert. Falsche Taktbezeichnungen, wie sie sich vielfach dadurch finden, dass man die alten, wechselnden Versmasse in moderne Taktstriche zwängte, sind zu berichtigen. Alle Melodien sind taktiert zu schreiben. Die Schreibart in $^3/_2$ und $^2/_2$ ist durch $^3/_4$ und $^2/_4$ zu ersetzen. Die Anwendung der Fermate bei Melodien in ausgeglichener Form ist nicht zu verwerfen, wenn dadurch ein richtigeres Notenbild erzielt wird. Forte- und Pianozeichen werden in der Regel nicht zu schreiben sein, nur in wenigen Weisen könnte solche Schreibung angebracht sein; ebensowenig ist das Zeitmass anzugeben. Der Wert eines guten Choralbuches für die Gemeinde liegt auf der Hand. Gegenüber den ärmlichen Harmonien, die in den Gemeinden vielfach üblich sind, wirkt es musikalisch erzieherisch. Gegenüber mancher moderner Ausartung wirkt es veredelnd, und es ist nichts Fremdes, was dem Volke da geboten wird, sondern Blut von seinem Blut. Es weckt Schlafende wieder auf. Gesangbuch und Choralbuch geben dem Volke ein Kompendium der Kirchengeschichte. Es wirkt vielleicht heute erbaulicher als die Bibel selbst, weil es den

erbaulichen Inhalt der Bibel verdeutscht enthält. So wirkt es als ein Kulturfaktor. Die Versammlung stimmte diesen Ausführungen mit Ausnahme der auf die Fermaten bezüglichen zu.

Kiel. Der Philharmonische Chor (Dirigent: Studiendirektor Dr. Albert Mayer-Reinach) gibt in diesem Winter 7 Abonnements-Konzerte: I. 13. Oktober: Liszt-Gedenkfeier. Klaviersoli und Frauenchöre. II. 22. Nov.: Wilhelm Berger. An die grossen Toten; Friedrich Gernsheim, Tragische Ouvertüre; Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem. III. 8. Dezember: Beethoven-Abend: Trauerkantate; Chor-Fantasie: IX. Sinfonie. IV. 19. Januar: Kammermusik-Abend: M. Reger, Quartett op. 121 (neu); Brahms. Klavierquintett. V. 9. Febr.: Intimer Abend: Klaviersoli von Couperin, Rameau, Joh. Seb. Bach, Beethoven; gemischte Chöre von Eccard, Stobaeus, Schubert. VI. 23. Febr.: Robert Schumann: Faust. VII. 23. Mai: Joseph Haydn. Die Jahreszeiten.

Leipzig. Der Riedelverein führt am 1. und 2. März 1912 Mahlers achte Sinfonie auf.

— In den diesjährigen Gewandhaus-Konzerten werden die Werke von Liszt anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages einen besonders hervorragenden Platz einnehmen. Auf den Programmen stehen: die „Festklänge", das Klavierkonzert in Adur und die Faust-Sinfonie. „Die Glocken des Strassburger Münsters", der 23. Psalm. Lieder und die Prometheus-Musik. Zu Gustav Mahlers Gedächtnis wird die 2. Sinfonie einstudiert. Ferner: Berlioz, Stücke aus Romeo und Julia. Bruckner, 4. Sinfonie und Te deum, Debussy, Nocturnes, Dvořák. Scherzo capriccioso. Noren, Vita (Uraufführung), Reger, Die Nonnen (Chorwerk) und Lustspielouvertüre, Reinecke, Ouvertüre zu „Dame Kobold", Georg Schumann, Lebensfreude, Sibelius. Finnlandia, Strauss, Don Juan und Heldenleben, Tschaikowsky, 5. Sinfonie u. a. Direktor Robert Volkner wird bei der Liszt-Feier (Prometheus) die Deklamation übernehmen.

Newyork. Deutsche Opernfestspiele in Newyork will der Dirigent und Theaterdirektor Thomas Beecham veranstalten, und zwar ein Mozartfest (Don Juan, Figaros Hochzeit und Cosi fan tutte) und ein Richard Strauss-Fest Feuersnot, Salome, Elektra, Rosenkavalier).

Paris. Der Archivar der Grossen Oper Charles Malherbe, der Robert Schumanns bisher ungedruckte Hymne an die Freiheit besass, ist, 88 Jahre alt, gestorben. Ausser dieser Hymne hinterlässt er auch vier Blätter der 9. Sinfonie von Beethoven.

Rostock. Karl Götz wurde von dem Secretariat der Universität Rostock und gleichzeitig von demjenigen der Singakademie aufgefordert, am 7. Dezember einen Vortrag über Carl Loewe zu halten und am 8. Dezember Loewesche Balladen (im Original) zu singen.

Stuttgart. Hermann Stephanis am Dessauer Hoftheater zur Uraufführung gelangte Neubearbeitung von Webers „Euryanthe", die soeben in der von Wilhelm Kleefeld herausgegebenen Schlesingerschen „Opern-Renaissance" erschien, wurde vom Stuttgarter Hoftheater zur Aufführung angenommen.

Wien. Julius Bittners neueste Oper „Der Bergsee", ein Vorspiel und zwei Akte, Dichtung vom Komponisten, wird nunmehr bestimmt am 31. Oktober in Wien zur Uraufführung gelangen. Die Hauptrollen sind mit Frau Gutheil-Schoder und Schmedes besetzt. Die Oper wird nach Entwürfen von Prof. Koloman Moser inszeniert. Die Hofoper in München und das Hoftheater in Mannheim bringen das Werk einige Tage später gleichzeitig zur deutschen Erstaufführung.

Zürich. Friedrich Hegar, der Meister der Männerchorballade, konnte am 11. Oktober in voller geistiger und körperlicher Frische seinen siebzigsten Geburtstag feiern. 1841 in Basel geboren, besuchte er 1857/61 das Konservatorium in Leipzig und war einige Jahre in Berlin Konzertmeister bei Bilse. Seit 1863 lebte er in Zürich, um dessen Musikleben er sich, besonders als Dirigent des Tonhallenorchesters und als Leiter der Züricher Musikschule, grosse Verdienste erworben hat. Von seinen berühmten Männerchören (er schrieb auch ein Oratorium „Manasse", ein Violinkonzert u. a.) seien hervorgehoben: „Totenvolk", „Weihe des Liedes", „Rudolf von Werdenberg" und „Kaiser Karl in der Johannisnacht".

Neue Literatur

Kohut, Dr. Adolph. Franz Liszt in seinem Wirken als Mensch und Tonkünstler mit persönlichen Äusserungen Liszts. Preis gebunden M. 1.— no. Leipzig 1911, Carl Rühles Musikverlag.

In dem vorliegenden handlichen Bändchen bietet Adolph Kohut eine Anzahl Kapitelchen über Liszt, denen die Feder mit sichtlicher Liebe gefolgt ist. Da der Meister gerade als charaktervolle Persönlichkeit wenigstens noch nicht für populär gelten kann — als Komponist hat er ja lange genug warten müssen —, ist die kleine Schrift in dieser Hinsicht sogar verdienstlich zu nennen: Sie ist infolge ihres flüssig stilisierten und leicht verständlichen Inhalts wohl geeignet, einem weiteren Leserkreis zu dienen. Der Lisztspezialist kann zwar mit Rücksicht auf den Tatsachengehalt manche Einwendung vorbringen, wird sich aber auch des letzten Kapitels („Meine Begegnungen mit Franz Liszt") besonders gern annehmen. Max Unger

Die soeben erschienene Nr. 105 der Mitteilungen Breitkopf & Härtel ist in der Hauptsache Franz Liszt gewidmet. Das Heft ist mit der Abbildung seines Jugendbildnisses von Kriehuber geschmückt und enthält einen Aufsatz Zum 100. Geburtstag von La Mara und eine Abhandlung von Alfred Heuss über die Sinfonischen Dichtungen.

Die Firma B. Schotts Söhne (Mainz und Leipzig) zeigt ein neues Unternehmen an: die „Edition Schott", von der soeben die erste Serie (1911—1912) erscheint. Unter Mithilfe namhafter Pädagogen herausgegeben und nach modernen Gesichtspunkten geleitet, enthält die „Edition Schott" die erprobtesten und beliebtesten Werke der Firma B. Schotts Söhne in neuer Ausstattung und in zeitgemässen Bearbeitungen zu volkstümlichen Preisen, ergänzt durch Neuerwerbungen.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 21. Oktober 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Franz Liszt: „Evocation à la Chapelle Sixtine". Franz Liszt: „Kyrie, Gloria und Credo" aus der „Missa choralis" für Chor und Orgel.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Als Mitglieder traten bei: Generalmusikdirektor Dr. Karl Muck, Berlin, Generalmusikdirektor Fritz Steinbach, Köln, Professor Friedrich Brandes, Universitätsmusikdirektor, Leipzig.

Den Herren Mitgliedern zur Nachricht, dass der Vorsitzende Dienstag, den 24. Oktober bei der Ordentlichen Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Heidelberg einen für unsere ganzen Musikverhältnisse wichtigen Antrag vertreten wird. Der Vorsitzende wohnt während des Heidelberger Festes Heidelberg, Hotel Europäischer Hof, und es wäre sehr wünschenswert, wenn die 36 Mitglieder von uns, die auch Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sind und obigen Antrag mitunterzeichnet haben, vollzählig in Heidelberg sich einfinden würden.

Die ständige Adresse des Vorsitzenden ist: Nürnberg, Bayreutherstrasse 8.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 26. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 23. Okt. eintreffen.

Mili Balakirew

Für Klavier 2händig.

	M.
Complainte. Doumka	1,50
5ème Mazourka	2,—
2ème Scherzo	2,—
2ème Nocturne	1,50
3ème Scherzo	2,—
Valse di bravura	2,50
Valse mélancolique	1,50
Gondellied	1,50
Berceuse	2,—
Tarantelle	2,—
Valse impromptu	2,50
Capriccio	3,—
4ème Valse	2,50
Toccata	2,—
3ème Nocturne	2,—
6ème Mazourka	2,—
Tyrolienne	2,—
5ème Valse	2,50
Humoreske	2,—
Chant de Pêcheur	1,50
6ème Valse	1,50
Rêverie	1,50

	M.
Phantasiestück	1,50
Sonate B moll	4,—
Novelette	2,—
7ème Valse	2,50
La Fileuse	2,—
7ème Mazurka	2,—
Esquisses	2,50
Reminiscences de l'Opéra „La vie pour le Czar" de Michel Glinka. Fantaisie	3,—
„Ne parle pas", Romance de M. Glinka transcrite	1,50
Sérénade espagnole	2,—
Mélodie espagnole	2,—
Impromptu sur des thèmes de deux préludes de Fr. Chopin	2,—
Romance tirée de Concerto, Op. 11 de Chopin transcrite	2,—
2 Valses Caprices d'Alexandre Tanéiew transcrites.	
No. 1. As dur	2,—
No. 2. Des dur	2,—

Für Klavier 4händig.

„Russia" poème symphonique. Klavier-Auszug von S. Liapunow . . 5,—
„En Bohème" poème symphonique. Klavier-Auszug von S. Liapunow 4,—
1te Symphonie C dur. Klavier-Auszug von S. Liapunow . . . . . 8,—
2te Symphonie D moll. Klavier-Auszug von S. Liapunow . . . . . 6,—
Chopin-Suite. Vier Stücke von Fr. Chopin. Für Orchester instrumentiert von Mili Balakirew.
No. 1. Préambule, Etude — No. 3. Intermezzo, Nocturne.
No. 2. Mazurka. — No. 4. Finale, Scherzo.
Klavier-Auszug von S. Liapunow 6,—
Suite. No. 1. Polonaise. 2. Chansonnettes sans paroles. 3. Scherzo . . 4,—
Musik zu Shakespeares Tragödie „König Lear".
Klavier-Auszug vom Komponisten 10,—
Ouverture einzeln . . . . . . 3,—
Spanische Ouverture. Klavier-Auszug von S. Liapunow . . . . . 6,—
Ouverture zur Oper „Undine" von A. Lwoff, instrumentiert von Mili Balakirew. Klavier-Auszug von M. Balakirew . . . . . 3,—
„Cantate" für Sopransolo, Chor und grosses Orchester, komponiert für die Einweihung des Glinka-Denkmals in St. Petersburg.
Klavier-Auszug von S. Liapunow 3,50

Für 2 Klaviere zu 4 Händen.

2te Symphonie D moll . . . . . . 8,—

Für Klavier und Orchester.

Konzert Es dur. Klavier-Auszug (mit unterlegtem 2ten Klavier) . . . . 10,—

Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig
St. Petersburg — Moskau — Riga

Eminent nützlich

für Schüler ist die soeben erschienene

Praktische Anleitung zum Kontrapunktieren

Aufgabenbuch mit vielen Beispielen (Bach, Reger etc.)

von **Carl Pieper.**

M. 3.—, geb. M. 4.—.

Verlag **Louis Oertel** in **Hannover.**

Schule der gesamten Musiktheorie,
Selbstunterrichtsbriefe, hrsg. v. Rustinschen Lehrinstitut, redig. v. **Prof. C. Ilzig.**

Das Konservatorium

Das Werk bietet das musiktheoretische Wissen, das an e. Konservatorium gelehrt wird, so dass jeder sich die Kenntnisse aneig. kann, die zu einer höh. musikalischen Tätigkeit u. zum vollen künstlerischen Verständnis gröss. Musikwerke, zum Komponieren, Instrumentieren, Partiturlesen, Dirigier. befähig. Es bezweckt gründliche Ausbild. von Berufsmusik., Musiklehr., privaten Musiktreibenden, Musikliebhabern in allen theoretischen Zweig. d. Tonkunst.

Inhalt: Prof. und Musikdir. Blumenthal, Geschichte d. Musik. — Musikdir. Oesten, Musik. Formenlehre. — Prof. Musikdir. Pasch, Kontrapunkt, Kanon und Fuge. — Prof. Schröder, Instrumentationslehre. — Hofkapellm. Thienemann, Partiturspiel u. Anl. z. Dirigieren. — Dir. Dr. Wolter, Harmonielehre.

3 Bände in eleganter Leinenmappe à 18,50 Mk. oder 54 Liefg. à 90 Pf.

Monatliche Teilzahlungen.
Ansichtssendungen bereitwilligst.
Bonness & Hachfeld, Potsdam O. 14.

Barcarole

für

Violine und Pianoforte

komponiert von

Carl Reinecke

Op. 281. Pr. M. 2.—.

Ein dankbares Violinstück

von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Franz Liszt

In Edition Schuberth ca. 150 Werke u. Bearb. des Meisters erschienen; Verzeichniss derselben, sowie vollständiges der Edition Schuberth gratis u. franko von J. Schuberth & Co., Leipzig.

„Das werthvolle Buch Prof. R.'s sollte jeder, der die B.'schen Sonaten nicht nur wagen, sondern auch gewinnen will, besitzen."
Die Zeit. (Wien.)

Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten



Briefe an eine Freundin (mit zahlreichen Notenbeispielen) von **Prof. Dr. Carl Reinecke.**

Neue, stark verm. Ausg.
Geheftet 3 M. Eleg. geb. 4,— M.

☛ Der Verf. giebt i. d. Werke eine **Analyse des architekton. Baues** sowie eine Anltg. z. richt. **Interpretation sämmtlicher Clavier-Sonaten** B.'s, in streit. Fällen auf des Meisters **Skizzenbücher** zurückgreifend.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.
Herzoglich Sächs. Hofmusikalienhandlung.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 43

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 26. Okt. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

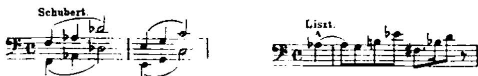
Liszts Mazeppa-Werke

Die verschiedenen fünf Ausgaben der Etude Mazeppa und die sinfonische Dichtung gleichen Namens, mit Berücksichtigung anderer Lisztscher Werke in bezug auf ihre Entstehung

Von **August Stradal**

(Fortsetzung)

Ich komme nun zu einer eigentümlichen Vermutung. 1837 schrieb Liszt seine dämonische Bearbeitung des Schubertschen „Erlkönig". Zur selben Zeit ungefähr schrieb er die vierte Etude der ersten Haslinger-Ausgabe. In diesen beiden Werken liegt eine gleiche Grundstimmung: „Das dahinrasende Ross, Gewitter und Sturm". Wie bekannt, hat Schubert harmonisch kolossalen Einfluss auf Liszt ausgeübt. Ich habe in einem vor vielen Jahren in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienenen Aufsatz nachgewiesen, dass sich Schubert und Liszt in den beiderseitigen Vertonungen der Harfner-Lieder Goethes die Hände reichen. Ganz merkwürdig ist es, dass z. B. in der selten gehörten „Kirchen-Szene aus Faust" von Schubert schon ein Thema sich findet, welches Ähnlichkeit mit Liszt's erstem Thema aus der Faustsinfonie hat:



Ich glaube also, dass Liszt, als er in der künstlerischen Stimmung war, in der er die Erlkönig-Bearbeitung schuf, diese vierte Etude der ersten Haslinger-Ausgabe komponierte. Bei dieser Etude ist noch nichts zu spüren von Erlösung und Befreiung aus Fesseln.

Wir können annehmen, dass Liszt zu dieser Zeit, als er sich noch mit den Lehren der Saint Simonisten beschäftigte und ruhelos, mit echt Berliozschen Pessimismus nach dem Leitstern des Lebens suchte, noch nicht auf dem optimistisch religiösen Standpunkt sich befand, dass die Lösung und Befreiung der Fesseln immer eintreffe und der Sieg des Guten über das böse Prinzip zu erwarten sei, Gedanken, welche seine späteren Werke, wie Prometheus, Tasso, Hunnenschlacht, Faustsinfonie, Dante-Sinfonie, Christus, die Glocken des Strassburger Münsters usw. veranschaulichen. Vielmehr sehen wir in den Jahren 1830 bis 1837 Liszt noch ganz von den Lehren der damaligen Philosophen, welche das Nichtdasein dem Dasein vorzogen, beeinflusst. Berlioz können wir so recht als den musikalischen Vertreter des Pessimismus verzeichnen.
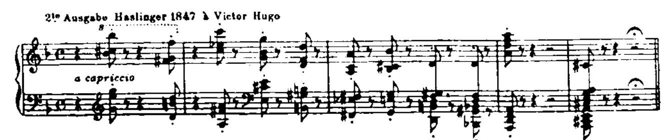
Ritter Harold geht im letzten Satze der Harold-Sinfonie in dem wüsten Treiben der Briganten zugrunde. Der Held siegt nicht. Die Idée fixe wird im „Hexensabbath" der phantastischen Sinfonie verhöhnt und karrikiert. Der Held der fantastischen Sinfonie, der Künstler, geht mit seiner grossen Sehnsucht durch die irdischen Mächte zugrunde. So enden die grössten sinfonischen Werke von Berlioz mit Untergang und Vernichtung.
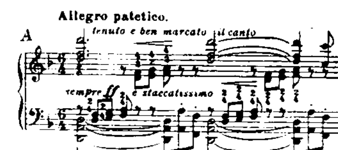
Es schliessen auch die damaligen Werke Liszts immer tragisch, nie mit versöhnendem Schlusse.

Ich erinnere hierbei unter anderem an den tragischen Schluss der Vallée d'Oberman, über den man wohl die Worte setzen könnte „Ungeboren wäre besser." Ich zitiere hier die Worte aus einem Gedichte Alfred Meissners, der einer der ersten war, welche der Lisztschen Muse und besonders der sinfonischen Dichtung Mazeppa glühende Begeisterung entgegenbrachte. Siehe das Werk La Maras „Aus Weimars Glanzzeit" und die darin enthaltenen Briefe an die Fürstin Wittgenstein.

Im Jahre 1847 etwa gab Liszt die vierte Etude bei Haslinger nochmals heraus. Am Rand der Etude steht hier **zum erstenmal „Mazeppa" und an der Seite steht „à Victor Hugo."**

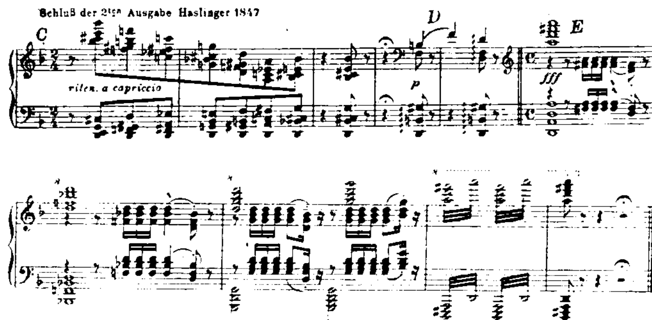
Auf einmal ist das Programmatische in der Etude vorhanden.





Die Etude im Jahre 1839 (erste Haslinger-Ausgabe) hat hier in der Ausgabe 1847 ein Vorspiel gefunden, das Liszt à Capriccio nennt.

Wir sehen nun, wie die Peitschenhiebe auf das Ross losschlagen, und bei A beginnt das Ross zu rasen.
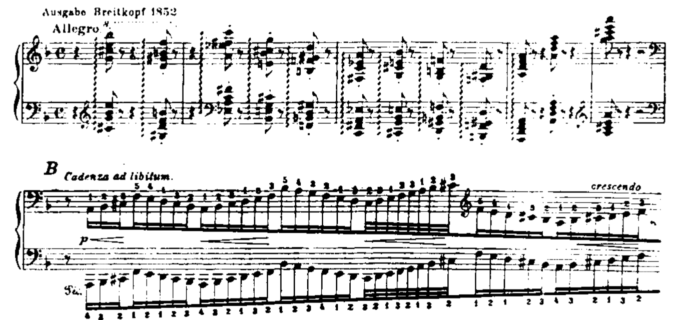


Bei C sehen wir, wie langsam das Ross zusammenbricht. Bei D kommt die eine Hälfte des Mazeppa-Themas gebrochen, wie eine Klage. Triumphal setzt bei E der D dur Akkord, wie erlösend, nach langem d moll ein! Sieg kündet die letzte Zeile. Wir sehen also, dass aus der vierten Etude der ersten Haslinger-Ausgabe Programm-Musik par excellence wurde. Aus dem Milieu der Erlkönig-Stimmung erwuchs geisterhaft und riesengross die sinfonische Dichtung für Klavier „Mazeppa".
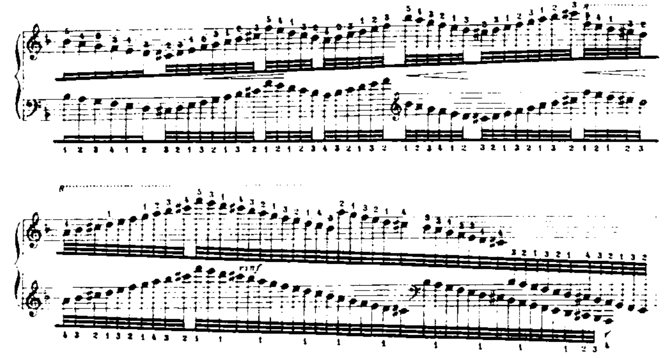
Man wird nun sagen, dass dieses ein ganz merkwürdiger „Werdeprozess" sei. Dass aus dem heroischen Marsch später Liszts sinfonische Dichtung „Hungaria", dass aus der Sinfonie revolutionnaire die sinfonische Dichtung „Heroïde funèbre" entsteht, wird man leicht begreifen. Dass aber aus einer Etude, bei welcher Liszt gar nicht an eine Mazeppa-Dichtung dachte, sich förmlich eine sinfonische Dichtung und zwar strenge Programm-Musik entwickelte, das scheint schwer verständlich.
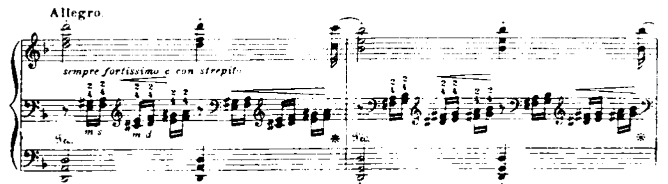
Doch scheint mir dieser Werdeprozess nicht so ungeheuerlich. Wollte man in der Geschichte der grossen Historienmaler Delacroix, Kaulbach, Cornelius usw. nachlesen, so würde sicher manche Skizze erwähnt werden, die ursprünglich eine andere Bestimmung hatte, jedoch vermöge ihres gleichen Stimmungsgehaltes Verwendung für ein anderes Historienbild fand.

Und so geschieht es oft bei Komponisten, dass ein Werk oder eine Skizze, welches eine bestimmte, aber noch nicht ausgesprochene Stimmung hat, später die Grundlage abgeben muss zu einem anderen Werke, das aber mit der ersten Skizze dieselbe Grundstimmung hat. Hätte z. B. Liszt, um mich populär auszudrücken, aus der vierten Etude der ersten Haslinger-Ausgabe eine Gnomenreigen-Etude machen wollen, so wäre dieses eben ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, da die vierte Etude eben eine ganz andere Stimmung hat. Die neunte Etude hatte aber bereits alle Stimmungsbedingungen für eine Fantasie nach Mazeppa unbewusst in sich.

Es war begreiflich, dass Liszt bei der Entwicklung, welche die Mazeppa-Etude in der zweiten Ausgabe Haslinger 1847 erfuhr, nicht stehen bleiben konnte. Die programmatische Seite war noch zu wenig entwickelt, der Anfang und das Ende bedurften einer Erweiterung, welche die betreffenden Szenen der Dichtung breiter tonlich schildern musste. Ausserdem machte Liszt in Mitten der Etude noch viele Änderungen, wodurch dem poetischen Hintergrund immer näher getreten wurde. So komponierte Liszt die Mazeppa-Etude nochmals um und gab diese in der jetzigen Gestalt bei Breitkopf & Härtel samt den anderen auch nun umgearbeiteten Etuden, von denen die meisten jetzt mit Titeln versehen wurden, 1852 heraus. Die Peitschenhiebe sind nun noch markanter. Bei B kommt eine Passage von unten nach oben, und dann von oben nach unten, welche uns so recht das Rasen des durch Peitschenhiebe scheu gewordenen, wilden Rosses illustriert.
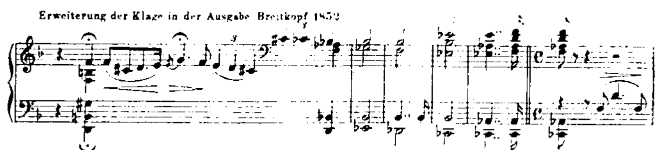


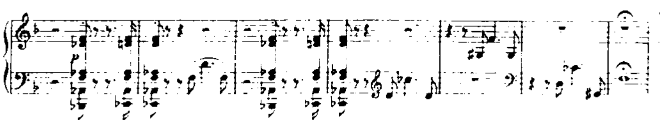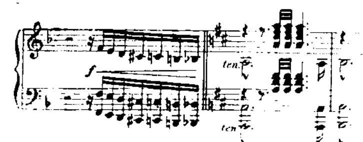




Ich habe bei der Kadenz den Fingersatz angegeben, welchen Emil Sauer, der tatsächlich die Mazeppa-Etude ganz im Geiste Liszts, enorm tonmalerisch und mit phaenomenaler Bravour spielt, verwendet. Liszt gab bei dieser schwierigen Stelle keinen Fingersatz an.
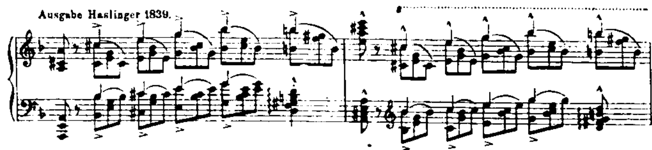
Liszt hat die Bergsinfonien nach dem bekannten Gedicht Victor Hugos 1847/48 entworfen. 1847 gab er die vierte Etude zum erstenmal unter dem Namen Mazeppa heraus. Wir sehen also, dass Liszt erst durch die Konzeption der Bergsinfonie zur Mazeppa-Vertonung kam. Vielleicht hat er erst zu dieser Zeit das Gedicht Hugos „Mazeppa" kennen gelernt. Während in der Ausgabe vom Jahre 1847 die Klage des gefesselt am Boden liegenden Mazeppa noch ganz kurz ist, hat Liszt in der Ausgabe vom Jahre 1852 der Klage einen grösseren Raum gewidmet. Auch ist der triumphale Schluss in letzter Ausgabe erweitert.
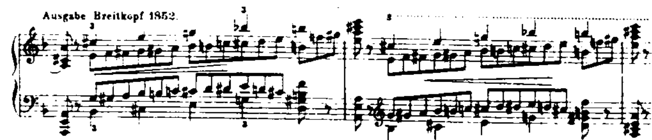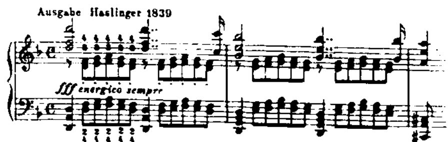




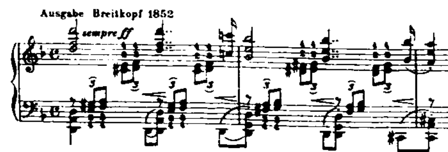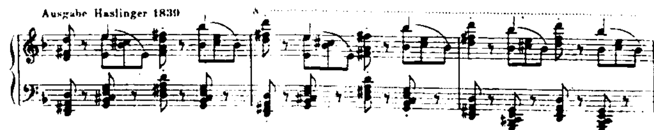


Ich lasse nun verschiedene Stellen folgen, um zu zeigen, wie dieselben in der Ausgabe Haslinger 1839 und in der Ausgabe Breitkopf & Härtel sich unterscheiden.
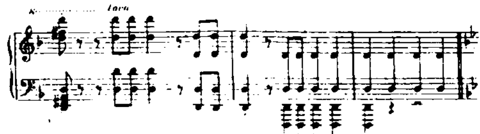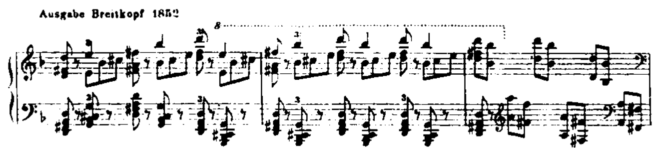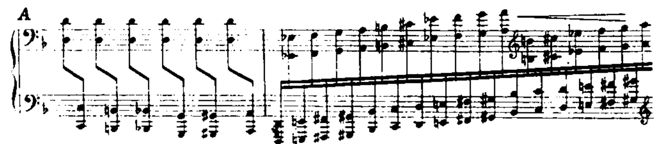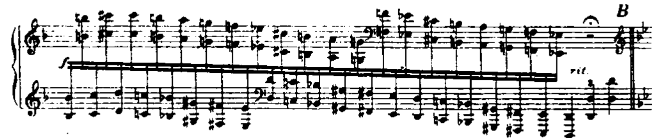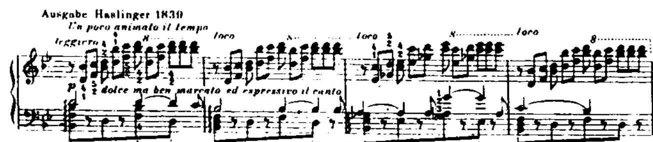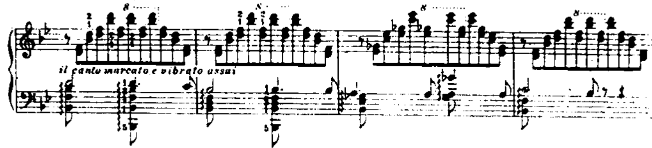


















Wir sehen hier, dass das tonmalerische Element in der Ausgabe von Breitkopf 1852 (besonders bei A bis B) sehr zugenommen hat.
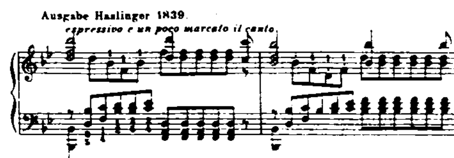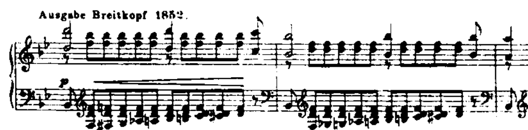




In der Haslinger-Ausgabe ist der Fingersatz $^{4\,5\,4}_{1\,2\,2}$, bei welcher Cerny noch sicher $^{3\,4\,5}_{1\,2\,3}$ geschrieben hätte, interessant und echt Lisztischer Fingersatz.
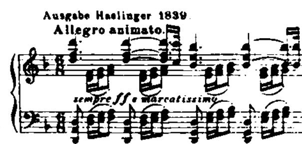
Die Stelle in der Ausgabe von Breitkopf stellt sich fast als erleichtert vor. Doch ist in dieser Ausgabe der Wohlklang durch die arpeggierten Akkorde der linken Hand ein grösserer.
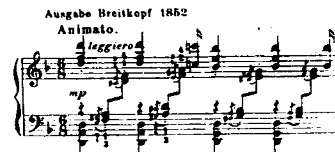
Arpeggierte Akkorde der linken Hand vom tiefen Bass bis zur hohen Baritonlage, in welcher das Gesangsthema ruht, während die rechte Hand die Figuration macht, sind tatsächlich eine Errungenschaft Liszts.
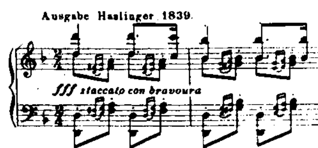
Bei der gleichen Stelle in meiner zweihändigen Klavierpartitur von Liszts sinfonischer Dichtung Mazeppa ahmte ich diese Stelle der Etude nach.
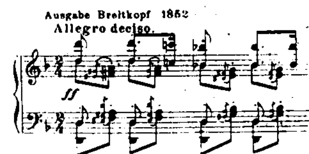


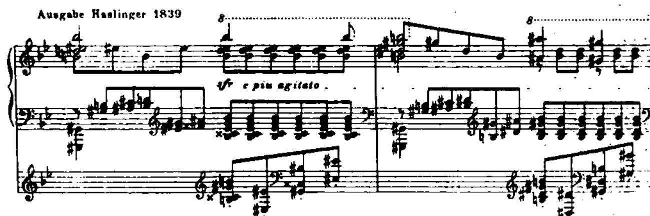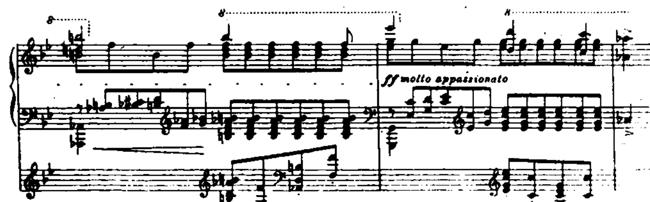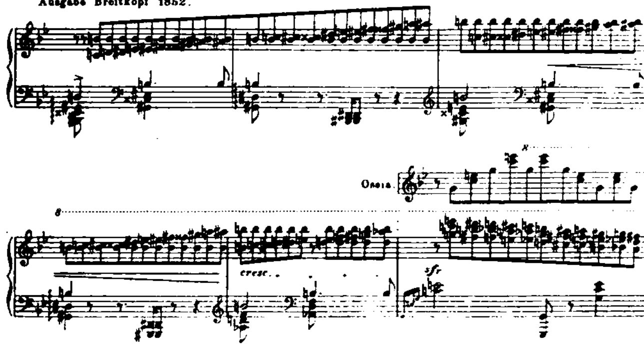
















Um viel kühner ist an diesen Stellen die Breitkopf- & Härtel-Ausgabe! Die chromatischen Sexten wirken unheimlich; man hört aus ihnen förmlich den sausenden Flug der Nachtvögel heraus, die sich voll Gier auf den gefesselten Dulder stürzen wollen.
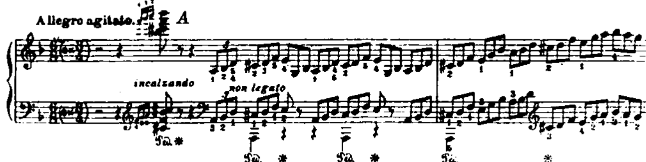
* * *

Die sinfonische Dichtung „Mazeppa“ erschien fast zugleich mit der Mazeppa-Etude 1852 bei Breitkopf & Härtel. Natürlich ist die Etude das Fundament zu dieser sinfonischen Dichtung. In der sinfonischen Dichtung, welcher das Gedicht Hugos beigefügt ist, sind nun alle poetischen Elemente der Dichtung peinlich genau vertont. Mazeppa wurde Programmmusik par excellence. Während die sinfonischen Dichtungen Liszts: Heroïde funèbre, Hunnenschlacht, Tasso trionfo e lamento, Orpheus, Hungaria, Hamlet, Prometheus usw., zwar bestimmte Personen, Mythen, Gemälde uns vorführen, wobei jedoch unsere Phantasie frei schweben kann in jenes unnennbare Traumleben und uns die diesen Personen, Mythen, Gemälden ähnlichen Erscheinungen zeigen kann, während also die oben genannten sinfonischen Dichtungen nicht direkt an die Vorlage gebunden sind, also Programmmusik im weiteren Sinne sind, ist die sinfonische Dichtung Mazeppa streng musikalisch an die poetische Vorlage gebunden, also eine der strengsten Programmmusiken, gerade so wie „Der nächtliche Zug“ nach Lenaus Faust und die sinfonische Dichtung „Die Ideale“.

Dadurch, dass Liszt den zweiten Teil des Mazeppa-Gedichtes Hugos, in welchem er das Leiden des Künstlers schildert, vor der sinfonischen Dichtung auch brachte, sind manche Liszt-Biographen auf die Idee gekommen, dass Liszt die Leiden des Mazeppa nur allegorisch vertonte, wobei er eine sinfonische Dichtung über das Leiden des Künstlers schreiben wollte, gleichsam eine neue Symphonie phantastique, jedoch mit befreiendem, erlösendem Schluss.
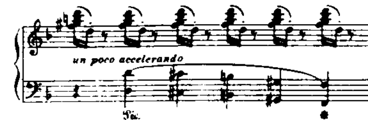
Diese Gedanken passen sehr gut zur sinfonischen Dichtung Prometheus. Der Gefesselte ist hier das Genie, welches der Menschheit das Licht bringt und dafür vom Unverstand der Menschheit im Schaffen gehindert wird. Aber derartige Gedanken passen absolut nicht zum Mazeppa. Hätte Liszt den Mazeppa nur als Allegorie behandeln wollen, so hätte er es sicher anders getan. Liszt hat aber hier tatsächlich strengste Programmmusik geschrieben und nur an den Dulder Mazeppa gedacht.

Während wir in der Etude Mazeppa sehen, wie mehrere Peitschenhiebe auf das Ross, an welches Mazeppa gefesselt wurde, sausen, bringt Liszt in der sinfonischen Dichtung einen einzigen Peitschenknall.



Schon die Instrumentation dieser Peitschenknallstelle (kleine Flöte, Flöten, Oboe, Englisch Horn, Klarinette, Fagott, Hörner, Trompeten, Tenorposaunen), wobei noch die Becken den Ausschlag geben, zeigt, dass hier strengste Programmmusik vorliegt und der Gedanke an eine Allegorie ausgeschlossen ist.

Nach dem Peitschenknall beginnt das Ross zu rasen. Man vergleiche die obige Violinfigur mit der auf Seite 598 verzeichneten Kadenz der Etude Mazeppa (Ausgabe Breitkopf & Härtel). Um wie viel tonmalerischer ist diese Violinfigur, die natürlich sich durch sechs Systeme (ich meine meine Klavierbearbeitung) weiter bewegt.



Nachtvögel ziehen mit dem Rosse mit und breiten ihre Fittiche aus, während andere Rosse (siehe den Bass) oben mitstampfen. Das Rennen des Rosses ist enorm charakteristisch:
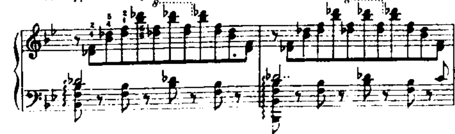


„Und hoch der abendlich strahlende Bogen,
Der Ozean, der aus den Wolkenwogen
Neue Wolken entrollt!

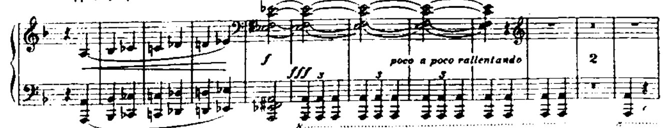
Die Sonne, eh' ihm die Sinne vergehen,
Sieht er, ein marmornes Rad, sich drehen,
Mit Geäder von Gold.“ V. Hugo.
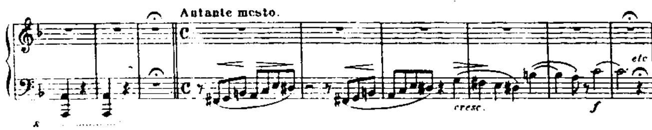
Während in der Mazeppa-Etude das Mazeppa-Thema als Leidensthema in B dur erscheint, (nicht nur in den Haslinger-Ausgaben, sondern auch in der Ausgabe Breitkopf & Härtel), bringt die sinfonische Dichtung hier das Thema in b moll. Bei dieser Stelle fallen mir die oben zitierten Verse stets ein: „Hoch der abendlich strahlende Bogen“ usw., „Sieht er ein marmornes Rad sich drehen“ usw.

Das b moll ist jedenfalls wirksamer vom Standpunkte der sinfonischen Dichtung.



Sehr tonmalerisch schildert Liszt das Zusammenbrechen des Rosses. Doch kommt es mir vor, als wenn Liszt bei dieser Stelle sich nicht streng an die Verse Hugos gehalten hätte: „Hinstürzt das Ross bei der Vögel Rufe“. Liszt schildert dieses Hinstürzen in der Weise tonlich, dass er das Thema des Rosses langsamer werden lässt, zweimal rafft es sich zusammen, um noch weiter zu rennen, bis es zusammenbricht und mit den Hufen noch ein paarmal, immer matter werdend, die Erde schlägt.





Im Andante mesto beginnt die Klage, welche hier 33 Takte (in der Breitkopf & Härtel-Ausgabe der Etude 13 Takte, in der zweiten Haslinger-Ausgabe 3 Takte) beansprucht. Nachdem Fanfaren, welche die Befreiung anmelden, erklungen sind, beginnt der Kosakenmarsch, der sich zum Schluss zu einem stolzen triumphalen Krönungsmarsch erhebt.

Da die sinfonische Dichtung Mazeppa sehr bekannt ist und schon vielmals analytisch besprochen wurde, habe ich mich darauf beschränkt, jene Momente der sinfonischen Dichtung hervorzuheben, welche beweisen, dass hier strengste Programmmusik vorliegt.

Die sinfonische Dichtung Mazeppa ist, sowie die sinfonische Dichtung Die Ideale, Der nächtliche Zug und Der Tanz in der Dorfschenke nach Lenaus Faust, eines jener Werke Liszts, aus welchem sich die streng programmatische Musik R. Straussens entwickelte.

Blicken wir zurück in das Jahr 1825, in welchem Liszt die oft besprochene Terzen-Etude in dmoll komponierte, und verfolgen wir den Endpunkt der Mazeppa-Komposition Liszts, die sinfonische Dichtung Mazeppa, so müssen wir uns gestehen, dass Liszt eine Entwicklung durchmachte, wie kein einziger grosser Komponist. Aus einem kleinen Anfang schuf er später eine ganze grosse Welt. Und so, wie er mit den 1839 komponierten zwölf Etuden, unter denen sich bereits die Mazeppa-Etude, jedoch noch ohne Bezeichnung, befand, das neue Testament der Klavierkomposition schuf, schenkte er uns in der sinfonischen Dichtung „Mazeppa" die erste streng programmatische sinfonische Dichtung, welcher im Jahre 1857 die zweite streng programmatische sinfonische Dichtung „Die Ideale" folgte. Hier waren nun ganz neue Wege betreten, auf welchen die Nachfolgenden vorwärts schritten.

Wenn wir unsere Zeit ganz verstehen wollen, müssen wir dessen, der das neue Testament in jeder Beziehung uns schenkte, mit Dankbarkeit gedenken und stets uns vor Augen halten das Wirken Franz Liszts.



Aus Liszts Frühzeit

Von **Max Unger**

Sowohl L. Ramann als Julius Kapp gewähren in ihren verdienstreichen Biographien zur Knabenzeit Liszts im Grunde nur die nötigsten Beiträge. Und doch wäre gerade eine ausführliche Darstellung von des Meisters Wachsen und Werden, die seine Frühzeit besonders auch im Spiegel zeitgenössischer Urteile darlegte, begreiflicherweise von ganz besonderem Interesse für das ausgiebige Verständnis seines ganzen Lebens gewesen. Freilich müssten dazu Quellen zu Rate gezogen werden, die zu erreichen zwar ein wenig mühsam schon aus dem Grunde wären, weil Liszt schon als Knabe die halbe alte Welt zu sehen bekam; aber für die Lisztforschung wäre die Mühe vielleicht mit einem Erfolg verknüpft, den man nicht geahnt hätte. Ich denke natürlich hier vor allen Dingen an eine Durchsicht zeitgenössischer Tages- und Fachblätter.

Die folgenden losen und kurzen Ausführungen, die übrigens durchaus anspruchslos aufgefasst werden wollen, sollen nur ein paar Proben dafür abgeben, dass die Berichte jener Zeit zum mindesten des Interesses wert sind. Ein solcher Bericht über den elfjährigen Liszt ist in der Allgemeinen Zeitung (Stuttgart und Tübingen) vom Jahre 1823 enthalten. Dass er eigentlich keine Originalnotiz war, sagt die Zeitung selbst. Aber das tut, weil er sich als die Übersetzung eines solchen dokumentiert, der Sache keinen Eintrag. Er lautet (a. a. O. No. vom 25. Dez. 1823) wie folgt:

„Die Etoile erwähnt des kürzlich aus Deutschland nach Paris gekommenen jungen Künstlers auf dem Pianoforte, Liszt, aus Ungarn, mit den grössten Lobeserhebungen. ‚Sein Spiel', sagt sie, ‚zeichnet sich nicht blos durch die Schnelligkeit seiner Finger, wie das mancher anderer Virtuosen, sondern vorzüglich dadurch aus, dass er mit der grössten Leichtigkeit und dem möglichsten Aplomb einen Ausdruck verbindet, der oft berühmten Künstlern fehlt. Gleichwohl ist das noch der am wenigsten überraschende Teil des Talentes dieses ausserordentlichen Kindes. Er komponiert schon im Stile der grössten Meister und improvisiert über ihm gegebene Themen mit einer Leichtigkeit, die um so wunderbarer ist, als Kraft und Anmut der Ideen ihn nie verlassen. Seit Mozart, der als Knabe von acht Jahren mehrere europäische Höfe in Erstaunen setzte, hat die musikalische Welt kein solches Phänomen gesehen, wie den jungen Liszt. Und was vollends aus demselben ein wahres Wunder macht, ist seine Leichtigkeit, fremde Sprachen zu erlernen; er ist erst seit kurzem in Frankreich, und spricht schon französisch mit einer Klarheit und Feinheit, die einem Jüngling von achtzehn Jahren Ehre machen würden'."

Vorstehende Notiz scheint bereits kurze Zeit nach Liszts Ankunft in Paris im genannten französischen Blatt gedruckt worden zu sein. Er war mit seinem Vater von Wien über Stuttgart (daher das besondere Interesse der Stuttgarter Zeitung!) und Strassburg, wo er am 3. und 6. Dez. konzertiert hatte, nach Paris gekommen. Hier spielte er, nachdem ihm wegen seiner Jugend der Eintritt ins Konservatorium verweigert worden war, ausschliesslich in Privatkreisen, um erst am 8. März 1824 zum erstenmal öffentlich im italienischen Opernhaus aufzutreten. Nebenbei sei noch erwähnt, dass man ihn, was ja sehr nahe lag, schon eher mit Mozart verglichen hatte, dass ihn in Paris aber zuerst der Herzog von Orleans den „Kleinen Mozart" genannt haben soll (L. Ramann, Franz Liszt, Leipzig 1880, I S. 56).

Von Liszts erstem Aufenthalt in London plauderte ein Berichterstatter von „The Quaterly Musical Magazine Quaterly and Review", der ersten namhaften englischen Musikzeitschrift. Ende Mai 1824 waren Vater Liszt und Sohn in London angekommen. Am 29. Juni schrieb ersterer unter anderm an Czerny nach Wien:*) „Wir gaben am 21. Juni unser erstes Konzert — zu einem zweiten konnten wir nicht gelangen, weil zu viele Konzerte schon arrangiert waren — wozu ich die Herren Clementi, Cramer, Ries, Kalkbrenner einlud, die auch wirklich erschienen, ausser diesen die ersten Künstler Londons und wir machten, ohngeachtet mein Bub noch wenig bekannt und am nämlichen Abend noch ein andres Konzert und eine Benefiz-Einnahme im Theater für eine der ersten italienischen Sängerinnen, endlich die ungeheueren Auslagen waren, dennoch eine reine Einnahme von 90 Pfund. . . ." Eine weitere Stelle wird uns hier noch besonders interessieren: „Der junge Aspull (ein Wunderkind aus Manchester) gab sein zweites Konzert.

*) J. Kapp, Franz Liszt. Berlin und Leipzig. 1909. Zweite veränderte Auflage 1911.

Ich fand in seinem Spiel nichts von dem, was ich las; selbst der Beifall war sehr mässig. Später machte uns Aspull eine Visite und spielte uns kleine Variationen, woraus ich schloss, dass der Knabe viel Talent besitzt, aber eine falsche Leitung hat, und dass er bei dieser nie zu etwas Grossem gelangen dürfte; ich bedauere ihn sehr, denn er ist ein lieber Knabe und sehr artig, obwohl etwas furchtsam. . . ."

Der Bericht der englischen Musikzeitschrift ist besonders deshalb lesenswert, weil er Aspull und Liszt in einen gewissen Vergleich zueinander stellt, der allerdings noch etwas zu sehr zugunsten des jungen englischen Künstlers ausgefallen zu sein scheint. Wir lesen die (S. 240 des Jahrgangs 1824 stehenden) Ausführungen in Übersetzung: „Zwei Beispiele frühreifen Talents kamen in dieser Saison in der Person von zwei Knaben zum Vorschein — George Aspull und Franz Liszt. Der erstere stammt von englischen Eltern und ist in seinem 9. Jahr; der letztere ist ein Deutscher [!] von Geburt und im 14. Jahr seines Lebens. Beide sind Klavierspieler. Aspull ist zweifellos ein aussergewöhnliches Kind. Er spielt, indem er seinen Jahren vollständig vorauseilt, die schnellsten Kompositionen mit einer Sauberkeit und Bravour, sogar mit einer ungewöhnlich kleinen Hand. Dennoch ist es ihm nicht möglich, die Schwierigkeiten solcher weiter Intervalle zu überwinden, wie sie moderne Spieler in ihre Kompositionen einzuführen pflegen.*) Dieser kleine Knabe sah sich indes dann benachteiligt, wenn er vor die Aufgabe gestellt wurde, solche Sachen wie Moscheles' Fall of Paris usw. zu spielen, die ihm in etwas unvernünftiger Weise vorgelegt wurden; aber er ist tatsächlich ein wunderbares Kind. Er wurde zuerst in einem Konzert im Beisein S. Maj. zu Windsor im Februar eingeführt und gab seitdem zwei öffentliche Konzerte in London; er bereitet ein drittes zu Blackheath [Stadtteil von London] vor. Die reiferen, wenn auch noch nicht reifen Jahre Liszts haben ihm ausserordentliche Vorteile verliehen, die auf einen hohen Gipfel gebracht worden sind. Wir hörten diesen Jüngling zuerst beim Diner der Royal Society of Musicians, wo er ungefähr 20 Minuten lang vor dieser kritikfähigen Zuhörerschaft von Fachleuten und deren Freunden aus dem Stegreif spielte. Sein Spiel ist ebenso sauber und schnell und schier ebenso kraftvoll wie das der besten Spieler des Tags — seine Geistesgegenwart nicht weniger vollkommen; und wenn wir aus irgend etwas auf die Jugend des Spielers hätten schliessen können, in der Voraussetzung, dass wir von dem Sachverhalt keine Kenntnis hätten, so wäre das an der Kurzatmigkeit der melodischen Motive bemerkbar gewesen und an der Wiederholung von beliebten Spielerpassagen, Züge, die zu hervorstechend waren, um übergangen zu werden. In jeder anderen Hinsicht waren die Merkmale von Fähigkeiten vorhanden, die für jedes Alter sehr stark, die aber für das Seinige wunderbar sind, und von einem Talent, welches lediglich des Hinzutretens eines grösseren Teils erworbener Erfahrung bedarf. Sein Genie verklärt sein Antlitz und zwar besonders dann, wenn gerade ein Einfall seinem Geist ersteht. Ein kräftiger Beweis war dafür vorhanden vor dem Beginn einer mit der linken Hand einsetzenden Fuge, die er mit vieler Kunstfertigkeit durchführte. Er empfindet jeden Ton, den er spielt. Ein Harfenspieler mit Namen Labarre spielte nach diesem Banquett, und sein Verdienst ist sehr hoch anzuschlagen. . . . . Herr Labarre ist noch sehr jung; er ist, wie wir vernahmen, nicht älter als neunzehn."

*) Der Anfang dieses und das Ende des vorhergehenden Satzes ist im Original zweifellos etwas korrumpiert; der richtige Sinn dürfte durch obige Übersetzung ungefähr getroffen sein.

Erst ein paar Worte über George Aspull. Er soll nach Groves Dictionary of Musicians zu Manchester im Juni 1813*) geboren sein; 1822 trat er zum ersten Male in einem Konzert auf, ein Jahr später spielte er vor Clementi (wahrscheinlich, ohne je sein Schüler geworden zu sein, da dieser das Unterrichterteilen fast ganz aufgegeben hatte) und am 20. Februar 1824 (?) vor König Georg IV. zu Windsor (wovon oben kurz die Rede). Infolge einer schweren Erkältung, die er sich beim Leichenbegängnis Muzio Clementis Ende März 1832 zugezogen hatte, starb er bereits am 19. August dieses Jahres, ohne die hohen Hoffnungen, die man auf ihn gesetzt hatte, vollständig verwirklichen zu können.

Ob die Soirée der „Royal Society of Musicians of Great Britain", einer Gesellschaft, zu deren ersten Mitgliedern schon Händel gehört hatte, bereits vor oder nach dem öffentlichen Konzert Liszts stattfand, davon verlautet nichts Bestimmtes. Doch wird man sich wohl — entgegen L. Ramann, die in dieser Zeit überhaupt manches chronologische Versehen begeht — am besten an Vater Liszt selbst halten dürfen, der in seinem oben herangezogenen Brief sagt: „. . . wir bekamen [infolge des Konzerts] Hals über Kopf zu tun und wir gewannen für blosse Soireen . . . . zusammen 172 Pfund . . . ." Immerhin ist es aber nicht ausgeschlossen, dass Liszt deshalb in der gedachten Gesellschaft gespielt haben kann, um dafür Stimmung zu machen. Nach Adam Liszts Aussage am Anfang des erwähnten Briefes war es ihnen ja ziemlich schwer gemacht worden, ein erfolgreiches Konzert überhaupt zu arrangieren.



Londoner Spaziergänge

Leoncavallo im Hippodrome — Deutscher Geist in London — Konzerte für Kinder — Komische und traurige Oper

Leoncavallo im Hippodrome! Das klingt wie eine Dissonanz. Ein Verrat am Künstlertum. Eine Entweihung, eine Entartung, eine Schändung des guten Geschmacks. Ein diabolischer Akt eines geldgierigen, nach Gold lüsternen Tondichters. — Und so manches andere, schlecht ausgedrückte, doch edelgemeinte Epitethon klang herüber von unsern keuschen Nachbarn an der Seine. Die unskrupulösen schleuderten so ganz sans gêne ihre zerschmetternden, ihre vergifteten Pfeile durch die Luft. Die grossen Tagesblätter sind die Verkünder dieser Hiobspost, sie bringen sie zu uns herüber, und wir lesen mit gerechter Begier die schwere Anklage, das scheinbare Entsetzen der Edelgesinnten. Die keusche Gemeinde in Paris sollte doch zuerst bedenken und dann schimpfen und nicht mit Steinen nach einem Künstler werfen, der eigentlich mit Blumen beworfen werden sollte. Ich habe kein offizielles Mandat, für Leoncavallo einzutreten, um seine Handlungsweise zu verteidigen oder in Schutz zu nehmen. Allein ich kenne den wahren Sachverhalt derart genau, dass ich den Schreiern, den Entrüsteten und den Prüden „von da drüben" gerne Rede stehe. Wenn die tapfern Pariser Streiter wirklich so viel Staub in dieser L'affaire Leoncavallo aufgewirbelt haben, dann werden wir ihnen nachzuweisen bestrebt sein, wie sich die Sache verhielt. Vielleicht gelingt es uns, sie anders denken zu machen und vielleicht — bekehren wir sie!

Es dauerte volle sechzehn Monate, ehe sich der italienische Maëstro entschloss, seine Unterschrift auf den Kontrakt der Hippodrome-Direktion zu setzen. Das erste Angebot für die epochale Idee waren: Fünfhundert Pfund Sterling per Woche

*) Grove widerspricht sich in dem Artikel über Aspull selbst. 1813 soll dieser geboren und 1832, 18 Jahre alt, gestorben sein. Wenn diese Altersangabe stimmt, müsste 1814 sein Geburtsjahr sein. Nach obigem Bericht soll er 1824 in seinem 9. Jahr gestanden haben. Doch dürfte auf diese Altersangabe am wenigsten zu geben sein.

für das Dirigieren einer condensierten dreissig Minuten dauernden Aufführung von „Pagliacci" — zweimal täglich. Leoncavallo konnte und wollte sich wahrscheinlich nicht mit diesen Bedingungen einverstanden erklären. Er kabelte: „Bedaure unendlich". Hierauf trat eine Generalpause in den Verhandlungen ein, die einige Monate währte. Nächstes Angebot: Siebenhundertfünfzig Pfund per Woche unter den gleichen Bedingungen wie zuvor. Leoncavallo schwankte noch immer, und nach reiflichem Überlegen refüsierte er wieder dankend. Die Verhandlungen kamen daher wieder zum Stillstand und blieben so für geraume Zeit. Da, mit einem Male lautete die Vorzeichnung in einem Kabelgramme: Tempo Furioso! Tausend Guinéen per Woche, Kontrakt für zwei Wochen! Leoncavallo war übermannt, dieses denn doch derartig hohe Honorar für verhältnismässig geringe Geistesarbeit hätte er nicht erwartet. Er konsultierte Freunde und Bekannte diesfällig, und sie alle rieten: Annehmen. Er kabelte: „Akzeptiere mit Vorbehalt!" Dieser Vorbehalt oder vielmehr diese Bedingungen waren: Verstärkung des Hippodrome Orchesters auf 80 Mann und das Herüberbringen des Gesangsquintetts, deren Gagen mit achthundertfünfzig Pfund per Woche stipuliert würden. Die Direktion antwortete auf all diese harten Bedingungen mit einem Worte: „Einverstanden". Und in der Tat, man muss Sir Edward Moss, dem gediegenen Managing Direktor des Hippodrome die höchste Anerkennung dafür aussprechen, dass er den Mut hatte eine derartig kostspielige Nummer seinem ohnehin durch hohe Gagen belasteten Wochenetat noch anzureihen. Zum besseren Verständnis der Leser dieser Blätter, müssen wir noch bemerken, dass unser Londoner Hippodrome nicht etwa jener Klasse von Tingeltangel-Bühnen angehört, wo fragwürdige Talente mit noch fragwürdigerem Material ihr Unheil treiben. Ganz entschieden nicht. Unser Hippodrome ist ein Varietäten-Kunstinstitut ersten Ranges, wo jetzt die Réjane gleichfalls gastiert und wo zugleich auch die eminente Pianistin Tina di Roma, von Mascagni aufs Wärmste empfohlen, täglich zweimal die Ungarische Phantasie von Liszt auf einem herrlichen Bechstein-Konzertflügel mit Orchesterbegleitung unter Leitung des tüchtigen deutschen Kapellmeisters Erhorn, seit fünf Wochen mit grossem Erfolge spielt. Die ursprünglich auf zwei Wochen vereinbarten Pagliacci-Aufführungen sind in Folge des beispiellosen Erfolges um mehrere Wochen verlängert worden, und wann sie zu Ende gehen — wer könnte das voraussagen, da das Riesenhaus täglich zweimal ausverkauft ist! Durch das Abkürzen auf dreissig Minuten — die gesetzliche Frist für Oper und Schauspiel auf der Varietébühne in London — entfallen in diesen „Pagliacci" natürlich die Chöre. Allein die Besetzung ist glänzend und die Aufführungen, mit grossem Raffinement vorbereitet, von strahlender Brillianz. Leoncavallo, in Folge des ungeahnten Erfolges, musste durch eine Art Martyrium gehen. Er wurde bis zum Überdruss interviewt. In einer seiner letzten Frag- und Antwort-Unterhaltungen bemerkte er mit auffallender Wärme: „In meinem ganzen Leben habe ich mich nicht so wohl gefühlt, als seitdem ich mein Werk persönlich dem kunstverständigen Londoner Publikum präsentiert habe." Wir lassen noch hier die brillante Besetzung des importierten Gesangsquintetts folgen: Nedda: Rinalda Pavoni, Canio: Egidio Cunego, Tonio: Ernesto Caronna, Beppo: Giovanni Gabucci, Silvio: Armando Santolini. Vielleicht urteilen nun unsere keuschen Opernlinge an der Seine, nachdem sie den wahren Sachverhalt kennen gelernt haben werden, weniger grausam! — Leoncavallo dürfte allem Anscheine nach zehn Wochen lang seine „Pagliacci" dirigieren. Das macht 120 Vorstellungen, für welche er das Honorar von zehntausend Guinéen, oder etwa eine Viertel Million Mark erhält. Wer von seinen französischen Freunden und Gönnern könnte ihm das nachmachen?!

Mr. Oswald Stoll, einer der gewiegtesten und genialsten Varieté-Managers Europas, der auch das Szepter im Koliseum führt, vermittelte uns die Regiekunst Professor Max Reinhardts. „Sumurun", das wortlose Schauspiel wird jetzt unverkürzt und genau wie im „Deutschen Theater" in Berlin, im Savoy Theatre gegeben. Leopoldine Konstantin, Frl. von Derp, Frl. Müller und die Herren Herzfeld, Conradi, Rothauser, Karshaw, haben den Londonern ihre Kunst vorgemimt und der enorme Erfolg von „Sumurun" brachte auch reiche Ehren für den Komponisten Victor Holländer, dessen Musik Geist und Geschmack bekundet.

Konzerte für Kinder, eine ganz famose Idee, ist die neueste Errungenschaft des Konzertsaales. Das sind aber nicht etwa Kinderkonzerte! Sie tragen ihren Namen daher, dass die Programme dem Geiste der gereifteren Kinder entsprechen. Im englischen Original heissen diese Konzerte: „Orchestral Concerts for Young People". Dirigent ist Miss Gwynne Kimpton, recht schneidig für eine Dirigentin. Vor Beginn des Konzertes gibt Dr. J. Borland ein kurzes, im Plaudertone gehaltenes Essay, das er „A short Musical Talk" nennt. Die Pièce de resistence war Mendelssohns Rondo brillant für Klavier und Orchester, das Miss Mathilde Verne auch im Sinne der Komposition wahrhaft brillant spielte.

Der Gattungsname: Komische Oper wird in London besonders in letzterer Zeit schmählich verunglimpft. Woher diese Leute nur die Courage nehmen, Komische Opern zu komponieren, bleibt einem normalen Gehirn förmlich unfassbar. Die neuesten Errungenschaften auf dem Gebiete der heimischen, sonach englischen Produktion — (bitte sich jedes Lächelns zu enthalten) — ist „Bonita", Text von Wadham Peacock, Musik von Harold Fraser-Simson, einem Gentleman aus der City von London. Das geräumige neue Queens Theatre wurde eigens gepachtet, um der Leidenschaft dieses City-Gentleman zu fröhnen. Ich gebe ja gerne zu, dass er die besten Absichten hatte, als er sich dem gefährlichen „Handwerk" hingab, Komische Oper zu komponieren. Doch, manche Leute sind geradezu unverbesserlich. Die Oper, (verzeihen Sie das harte Wort!) trägt noch als eine Art schwungvollen Nebentitel: „A Portuguese Romance". Sie setzt mit einem Prolog ein! Sollte das etwa aus besonderer Hochachtung für den eben in London weilenden Komponisten Leoncavallo geschehen sein, der, wenn wir nicht irren auch eine seiner Opern mit einem Prolog beginnen lässt. Doch, selbst Prologe sind verschieden. In „Bonita" geht es während des Prologs ziemlich stürmisch her. Hinter der Szene wird Krieg geführt (das geschieht häufig in Portugal). Das Knattern der Gewehre und die Salven der Kanonen sollen dazu bestimmt sein, das ahnungslose Publikum so in die rechte Komische-Oper-Stimmung zu versetzen. Um den neuen Effekt womöglich noch zu erhöhen, werden die Helden, Verwundete und Gefallene auf die Bühne gebracht. Das fängt doch komisch genug an! Der weitere Verlauf der Oper zeigt, dass redliche Absicht vorhanden war, als die Oper durchkomponiert wurde, dass aber die liebe Mühe eine vollends vergebene war. Wie sagte doch einst Kaiser Joseph zu einer seiner Hofdamen, die plötzlich zu dichten anfing: „Meine liebe Demeter, mach' sie lieber Hemeter."

Eine andere Spezialität von Komischer Oper, die aus Brüssel kommt, heisst im Originale: „Les moulins qui chantent", Text von Frantz Fonson und Fernand Wicheler, Musik von A. van Oost. Die englische Adoptierung hat Mr. Leslie Stiles in der denkbar freiesten Weise besorgt und gab der Oper den reizenden Titel: „The Lore Mills". Die Oper soll in Belgien sehr gefallen haben, hier fehlte nicht viel, und sie wäre gefallen. Der Komponist hat ein unleugbares Talent und Sinn für Melodie, doch würde das stärkste Talent an einem derartig haltlosen Libretto scheitern.

Der Dritte im Bunde unserer neuen Komischen Opern rührt aus Wien und kommt zu uns auf dem nicht mehr unnatürlichen Umwege — von Amerika. Das Werk, das eigentlich mehr dem Gebiete der Operette entspringt, nennt sich, „The Spring Maid". Der Originaltext ist aus der Feder von Julius Wilhelm und A. M. Willner und die Musik von Heinrich Reinhardt. Die englische Bearbeitung ist von drei Herren besorgt worden, die sich alle Mühe zu geben scheinen, den etwa vorhanden gewesenen deutschen Humor zu eliminieren. Das ist ihnen auch vollständig gelungen; denn wir haben seit langem nichts Abgeschmackteres und Langweiligeres miterlebt. Das Sujet dreht sich um die Verherrlichung der Karlsbader Quellen. Die Quellen wären ja gut, doch der aufgearbeitete Humor ist von derartiger Schaalheit und Trockenheit, dass man dabei alle möglichen Zustände bekommt. Leopold Auer sagte einmal seinen Schülern in Petersburg: „Kinder, heute müsst ihr ins Konzert gehen, damit ihr hört, wie man nicht geigen soll". Wir haben auch ein Werk gehört, wie es nicht geschrieben werden soll! Die Musik sonnt sich im Walzerrhythmus und enthält überdies noch eine Anzahl von recht prickelnden Melodien. Die Ausstattung hat ein Vermögen gekostet. Allein das alles hilft nicht, das Werk vom baldigen Verschwinden zu retten. Ein schlechtes Buch rettet selbst die beste Musik nicht. Der Dirigent Herr Max Bendix, der für die Einstudierung speziell vom Metropolitan Opera House in New York berufen wurde, ist ziemlich exzentrisch angelegt. Er dirigiert ohne Stab und steht in der Mitte, ausserhalb des Orchesterraumes. Bei verfinsterter Bühne dirigiert Herr Bendix mit einer niedlichen elektrischen Lampe von intensivem Strahl, in der Hand. Das ist jedenfalls eine Neuerung, an die man sich erst gewöhnen muss. Mir speziell wird diese neue Art — oder soll ich Unart sagen? — des Dirigierens à la Safonoff-Bendix niemals behagen.

S. K. Kordy

Rundschau

Oper

Dresden

Von der Oper ist diesmal nicht viel zu berichten. Die Hygiene-Ausstellung wirkt günstig auf den Besuch der Aufführungen, aber ungünstig auf das Repertoire. Wir wechseln jetzt ab mit folgenden Werken: Rosenkavalier, Tiefland, Madame Butterfly, Mignon, Boccaccio, Lohengrin, Evangelimann. Ist das nicht kläglich? Nun sind auch schon 6 Wochen vergangen seit Beginn der Vorstellungen im grossen Hause und noch ist weder eine Erstaufführung noch eine Neueinstudierung angekündigt. Das schädliche Star-System ist an alledem schuld. Die ersten Kräfte werden dauernd in den obengenannten, wenigen Werken beschäftigt und haben infolgedessen keine Zeit zum Studieren neuer Partien. Statt von vornherein für aussichtsvolle Werke eine doppelte Besetzung parat zu halten, damit erste Kräfte bald für neue Aufgaben frei sind, vollzieht sich der Wechsel in den Hauptrollen möglichst langsam und einzeln, und so wird für so ein kleines Ereignis der einfachen Neubesetzung einer Partie wieder eine Reihe von alle anderen Pläne störender Proben nötig. Frau von der Osten hat die Marta im Tiefland übernommen, Frau Bender-Schäfer mit trefflichem Erfolge die Titelrolle vom Rosenkavalier; Frl. Schott, eine Orgeni-Schülerin, sang probeweise die Elisabeth und zeigte neben allerlei bekannten Mängeln auch Fortschritte im Einzelnen; Herr Zottmayr, der einen selten schönen Bass sein eigen nennt, sang den Lothario zur Zufriedenheit. Sehr unangenehm plagt uns noch die leidige Tenorfrage. Tenöre werden angekündigt, ohne dann wirklich zu erscheinen. Herr Martin Wilhelm, ein Schüler de Reszkes in Paris, trat als Faust auf und zeigte ausser der hie und da gut geratenen Höhe nichts, was ein Engagement rechtfertigen könnte. Eine gute Dirigentenprobe gab Herr Striegler als Leiter einer Margaretenvorstellung ab.

Dr. Georg Kaiser

Konzerte

Berlin

Paul Otto Möckel, der in der Singakademie ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester gab, hatte sich vor die anspruchsvolle Aufgabe gestellt, drei umfangreiche und im Stil und Charakter durchaus verschiedenartige Konzerte — Beethoven Esdur, Schumann a moll und Brahms B dur — vorzutragen. Er löste diese Aufgabe in höchst anerkennenswerter Weise. Einiges hätte vielleicht eine persönlichere Nuance vertragen, einiges, z. B. das Andante im Brahmsschen Konzert und auch das Intermezzo im Schumannschen Werk, noch zarter, unmaterieller gegeben werden können. Aber der erfreuliche Eindruck, eine fein empfindende, musikalische Natur vor sich zu haben, wurde dadurch nur ganz wenig berührt. Das Technische, das mühelos, sicher und gewandt bewältigt wurde, trat dabei vor dem rein Musikalischen so weit zurück, dass schon hieraus das wirklich Künstlerische der Gesamtwirkung bewertet werden kann. Das Philharmonische Orchester begleitete unter Herrn Carl Friedbergs Leitung aufmerksam und anschmiegsam.

Fritz Haas gab einen Liederabend im Klindworth-Scharwenkasaal. Er besitzt vorläufig nicht viel mehr als seinen klangvollen und weichen Bariton, den er nicht ohne Geschick, aber ohne höhere Gesangskunst behandelt Ebenso ist sein Vortrag gar zu schlicht und kunstlos, um längere Zeit fesseln zu können. Herr Haas sang Lieder und Gesänge von Schumann (Dichterliebe), Schubert, H. Wolf und Brahms.

Das Spiel der jungen Geigerin Margarete Leistner machte einen sehr sympathischen Eindruck. Frl. Leistner besitzt eine gut entwickelte Technik, einen schönen runden Ton und ein nicht unbedeutendes Vortragstalent. Leider konnte ich von ihr nur einen Teil des 3. Bruchschen Konzertes hören, mit dem sie sehr lebhaften Beifall errang.

Anna Graeve brachte in ihrem Liederabend Lieder und Gesänge von Schumann, Liszt, Grieg und A. Mendelssohn zu Gehör. Ihre wohllautende Altstimme hat sich gut entwickelt; gegen das Vorjahr sind auch Fortschritte in gesangstechnischer Beziehung zu konstatieren. Leichter und freier spricht der Ton in allen Lagen an und verbindet sich gut mit der sorgfältig behandelten Sprache. An Ausdruck hat ihr Gesang jedoch kaum gewonnen, der Vortrag ist musikalisch, aber nicht tief. Für leidenschaftliche Lieder reicht die Kraft nicht aus, das Heitere und Anmutige gelingt ihr besser.

Im Klindworth-Scharwenkasaal konzertierte der Violoncellist Lázár von Hadzsics. Er spielte Sonaten von Beethoven (F dur) und Brahms (e moll) und mehrere Cellostücke von Popper, wobei er nicht nur ausgezeichnete technische Schulung, sondern auch echtes musikalisches Talent zeigte. Seinem Ton wäre vielleicht mehr Weichheit und Rundung zu wünschen, er klingt ein wenig herb, besitzt aber Gehalt und Modulationsfähigkeit.

Im Blüthnersaal gaben die Pianistin Marie Panthès und der Geiger Robert Pollak ein Konzert mit dem Blüthner-Orchester. Von Frl. Panthès hörte ich Brahms' d moll-Konzert. Die Wiedergabe war von der letzten Reife, von der Wucht und Ausdruckskraft, die gerade dieses gewaltige Werk verlangt, noch weit entfernt; aber sie interessierte und verriet in einer gewissen Herbheit Verständnis für den geistigen Gehalt. Herr Pollak erfreute, wie schon früher, durch virtuoses Spiel und gediegenes musikalisches Können, denen sich Temperament und lebhaftes Empfinden auf das beste einen. Er spielte das E dur-Konzert von Bach und ein reichlich langes und schwülstiges Poëme (op. 25) von Chausson. Das Blüthner-Orchester besorgte unter Herrn Edm. v. Strauss die Begleitungen in durchaus verlässlicher Weise.

Die Künstler des Waldemar Meyer-Quartetts veranstalteten als erstes Konzert einen wohlgelungenen Beethoven-Abend mit den Quartetten in B dur op. 18 No. 4 und f moll op. 95 im Programm. Neben dem gewohnten edlen Klang und dem geschmackvollen Vortrag fiel mir diesmal besonders das fein abgewogene Zusammenspiel auf Zwischen den Instrumentalwerken spendete Frau Julia Culp zur Freude des Publikums je eine Gruppe Gesänge („Adelaide", „Freudvoll und leidvoll", „Die Trommel gerührt") und der schottischen Lieder des Meisters, die sie mit der ihr eigenen Innerlichkeit der Auffassung und Schönheit der Tongebung vortrug.

Die Sopranistin Käte Schmidt, die sich mit einem im Bechsteinsal gegebenen Liederabend vorstellte, weiss ihre frischen und klangvollen Mittel mit anzuerkennender Gewandtheit zu behandeln; nur möchte man dem Tonansatz manchmal grössere Bestimmtheit und dem Ton selbst mehr Stetigkeit wünschen. Der Vortrag einer Anzahl Lieder und Gesänge von Schubert und Schumann, die ich hörte, hätte natürlicher sein können, bekundete aber doch in seiner musikalisch sicheren Art Verständnis und Empfinden, so dass der Eindruck ihrer Darbietungen ein entschieden sympathischer war.

Adolf Schultze

Zu den harmonischsten Ensemble-Erscheinungen gehören Artur Schnabel und Carl Flesch, welche ihre dieswinterlichen Konzerte mit einem Sonaten-Abend im Beethoven-Saal eröffneten. Vielleicht, gerade weil beide so grundverschiedene Naturen, geben ihre künstlerischen Persönlichkeiten einen so wundervollen Akkord; das Zusammenspiel ist wie aus einem Guss und von jener kristallinischen Klarheit, welche wir in der Kunst klassisch nennen. Welche grosse Anziehungskraft beide Künstler auf das Publikum ausüben, bewies das sehr zahlreiche und beifallsfreudige Auditorium.

Olga de la Bruyère, die im Klindworth-Scharwenka-Saal konzertierte, verfügt über einen wohltönenden dunkeltimbrierten Mezzosopran, welcher jedoch bezüglich seiner Schulung nicht schlackenlos ist. Störend machte sich der hörbare Atem bemerkbar, während in einer stark gutturalen Tongebung wohl der Grund einer stimmlichen Ermüdung zu suchen ist. Am besten gelangen Gesänge seriösen Charakters, während das Organ für das leichte Genre nicht beweglich genug ist.

Der Klavier-Abend von Artur Schnabel in der Sing-Akademie brachte als Novität die Edur-Sonate von Wolfgang Erich Korngold op. 2 No. 2. Über die Begabung des genialen Knaben ist schon hinreichend berichtet worden; auch dieses neue Werk ist teilweise von einer staunenerregenden Originalität, andrerseits weist es unglaubliche Härten auf, welche die Grenzen des musikalisch Schönen ganz bedeutend überschreiten. Schnabels grandiose Interpretation erntete stürmischen Beifall, welcher sich nach Webers d moll-Sonate zu begeisterten Ovationen steigerte.

K. Schurzmann

Dresden

Robert Kothe, der als erster Solist des Konzertwinters erschien, geht in einer Beziehung den meisten Konzertierenden mit gutem Beispiele voran. Er lässt sich nicht, wie andere, an den Nummern genügen, die so und soviele neben ihm auch

auf der Walze haben, sondern überrascht gern mit allerlei Neuem. Und wenn dieses „Neue" in Wirklichkeit so alt ist wie das fränkische Passionslied „Mein' Seel' ist traurig" oder wie das Scherzlied von „des Herrn Pastors Kuh", die er unter mancherlei anderem diesmal mitbrachte, so bedeutet es doch einen Gewinn, denn kaum jemand kennt heute noch diese alten Sachen.

Auf ganz anderem Gebiete liegt Lula Mysz-Gmeiner's Kunst. Worin sie sich mit dem Lautensänger begegnet, ist die Vorliebe für das, was abseits von der Strasse liegt. So wurden wir diesmal durch sie mit Dvořaks „Biblischen Gesängen" und Mahlers „Kindertotenliedern" bekannt.

Die ersten Chordarbietungen brachte uns der Hannoversche Männergesangverein unter Prof. Frischen. Musikalisch enthielt das Programm nicht allzuviel des Interessanten, aber man lernte einen gut disziplinierten Vokalkörper mit sehr schönen Stimmen, namentlich in den Bässen, kennen. Mehr durch ihre Technik als durch die Innerlichkeit des Vortrages glänzte die den Chor begleitende Solistin Lucy Gates.

Im ersten Konzert des Berliner Blüthner-Orchesters dirigierte Kapellmeister Stransky zum letzten Male, bevor er seinen Posten als Nachfolger Mahlers bei den New-Yorker Philharmonikern antritt. Wir werden in der Folge Gelegenheit haben, eine Reihe namhafter Dirigenten in Gastrollen zu sehen und zu hören. Zwischen Liszt's „Tasso" und der Brahmsschen emoll-Symphonie spielte Prof. Marteau Beethovens Violinkonzert.

An Kammermusik ist dieses Jahr ebensowenig Mangel wie früher. Das Petriquartett hat uns in der letzten Saison den ganzen Schatz Beethovenscher Quartette vorgespielt und will dafür diesmal reichlich die Neuzeit zu Worte kommen lassen. Der erste Abend griff nochmals auf die Trias Haydn-Mozart-Beethoven zurück und vermittelte wieder jene tiefen und vornehmen Eindrücke, die der Vereinigung seit langem die Gunst ihrer begeisterten Zuhörer sichern.

Auch an den beiden folgenden Tagen mangelte es nicht an Kammermusik. Der Pianist Emil Kronke hat sich seit einer Reihe von Jahren mit dem Leipziger Gewandhaus-Quartett zur Pflege klassischer und moderner Kammermusik vereinigt und brachte mit ihm am ersten Abende Wolf-Ferraris Klavierquintett op. 6, ein Werk voller Melodien und Lust am Klang, und Draesekes cismoll-Streichquartett, das in Dresden schon mehrfach gespielt worden ist und den Meister in seinem ganzen Können zeigt.

Zuletzt kamen auch noch die Böhmen, um eine neue Komposition von M. Reger aus der Taufe zu heben, die ihnen gewidmet ist, das soeben erschienene Fismoll-Quartett. Überrascht war am Schlusse kaum jemand, weder positiv noch negativ, denn es ergab sich für den Hörer wieder das alte Bild: ein Musiker von starkem Talent, dem es das Titanische angetan hat, der aber auch bei seinen Freunden das Gefühl nicht zu bannen vermag, dass er sich nicht recht Zeit lässt beim Komponieren, weils ihm wohl allzuleicht fällt. Denn mit Werken früherer Zeit, vor allem mit den Beethoven- und Bach-Variationen, hält das Neueste in keiner Weise einen Vergleich aus. Ein gerüttelt und geschüttelt Mass greller Dissonanzen bringt heute kaum noch jemand in Aufregung. Sagen jedoch möchten sie immerhin etwas. Aber in dem neuen Quartett gibt es ganze dissonante Strecken, bei denen das letzte Resultat eben die Dissonanzen bleiben, an die man sich allgemach gewöhnt, ohne dass sie wirklich Zeichnung in das Ganze brächten.

Arthur Liebscher

Leipzig

Im zweiten Gewandhauskonzert (mit Frl. Paula Hegner und Frau Marie Louise Debogis als Solisten) waren es Schumann und Brahms, jener mit dem Klavierkonzert, dieser mit der D dur-Sinfonie, die, in wunderbarer Vollendung vorgetragen, nicht nur die Herzen der Musiker mit inniger Freude erfüllten, sondern auch beim Publikum den stärksten Anklang fanden. Die Modernität dieser beiden Meister wird immer stärker empfunden. Ob die Enthusiasten der jeweiligen Musikmode für oder gegen sie sind, kommt nicht entfernt in Frage. Schumann und Brahms müssen nunmehr als überzeitgemässe Grössen eingeschätzt werden. Dass sie dem allgemeinen Verstehen nähergerückt sind, haben wir zum grössten Teil den beiden letzten Gewandhausdirigenten zu danken: Carl Reinecke für beide, Arthur Nikisch besonders für Brahms. Wie Nikisch die Sinfonien von Brahms ausdeutet, in unendlich feiner und klarer Gliederung, dabei den weit gespannten Bogen des Aufbaues scharf im Auge behaltend, besonders aber, wie er dem Werke liebevoll Lichter aufsetzt, die weithin leuchten und wärmen, das zeugt nicht bloss von seinem Genie als Dirigent, sondern auch von seiner Liebe und innigen Hingabe an denjenigen deutschen Tondichter, dem Wirkung und Effekt zwei gänzlich verschiedene, ich möchte sagen: gegensätzliche Begriffe gewesen sind. Das Programm dieses Konzertes wäre ideal gewesen, wenn sich zu jenen Werken etwa noch eine Ouvertüre von Schumann und Gesänge oder Klavierstücke von Brahms und Schumann gesellt hätten. Aber ideale Programme sind einerseits schwierig, andererseits uninteressant oder sogar unerwünscht. Das Potpourri hat seine gesellschaftlichen Lichtseiten. Immerhin mochte man für das Dazwischentreten eines Gluck dankbar sein. Die Ouvertüre zu Alceste und eine Arie aus dieser denkwürdigen, entwicklungs-geschichtlich hochbedeutsamen Oper erinnerten nachdrücklich an gewisse Pflichten der deutschen Opernbühne. So mögen denn auch die Verdienste der gemischten Programme, die manchmal nicht zu umgehen sind, anerkannt werden. Diesmal gab es noch zum Überfluss Gesänge mit Orchesterbegleitung von Berlioz, Debussy und Liszt, die Frau Debogis sehr fein vortrug. Wo aber bleibt ein Erinnerungsstück an Ferdinand Hiller, den einstigen Gewandhausdirigenten? Will sich Leipzig von Insterburg beschämen lassen?

Sven und Lisa Scholanders Liederabend war höchst amüsant, auch artistisch nicht ohne Interesse. Das Gute und für uns neuzeitliche Deutsche ganz besonders Erzieherische liegt darin, dass Scholander gar keine Prätentionen hat.

Zur ersten Gewandhaus-Kammermusik sind uns Karten nicht zugeschickt worden; ebenso zum ersten Konzert der Musikalischen Gesellschaft. Die Gründe hierfür sind uns unbekannt.

Kammersänger Emil Pinks und die Pianistin Martha Schaarschmidt gaben einen Liszt-Abend, der als eine würdigsten Veranstaltungen zur Zentenarfeier des Meisters bezeichnet werden muss. Pinks ist ein Künstler, der nicht nur den hohen technischen Anforderungen Liszts, sondern auch den geistigen Gehalt der Lieder voll gerecht wird. Sch.

Im Mittelpunkt des Interesses und des Konzertzettels, der zum ersten Sonatenabend von Kreutzer und Schmuller einlud, stand M. Regers neue e moll-Violinsonate op. 122, die hier zum ersten Male aufgeführt wurde. Sie ist eine der in sich geschlossensten und harmonischsten Werke, die dieser Komponist geschrieben. Einem eindrucksvollen, teilweise zu brünstigem Gebet emporgetragenen Moderato folgt ein munter dahinhüpfendes Scherzo, in dem einem lustige Kobolde in Gestalt von Trugwendungen einen Possen über den anderen spielen. Das Adagio ist den langsamen Sätzen der früheren Werke des Komponisten ebenbürtig. Das ganze Werk mündet in ein Allegretto espressivo aus, dessen Themen vielleicht nicht so plastisch herausgemeiselt sind wie die der anderen Sätze. Vielleicht vermag wiederholtes Hören für den Schlußsatz mehr Liebe zu erwecken. Der anwesende Komponist musste für den reichlich gespendeten Beifall des öfteren quittieren. Neu war ferner die E dur-Sonate op. 7 von Niggli, ein Werk von wenig Persönlichkeitsgehalt, aber instrumentaliter gut gesetzt. Immerhin weist es — besonders in dem mehr einer Suite wohl anstehenden Intermezzo — zu vornehmerer Gestaltung ein paar Anläufe auf. Die Interpreten, von denen Herr Schmuller viel ursprüngliches Musikertum, Herr Kreutzer viel Sachlichkeit und Anpassungsfähigkeit an den Spieler mitbrachte, hätten für ihre Darbietungen ein gefüllteres Haus verdient gehabt. Der Feurichsaal war kaum zur Hälfte besetzt.

An derselben Stelle liess der Leipziger Gesanglehrer Paul Merkel am nächsten Tag einige seiner Schüler in einem Liszt-Liederabend Revue passieren. Liessen es die den Anfangsteil beherrschenden Vortragenden auch noch viel am Reintechnischen — besonders an Vornehmheit der Aussprache, richtiger Atemführung und genügender Ausnutzung des stimmlichen Fundamentes — fehlen, so gab es doch gegen den Schluss hin respektable Leistungen: Herr H. Hörnigk hätte aber immerhin sein beachtenswertes Material mehr auf Vergeistigung des Inhalts seiner Gesänge einstellen müssen, Frl. Marg. Hoffmann lässt dank der Frische ihres Vortrags, der zurzeit zwar noch etwas angelernt erscheint, für die Zukunft mehr davon erwarten, was ihr bei ihren nicht sehr ausgiebigen Stimmmitteln gegenwärtig noch versagt ist, Frl. E. Pfeifer endlich, die das Reifste des Abends bot, wird sich noch bemühen müssen, die Fülle und Rundung, die ihre Stimme vornehmlich in der Mittellage ausstrahlte, auch nach der Tiefe zu übertragen. Dass die Tempi fast allgemein noch so gedehnt wurden, war der Wirkung des

Abends, der schon sowieso fast lauter breit gehaltene Gesänge einschloss, nicht gerade von Vorteil.

Wer sich zu Paul Otto Möckels erstem Klavierabend im Kaufhaus ein Los (alias Konzertbillett) verschrieben hatte, kam weder mit einer Niete noch auch bloss mit dem „Einsatz" heraus; sein Gewinn war sicher noch grösser, als er ihn sich auch nach den von Berlin aus hoch genug gespannten Erwartungen gedacht hatte. Schon nach dem allerdings etwas sehr zart aufgefassten Beethoven musste man auf den verständnisvollen Schumannspieler schliessen, als den er sich mit der C dur-Fantasie wirklich erwies. Eine solche Leistung, der Florestan lauten Beifall gespendet, Eusebius aber nachdenklich in sich versunken gelauscht hätte, machte vergessen, dass der darauffolgende Brahms, der im übrigen aller Achtung würdig war, etwas zu wenig männlich-kräftig gegeben wurde. Das Programm wies lauter allbekannte Werke auf, einen Mangel, den der Konzertgeber mit dem schon angekündigten Programm seines nächsten (modernen) Abends wettzumachen verspricht. Wir freuen uns des Versprechens.

Am 22. Okt. gab der Gesangverein Gutenberg unter Leitung des herzogl. Anhalt. Musikdirektors A. Schweichert in der Alberthalle eine Matinée. Eröffnet wurden die Darbietungen mit der Egmont-Ouvertüre, die zwar etwas unter einem reichlich rapiden Tempo litt — die immer bequemen Klarinetten hinkten deshalb ab und zu etwas nach —, die aber sonst trotz dem nicht allzu grossen Willy Wolf-Orchester eine recht stimmungsvolle, wenn vielleicht auch zu wenig kraftvolle Wiedergabe erfuhr. Abgesehen von zwei Männerchören („In der Marienkirche" von K. Löwe und dem an den Chor nicht geringe Ansprüche stellenden „Zug des Todes" von Th. Werner) und einigen von Frl. A. Hartung tonlich und gehaltlich recht respektabel gesungenen bekannten Liedern von Grieg, Brahms und Humperdinck, denen sie noch einen Sang des ersteren Komponisten anfügen musste, gelangte J. L. Nicodés Sinfonie-Ode „Das Meer" zur Aufführung. So geschickt in der Gegenüberstellung der verschiedenen Sätze, so raffiniert in der Instrumentierung und Charakterisierung der einzelnen Partien der Komponist auch zu Werke gegangen ist —, ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, dass ein gut Teil „Mache" daran ist, die mehr posierend als imposant auftritt. Der (besonders in den Tenören reparaturbedürftige) Chor hielt sich im ganzen wacker. An der Orgel waltete sorgsam Herr Max Schweichert seines Amtes, der auch die Liederbegleitungen allerdings in allzu diskreter Weise besorgt hatte. Max Unger

Kreuz und Quer

Berlin. Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für Komponisten ist dem Studierenden der königl. akademischen Meisterschule Humperdincks Reichsfreiherrn zu Vischering-Padtberg, verliehen worden. Das Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler wurde dem Studierenden der Berliner königl. Hochschule Pianisten Paul Scholz zuerkannt.

Budapest. Das ungarische Kultus- und Unterrichtsministerium beschloss, an Stelle des bisherigen Königl. Opernhauses in Budapest, das den modernen Ansprüchen nicht mehr genügt, mit einem Aufwand von 3 Millionen Kronen einen Neubau errichten zu lassen.

— Kapellmeister Márkus ist aus dem Verbande der kgl. ungarischen Oper ausgetreten und eröffnet im Dezember in Budapest das zweite Opernhaus Ungarns: die Volksoper. Es wird das grösste und billigste Theater der Hauptstadt werden und 3000 Personen fassen. Einstudiert werden jetzt: „Quo vadis", Gounods „Arzt wider Willen", „Rigoletto", „Zauberflöte", „Cavalleria" und Giordanos „Iberia". Auch Wagneraufführungen mit deutschen Künstlern sind vorgesehen.

Heidelberg. Die philosophische Fakultät der Universität verlieh dem Generalmusikdirektor Max Schillings den Titel Ehrendoktor.

Köln. Am 14. Oktober wurde im Gürzenich-Saal Carl Loewes weltliches Oratorium „Gutenberg" (seit 1837 nicht mehr gegeben) von dem Gesangverein Gutenberg unter Leitung von Franz de la Motte zu neuem Leben erweckt. Eine begeisterte Zuhörerschaft lauschte dem Werke, das von der Kölner Presse mit grosser Anerkennung behandelt wurde. Loewe hat auch mit diesem gross angelegten Werke bewiesen, dass man mit erhabener Einfachheit grosse Wirkung erzielen kann. Das Oratorium liegt im Druck bei Schott's Söhnen (Mainz) vor.

Kopenhagen. Ein Kunstereignis war hier jüngst eine vollständige, auf zwei Abende verteilte Konzertaufführung des ganzen Parsifal, die Kapellmeister Seeber von der Floe mit dem Berliner Blüthner-Orchester und namhaften Solisten (Engel, Schmedes usw.) veranstaltet hatte.

Leipzig. Das Philharmonische Winderstein-Orchester soll als Grundstock für ein westdeutsches Städtebundorchester gewonnen werden. Für Leipzigs Musikleben, das sich neben den Gewandhauskonzerten hauptsächlich auf die Tätigkeit des Windersteinschen Orchesters stützt, würde das einen schweren Verlust bedeuten.

Paris. Rossini soll nun in seiner zweiten Heimat, in Paris, ein Denkmal erhalten, in Auteuil, in dem lauschigen Garten des Altersheims für Musiker, das er selbst gestiftet hat.

Weimar. Im Liszt-Museum befindet sich eine Gipsmaske, die den Besuchern bisher als Chopins Totenmaske gezeigt wurde. Jetzt hat sich herausgestellt, dass diese Maske vielmehr eine Gesichtsmaske Liszts ist, die über dem Leben geformt ist. Die Warzen und die schlagende Ähnlichkeit mit den bedeutendsten anderen Darstellungen des Lisztschen Kopfes beweisen, dass es sich nur um Liszt handeln kann. Namentlich weist die schöne marmorne Büste, die Bartolini im Jahre 1838 in Florenz herstellte, eine solche Ähnlichkeit mit der Gesichtsmaske auf, dass die Möglichkeit naheliegt, Bartolini habe die Maske selbst abgenommen, um sie bei der Arbeit an seinem Werk zu benutzen.

Wien. Hans Richter wird im Frühjahr die Meistersinger an der Wiener Hofoper dirigieren und danach voraussichtlich wieder im Konzertsaal erscheinen.

— Frau Kammersängerin Friedrich-Materna ist aus der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst ausgeschieden und kehrt an die Musikschulen Kaiser zurück, welchen sie schon von 1905 bis 1909 als Nachfolgerin der Hofopersängerin Kupfer-Berger angehört hat. Sie wird die Leitung der Opernklassen und das vollständige Repertoire- und Partienstudium für Opernsänger und Sängerinnen übernehmen.

Neue Bücher

Im Verlage von Heinrich Kerler in Ulm veröffentlichte Karl Maria Klob eine neue Arbeit unter dem Titel: „Drei musikalische Biedermänner". Sie enthält je einen Aufsatz über die Meister Ignaz Holzbauer, Carl Ditters von Dittersdorf und Michael Haydn. Wenn auch der Verfasser darin nichts neues zu sagen weiss und nur allbekanntes mitteilt, so muss doch seine Absicht, jene alten Meister der jetzigen Generation näher zu bringen, dankbar anerkannt werden. Dass Klob in seiner Arbeit dem rein Biographischen mehr Platz eingeräumt hat, als man erwarten sollte, entschuldigt er im Vorwort mit der Hoffnung, hierdurch auch bei weniger musikalischen Lesern Interesse für diese drei Komponisten zu erwecken. Nun, es hätte da seiner Mühe nicht bedurft, da seit einigen Jahren viel Vortreffliches über den Lebenslauf aller drei Meister erschienen ist, das zum Teil bisher ganz Unbekanntes enthält, wie z. B. die Aufsätze von Adolf Kettner über Dittersdorf. Auch über Holzbauer findet man Erschöpfendes in Fr. Walters Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe, wie in den Schriften von Engl, Schmid und Perger (Vorwort zum XIV. Jahrgang, Teil II der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) über Michael Haydn.

J. L.

Berichtigung

In August Stradals Mazeppa-Aufsatz Heft 42 ist zu ändern:

bei der Überschrift (Seite 577) „einfache" in „sinfonische Dichtung";

auf Seite 580 zweite Spalte Zeile 9 „keine" in „kleine Varianten";

auf Seite 581 Zeile 6 „echte" in „erste Ausgabe";

auf Seite 582 zweite Spalte Zeile 18 ist „gute" zu streichen;

auf Seite 583 Zeile 13 „dritte" in „Bässe" zu ändern.

Die nächste Nummer erscheint am 2. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 30. Okt. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 44

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 2. Nov. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zu Ehren Liszts

I.

Die Zentenarfeier in Heidelberg

(22.—25. Oktober)

Unsere Zeit hat eine ganz sonderbare Vorliebe für Erinnerungsfeiern an die grossen Meister der Vergangenheit, und sie hat eine ganz spezielle Begeisterungsfähigkeit für Werk und Wesen aller derer, die vor genau hundert Jahren das Licht der Welt erblickt haben. Wir steuern jetzt mit Macht jener allgemeinen Freiheitserinnerungsfeier entgegen, die sich an die Befreiungskriege knüpft, und ein fast erschütterndes Zusammentreffen scheinbar heterogenster Dinge will es, dass viele unserer bedeutendsten Tondichter gerade in jenen wilden Jahren in dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhundert geboren wurden. Ich erblicke in der fast fanatischen Pietät, mit der man sich bemüht, das Bleibende und wahrhaft Unsterbliche dieser Meister in seiner ganzen Gloriole zu erhalten und unberührt immer wieder neu erstehen zu lassen, — ich erblicke darin den leisen, ahnungsvollen Anfang einer neuen Zeit, der das Echte, Ewige in der Kunst höher gilt als die Sensationen schnell verrauschender Virtuosenschaft und auf Sinnenkitzel bedachter Opernnovitäten; ich möchte aber auch in diesen Feiern, deren eine wir nun wieder einmal in dem poesieumwobenen, inselfriedsamen Heidelberg erlebt haben, einen warmen Appell an unsere lebenden Künstler ersehen, die gerade aus der von mildem Abendsonnenglanz der feierlichen Resignation verklärten Harmonie des inneren und äusseren Menschen Liszt lernen sollen, dass es in der Kunst, zumal in der auf seelisches Erleben gestellten Tonkunst, nicht bloss darauf ankommt, Lorbeer als Virtuose und als Schöpfer zu ernten, sondern darauf sich stets bewusst zu bleiben, wo auch dem Genialsten die natürlichen Grenzen der Schöpferkraft gesteckt sind. Darum auch nahm ich es einmal gern in Kauf, vier Tage hintereinander Kompositionen eines einzigen, wenn auch noch so individuellen Meisters aufzunehmen, der doch nicht als Erfinder, als ganz eigener Schöpfer im Sinne der klassischen Grossmeister zu betrachten sein kann und den man doch auch als solchen im Verlauf dieses schönen Festes lieben lernen musste, weil ihn seine künstlerische Ehrlichkeit davor bewahrt hat, mehr zu geben, als er hatte, wenn er sich auch in so ziemlich allen Formen der Musik mit mehr oder weniger Glück versucht hat. Man hatte nun einmal Gelegenheit, sich zu prüfen, auf welchem Gebiete er das Höchste erreicht hat; da möchte ich denn sogleich antworten, dass mir sein „Christus" den Gipfelpunkt seines Schaffens bedeutet. Es ist kein Oratorium im eigentlichen traditionell geheiligten Sinne, es ist vielmehr die Emanation eines genialen Menschen, Musikers und gläubigen Christen und verdiente vielleicht eher den Titel „Christenheit" als den irreführenden „Christus". Es ist das ganze Gemälde der christlichen, der, wie es im Motto heisst, „in Liebe wirkenden Menschheit", das uns Liszt in Wort und Ton ganz wundervoll anschaulich machen will. Die Geschichte Christi wird zu einem Dankgebet für sein Liebewirken gestaltet und in den tiefen, leuchtenden Farben der Lisztschen Orchester-, Orgel- und Chorpalette gemalt; es hängt eng mit der naiven dramatischen Fantastik des Meisters zusammen, dass gerade die tonmalerischen Partien bei aller Wörtlichkeit der Schilderung doch zugleich auch am innerlichsten er- und empfunden noch heute auf uns einwirken, dass wir also das Hirtenpastorale, den Marsch der heiligen drei Könige und vor allem — im zweiten Teile — die erschütternde Darstellung des von Christus besänftigten Meersturmes am schönsten nachzuerleben imstande sind, ohne uns von aussen her an diese Note Liszts heranmachen zu müssen. Philipp Wolfrum, der Leiter des Heidelberger Musiklebens, hat es sich nicht nehmen lassen — und diese stolze Bescheidenheit ist das Hauptcharakteristikum dieses prächtigen Vollkünstlers! — dieses Werk am Eröffnungstage selbst zu leiten, und zwar in der still bedachtsamen Art, die ihm eignet, eine Art, die von innen her an die zu interpretierende Schöpfung herantritt und nichts deutelt, nichts tüftelt; dadurch geht nichts von den Einzelheiten verloren, aber freilich gewinnt hier und da der Gesamtaufbau des Werkes dadurch eine etwas zu objektive Grundlage; das Orchester, das nur dem Dirigenten zu folgen hat, leistet dann Grosses (es war an diesem ersten Tage das durch die Mannheimer Hofmusiker verstärkte städtische Orchester); die Chöre aber blieben bei dieser Objektivität hier und da — vielleicht nur scheinbar — wenn auch nicht gerade passiv, so doch nur mässig selbst beteiligt. Anders wurde es dann allerdings stets, wenn die Solisten, wenn vor allem die Sopranstimme der Frau Noordewier-Reddingius wie ein rotglühender Sonnenball aus dem Horizonte des musikalischen Meeres auftauchte und nun das ganze Singen und Musizieren von Chor, Orchester und — fast möchte ich hinzusetzen — auch die Leistung des Dirigenten durchwärmte und hell aufjauchzen liess in ganzer seelischer Glut, und wenn sich dann all-

mählich auch die Stimmen der anderen Solisten hinzugesellten, sich vereinten, trennten und so fort in seligem Bunde: Frau Durigo, die Pester Altistin, Herr Fischer, der Berliner Tenorist, Herr Schüller, der Frankfurter Bassist und Herr Weil (Christus), der Stuttgarter Kammersänger.

War es nun wirklich des auf diese Totenfeier folgenden Festbankettes wegen, dass am zweiten Tage noch keine Kammermusik gemacht wurde, auf dass sich „männiglich“ und „weibiglich“ von den Strapazen dieses Mahles erholen sollte? Ich weiss es nicht; es wollte mir nur scheinen, dass gerade in den ersten Tagen jeweilen zwei Konzerte hätten stattfinden und dafür am dritten Tage (an dem sich das erste Kammermusikkonzert und die — ach! recht unerquickliche Generalversammlung des Allg. Deutschen Musikvereines auf einem grossen Orchesterkonzert auftürmten), hätte ein Ausflug in die von herbstlicher Würze und Färbung durchleuchtete Umgebung Heidelbergs unternommen werden müssen: dann erst wären die herzlichen Begrüssungsworte des Oberbürgermeisters gelegentlich des Banketts, die „Teilnehmer mögen sich auch an der Natur erbauen“, in die Praxis umgesetzt worden! Zum Glück war wenigstens die interessante Besichtigung des Heidelberger Schlosses unter der Führung des bei den Restaurierungsfragen der letzten Jahre so männlich eingetretenen Baurats Koch vom herrlichsten Herbstsonnenschein überglüht! — Item: halten wir uns an die uns gebotenen Genüsse: von solchen kann man wirklich von Herzen sprechen, entsinnt man sich der gleichermassen grosszügigen Leitung der Dantesinfonie durch Siegmund von Hausegger und der Faustsinfonie unter Generalmusikdirektor Prof. Dr. Max Schillings (diesen „Dr.“ honoris causa hatte ihm die Ruperto-Carola anlässlich dieses Festes und der fünfzigsten Jahresfeier der Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereines überreicht), beim Bankett bedankte sich der Ernannte dafür in der vornehm humorvollen, diskret andeutenden Liebenswürdigkeit, die ihn auszeichnet. Zuerst hatte ich wie viele andere, die Schillings zu kennen glaubten, ein gelindes Vorurteil, als ich las, dass gerade dieser Künstler die Faustsinfonie dirigierte, und nach der Himmel und Hölle stürmenden Impulsivität, mit der Hausegger das herrliche Karlsruher Hoforchester die Dantesinfonie spielen liess, fürchtete ich, — warum soll ichs abstreiten? —, die Faustsinfonie würde, müsse etwas abfallen; die Überraschung war um so freudiger, als ich beobachtete, wie fein Schillings nicht etwa nur die „Gretchen“-Episode herausarbeitete, sondern wie er auch das Charakterbild Fausts und besonders auch dasjenige Mephistos in das rechte Licht zu rücken wusste; ein Kenner und ein Liebender sprach aus dieser Tat, nicht nur ein — tüchtiger Könner! Nur einen Einwand möchte ich machen; gerade bei diesen Sinfonien darf man als Dirigent kein Freskomaler sein, nicht zu sehr die grossen rhythmischen Linien nachzeichnen; es war mir da sehr lehrreich, was mir gelegentlich in diesen Tagen ein alter Musiker erzählte, der noch in des Dirigenten Liszts Feuerauge blicken durfte; nach seiner Schilderung war es gerade das „Eckige“ im Rhythmus, waren es gerade die scharfen Zäsuren, die Liszt so sehr liebte, wobei sich, wie ich hinzusetzen möchte, vielleicht sein improvisatorisches ungarisches Naturell äusserte.

Unendlich leid tut es mir, über das dritte, das Fest abschliessende Orchesterkonzert nicht ebenso anerkennend referieren zu können wie über das erste und das nun zu besprechende zweite; war es hier noch die überragende Persönlichkeit Richard Straussens, der namentlich mit seiner wundervollen Interpretation der Bergsinfonie („Ce qu'on entend sur la montagne“) und den Faustepisoden (nach Lenau) helle Begeisterung erweckte, eine Begeisterung, die sich nach dem vehement (nur etwas zu „furioso“!) vorbereiteten „Trionfo“ (in Tasso“) zu unzähligen Hervorrufen des Meisters steigerte, war es in diesem zweiten Orchesterkonzert ferner das hinreissend virtuose und doch von zartester Empfindung oder von mächtigem Enthusiasmus getragene Spiel Ferruccio Busonis, der mit dem A dur-Konzert und der Totentanz - Paraphrase die Zuhörer in wahre Beifallsraserei versetzte, so fiel das letzte Konzert ganz bedeutend ab; daran waren die zur Auswahl gelangten Werke ebenso sehr schuld, als der mehr kammermusikalische, nur gleichsam wie eine zarte Coda des Festes ausklingende Charakter dieses Schlusskonzertes, in dem man doch sonst allgemein die Bekrönung eines Festes zu erblicken gewohnt ist. Aber auch die Kompositionen selbst waren wie gesagt, teilweise nur weniger bedeutende Schöpfungen Liszts und zeigten eben, wie ich schon anfangs betont habe, wie schlechterdings unmöglich es auch bei sorgfältigstem Suchen sein mag, für sechs Konzerte hintereinander gleich bedeutende Lisztsche Werke zu finden, weil Liszt nicht mannigfach genug schöpferisch veranlagt war, um auch bei schwächeren Werken unwiderstehlich zu fesseln. Der Zug zum Pompösen, Festlich-Erhabenen wirkt bei Liszt, ähnlich wie bei Bruckner nicht selten unvermittelt, so etwa bei dem Chorliede, „Die Glocken des Strassburger Münsters“. Liszt wurde bei dieser Longfellowschen Dichtung wieder einmal durch den Zusammenprall der Höllenmächte mit den siegreichen Engelscharen des Himmels zu einer von Fantastik strotzenden Schilderung der vergeblichen Flüche und wilden Ausbrüche Lucifers gedrängt; vielleicht lag es auch an der nicht ganz innerlichen, nur stimmlich genügenden Verkörperung der Lucifer - Partie durch Herrn Theodor Harrison (New-York), dass das Werk nicht vollauf zur Geltung gelangte; aber das tonmalerische Element und die mehr äusserlich brillante als ergreifende Steigerung des Stimmungsgehaltes sind wohl ein Charakteristikum des Werkes selbst. Bedeutend individueller und typisch für die kindliche Gläubigkeit Liszts erschienen mir die anderen Chorwerke dieses letzten kleinen Abends: die „Hymne de l'enfant à son réveil“ (für Frauenchor, Klavier, Harfe und Orgel) sowie der Engelchor aus „Faust“; in diesem Werke, ebenso auch in einer, von Herrn Fritz Hirt (Heidelberg) mit ergreifender Schlichtheit gespielten Elegie für Violine und Orgel spricht ein vielleicht noch wenig bekannter Liszt zu uns, ein ins Gläubig - allgemein - Menschliche vereinfachter, gleichsam irdischer Franz Liszt; dieser fromme Sinn erklingt uns auch aus dem Offertorium der „Ungarischen Krönungsmesse, die der gleiche Violinist, von Herrn Professor Wolfrum auf der Orgel mit seltener Zurückhaltung begleitet, vortrug. Wie hätte ich übrigens der Orgelvariationen über ein Thema aus dem ersten Satz der Bachschen Kantate „Weinen, Klagen“ vergessen mögen, die Philipp Wolfrum, der mich vor etlichen Lustren selbst in die Geheimnisse der Orgelkonstruktion eingeführt hat, mit eminenter Registrierkunst darlegte? Diese Orgel selbst ist übrigens, — das wurde den wenigen Teilnehmern die noch bis zum 20. ds. in Heidelberg geblieben waren, von dem Universitäts-Musikassistenten Hermann Poppen anschaulich vorgeführt, — ein Meisterwerk modernen Orgelbaus, nicht nur aus rein technischen Gründen, die mit den „Fortschritten auf diesem Gebiete“ zusammenhängen, sondern auch vom rein musikalischen Standpunkte aus: nicht oft findet man Flöten-, Klarinetten und Trompetenstimmen,

die, wie bei diesem Instrumente, stets den echten Orgelcharakter bewahren und nichts Blechernes, Grelles an sich haben, wie dies bei vielen anderen Orgeln in den sogenannten „Haupt-Musikzentren“ der Fall ist!

Wenigstens brachte der Schluss des dritten Orchesterkonzertes noch eine gewisse Steigerung: Hans Tänzler (Karlsruhe) sang drei Lieder aus Schiller's „Tell“ mit recht einfacher Empfindung; nur in dem wild zerklüfteten „Alpenjäger“, der in der klavieristischen Tonmalerei zu den individuellsten Liedern des Meisters gehört, riss den trefflichen „Tristan“ sein heldisches Temperament, nicht gerade sein Bühnennaturell, unwiderstehlich fort, nicht zum Schaden des Liedes übrigens; dass Wolfrum das Konzert wie das ganze Fest mit dem Chorliede „Gaudeamus igitur“ abschloss, lässt sich aus lokalpatriotischen Gründen gewiss erklären, wenn auch nicht eben rechtfertigen; doch sei's drum! Gesungen wurde diese geniale Paraphrase über das unsterbliche Studentenlied von dem begeisterten Chor mit einer so rührenden Freudigkeit, dass man ein unheilbarer Griesgram sein müsste, wollte man „schwerwiegende Bedenken“ an diese Bekrönung des Festes knüpfen.

Nicht ohne Absicht habe ich die beiden Kammermusikmatinéen an den Schluss meines Referates gesetzt: es stand im ganzen kein allzu glücklicher Stern über ihnen; hatten schon die ganz unzureichenden Garderobeverhältnisse in dem alten Kollegienhaus-Saale das Publikum nicht in die rechte Feststimmung gebracht (man betrachte doch ja Derartiges nicht als „Nebensache“, denn Stimmung ist bei der darauf aufgebauten Tonkunst wenn auch nicht alles, so doch sehr viel!!) — so boten auch die Programme der beiden Konzerte recht ungleiche Genüsse; sprechen wir zunächst von den wirklich „musikalischen“ Gaben: dazu rechne ich in allererster Linie den lebendig anschaulichen Vortrag der „Grossen Sonante für das Pianoforte“ (aus dem Jahre 1853) durch Edouard Risler (Paris), diesen grossen Künstler, der nicht umsonst über Beethoven gleichsam wieder zu Liszt zurückgekommen ist und nun das Liszt'sche Werk mit einem Hauch von Klassizismus umgibt, der zwar vielleicht nicht ganz — Lisztisch ist, aber doch als unmittelbar erlebt erscheint; dazu rechne ich ferner die drei schönsten Lisztlieder — „Es muss ein Wunderbares sein“, „Über allen Gipfeln“ und „Die drei Zigeuner“ — (weniger die schon recht blass einwirkenden „Glocken von Marling“), Lieder die im Munde der hochbedeutenden Wiener Altistin Madame Cahier mit dem ganzen Sehnsuchtsschimmer der Romantik umwoben wurden; ich rechne zu diesen echt musikalischen Gaben der beiden Matinéen auch noch in einigem Abstande die, wenigstens historisch interessanten, an Mendelssohn und Robert Franz gemahnenden Jugendlieder und unter ihnen namentlich das herzerfreuend innige „Veilchen“ (nach einem Gedichte von Josef Müller); — was aber weiter noch „geschah“ in diesen Vormittagsstunden, erweckte in mir offen gestanden keine echten Festgefühle, nicht einmal die Mitwirkung des Altmeisters Saint-Saëns, so bewundernswert es vom menschlichen Standpunkte auch sein mag, dass dieser — bei Gelegenheit des Festes zum Ehrenmitgliede des Allgemeinen Deutschen Musikvereines ernannte — Franzose mit 77 Jahren noch eine deutsche Feier zu Ehren seines einstigen Lehrers mitmacht, so chronistisch fesselnd es ferner auch war, Saint-Saëns selbst die ihm von Liszt gewidmete Bearbeitung seines gerade durch die Orchestrierung originellen berühmten Totentanzes im grossen und ganzen noch recht gut spielen zu hören. Prof. James Kwast und Frida Kwast-Hodapp spielten das „Concert pathétique“ für zwei Klaviere technisch bravourös, aber nicht „löwenmähnig“-grandios genug. Nicht recht in den Rahmen eines Konzertes fügen wollte sich auch der an sich etwas monotone, von Herrn Julius Schüller vorgetragene 129. Psalm. Ganz verfehlt war die Ballade „Leonore“ (nach Gottfried Bürger), eine Komposition, die zeigt, dass Liszt auf diesem Gebiete nicht die volle Einstellungsfähigkeit besass und dass dieses Gebiet des Melodrams nach ihm Strauss und Schillings entschieden mit bedeutend mehr Glück bebaut haben: wenn nun aber ausserdem noch die deklamatorische Darstellung mangels genügender Vorbereitung so herzlich unvollkommen wird, wie es hier leider der Fall war, wo an Stelle des verhinderten Meisters der Melodram-Deklamation, wo im letzten Augenblick statt E. v. Possarts der Mannheimer Intendant Ferdinand Gregori, sonst ein trefflicher Künstler, der am Klavier statt von Schillings von dem sonst ausgezeichneten Pianisten und Begleiter Ernest Schelling nicht diskret genug unterstützt wurde, — dann gibt dies keinen guten Klang, zumal bei der an sich so unseligen Form des Melodrams. Nicht all' meine Erwartungen erfüllt hat auch das Klavierspiel Arthur Friedheims; man hatte mir ihn als den „geistig reifsten“ Lisztschüler gerühmt, und doch vermisste ich gerade diesen geistigen Anteil an seiner Wiedergabe z. B. der Franziskus-Legenden, recht lebhaft; erst bei den Virtuosenstücken schien er in seinem Elemente zu sein! . .

Doch trotz all' dieser kleinen Ausstellungen, die ein ehrlicher Referent gerade bei einem solchen Anlass zu machen verpflichtet ist, verlief das Heidelberger Lisztfest vom musikalischen Gesichtspunkte aus zufriedenstellend. Um so bedauerlicher ist es, dass die interne Vereinsstimmung nichts weniger als „festlich bewegt“, eher stürmisch erregt war; wenigstens brachte die Tagung ausser den schon erwähnten Auszeichnungen auch die Glückwünsche, die Herr Lienau (Berlin) im Namen der deutschen Musikalienhändler und Verleger überbrachte und die auf die Zusicherung herzlicherer Beziehungen zwischen Autor und Verleger hinausliefen. Im übrigen aber wurde der gerade die Leser dieses Blattes aufs höchste interessierende Antrag das „Unternehmen von Schritten zur Hebung des gesamten Standes der Musiker“ betreffend, den Herr Hofkapellmeister Ferdinand Meister (Nürnberg) im Namen des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter in wohlgefügter Rede einbrachte, zwar mit einer Sympathiekundgebung des Vorstandes erwidert, ohne dass jedoch der Verein Zeit hatte, die einzelnen Punkte dieses nicht warm genug zu begrüssenden Antrages zu diskutieren. Die Verhandlung über den äusserst unerquicklichen Fall Istel, der eine solche Ausdehnung und Aufbauschung — wenigstens nicht vor dem Forum der Generalversammlung — verdient hätte — diese Verhandlungen hatten leider so viel Zeit in Anspruch genommen, dass man trotz Ausdehnung der Generalversammlung auf zwei Nachmittage nicht zu der Erörterung des besagten Antrages kam: dies muss gerade anlässlich der Zentenarfeier des grössten musikalischen Menschenfreundes aller Zeiten, recht schmerzlich berühren!

Doch nicht mit diesem bitteren Misston wollen wir unsere Erinnerungsmotette über das schöne Fest beschliessen, — nachdem wir pflichtgemäss noch verzeichnet haben, dass der Vorstand bis auf den an Stelle des ausscheidenden Prof. Sommer neugewählten Prof. Artur Seidl (den Verfasser der ausgezeichnet-instruktiven Denkschrift über die Geschichte des „Allgemeinen Deutschen Musikvereines) und bis auf den statt Al. Zemlinskys in den Musikausschuss berufenen Münchner Komponisten Herm.

Bischoff der gleiche geblieben ist, — wollen wir dem rührigen Vereinen für sein nächstes halbes Jahrhundert von Herzen ein kräftiges „Vivat! Crecat! Floreat!“ zurufen!!

Dr. Arthur Neisser

Weimar

Weimar hatte guten Grund, Liszts hundertjährigen Geburtstag festlich zu begehen; und so wurden uns zwei Theater- und eine Kirchenaufführung geboten. Das Theaterkonzert wurde mit der Hungaria eröffnet. Sie gehört nicht zu den besten Schöpfungen Liszt und wirkt namentlich gegen den Schluss hin ziemlich äusserlich, dagegen bietet der Anfang recht viel Interessantes; eine weite ungarische Landschaft öffnet sich den Blicken. Wundervoll spielte Lamond den Totentanz. Das grandiose, atembeengende Werk riss auch zu stürmischem Beifall hin. Ehern, unerbittlich wuchtig brausen die Oktavengänge; das „jungfräuliche“ Thema dagegen hätte ich noch etwas sanfter gewünscht. Jedenfalls war Lamonds Leistung die trefflichste des ganzen Konzertes. Denn die Faustsinfonie, die nun folgte, konnte mir weniger behagen. Es fehlte wohl Peter Raabe, dem verdienstvollen Dirigenten, am Klangsinn; so hatte man z. B. nicht das Gefühl: jetzt wird Faust durch Gretchen zu reinen Höhen erlöst, sondern hörte eben nur Geigen, die piano spielten. Die Symbolik mangelte. Auch die feinen Nuancen und Übergänge, wie sie bei einer so diffizilen, visionären Musik unentbehrlich sind, vermisste ich oft. So blieb der Mittelsatz ohne innere Wirkung. Benno Haberl sang das Tenorsolo schön, aber ohne Inbrunst. An Applaus fehlte es natürlich nicht.

Der zweite Abend brachte eine szenische Aufführung der Heiligen Elisabeth. Warum zog man dieses zarte, reine Werk vor das grelle Rampenlicht? Was man da zu sehen bekam, war oft recht peinlich. Geradezu töricht wirkte der Kinderchor im Vorspiel mit den Drehungen bei den freien Takten. Die kleine Elisabeth war natürlich viel zu alt. Der Landgraf Ludwig hob in dem Jagdliede, sobald der Gesang pausierte, zur Fanfare das Horn an die Lippen; aber die Fanfare klingt auch weiter, wenn er zu singen hat. Das Rosenwunder ging so vor sich, dass Elisabeth ein schön gebundenes Bukett hervorbrachte, welches sie dem Volke, das auf des Landgrafen Wink aus unerklärlichen Gründen sofort auftauchte, beständig vor die Augen hielt. Die Kreuzritter verschwanden nach dem ersten Chor, kehrten aber dann wieder auf die Bühne, denn sie hatten ja noch einmal zu singen. Ebenso ging der Seneschall aus dem Zimmer während des Duetts zwischen Sophie und Elisabeth, trat aber natürlich flugs wieder herein, als das Terzett begann. Derartiges wirkt stets verstimmend, denn man merkt die Absicht. Dass man den wunderschönen Schluss: die Heiligsprechung und das Gebet der Bischöfe einfach gestrichen hatte (wohl aus „dramatischen“ Rücksichten?) war, gelinde gesagt, ein Unfug. Das Werk schloss damit, dass Elisabeth sich auf einer Waldbank sorglich zum Sterben niederlegte; dann ging natürlich der Mond auf, Engel kamen aus allen Kulissen, und man hatte eine schreckliche Feerie, die freilich beim grossen Publikum immer Rührung erweckt. Eins möchte ich noch sagen: wenn man ein so intimes Werk auf die Bühne bringt, für die es nicht berechnet ist, wie kann man da noch zu behaupten wagen, Hugo Wolfs „Corregidor“ wäre „undramatisch“? . . . Von dem musikalischen Teile gilt, was ich schon bei der Faustsinfonie rügte. Es war alles auf das Grosse gestimmt. (Welch ein grobes Institut ist doch ein Theater; alles Feine geht verloren!) Die Chöre waren so im allgemeinen studiert; aber gleich der Anfang klang matt, denn es wurde ins Prospekt gesungen. Die Engelchöre detonierten leider. Das Orchester war nicht zart genug abgestimmt. Schon das Blech im Vorspiel hätte besser phrasiert sein müssen. Die Tempi waren oft vergriffen. Die Stelle „Ein Wunder hat der Herr getan“ bedingt ein breiteres Zeitmass. Der letzte Chor der Kreuzfahrer (nach dem kleinen Prestosatz ist vorgezeichnet: non troppo animato e sempre Maestoso!) artete beinahe in einen Galopp aus. Auch die Übergänge kamen nicht gleichmässig; so klaffte zwischen dem Kindergesang, der in schönstem Thüringisch erklang, und dem folgenden Allegro: „Willkommen die liebliche Braut“ ein merkbarer Riss. Ich vermisste das Vertiefte, Innerliche; es schmeckte eben alles zu sehr nach Theater. Vielleicht macht man mir meine Ehrlichkeit wieder zum Vorwurf; aber ich denke wie Schumann: „Mit Phrasen wie: ‚hat sich Beifall erworben, fand Teilnahme, wurde beklatscht‘“, wird nichts vom Fleck gebracht, alles verwaschen, niemand geehrt.“ — Von den Solisten gefiel mir Herr Strathmann als Landrat Ludwig, trotzdem die Höhe etwas matt ansprach. Dasselbe gilt von Fräulein vom Scheidt (Elisabeth); ihre Höhe klingt resonanzlos und gequält auffallend war bei beiden eine gewisse Atemnot, welche sie zwang, manche Phrasen zu zerreissen. Im ganzen aber bot die Dame gesanglich eine gute Leistung; weniger darstellerisch, namentlich am Schluss. Dagegen war Fräulein Vogel als Sophe nicht genügend; sie plagte sie ab, aber es fehlten die grossen Akzente. Die kleineren Partien waren angemessen besetzt; nur der ungarische Magnat (Herr Bergmann) blieb beständig zu tief. — Das Theater war besser besetzt als beim Konzert. Freilich wirkten Damen und Herren der Gesellschaft mit, und so waren viele nur gekommen, um ihre Bekannten auf der Bühne zu bewundern. Hinter mir rief denn auch jemand aus dem Publikum des klassischen Weimar in unverfälschtem Dialekt: „Da drieben stäht se! . . .“

Zuletzt das Kirchenkonzert. Es bescherte uns die ungarische Krönungsmesse unter Waldemar von Baussnerns Leitung. Es war ein schöner Gedanke, dieses seltener gehörte Werk zum Erklingen zu bringen, dem die Bedeutung der Graner Messe zwar nicht zukommt, das aber doch der Herrlichkeiten genug bietet. Allein das Graduale ist ein Meisterwerk. Die Aufführung litt unter gewissen Schwankungen; vielleicht ist Baussnern als Dirigent nicht routiniert genug, um Massen fest zusammen zu halten. Immerhin war der Eindruck ein erfreulicher und lohnte die aufgewandte Mühe. Von den Solisten ist besonders Emma Lindenberg (Köln) zu nennen, die über einen gut geschulten, sehr schönen Sopran verfügt. Auch Herr Mang wäre lobend zu erwähnen. Dagegen war die Altstimme der Frau Kotelmann-Heese (Berlin) unmöglich, und auch der breite, flache Tenor des Herrn George Walter (Berlin) konnte nicht genügen.

Zum Schluss sei noch die Tatsache festgenagelt, dass es die Stadt Weimar nicht für nötig erachtet hatte, ihren einstigen grossen Mitbürger durch einen Kranz zu ehren, den man am Denkmal hätte niederlegen können. Vom Hofe wohnte niemand einer der Festlichkeiten bei. Sapienti sat.

Ernst Ludwig Schellenberg

Leipziger Gewandhaus

Das dritte Gewandhauskonzert war Franz Liszt gewidmet. Von der durchaus unfestlichen Länge ($2\frac{1}{2}$ Stunden anstatt $1\frac{1}{2}$) abgesehen, war es ein Festkonzert ersten Ranges. Es zeigte Liszts glänzende Vorzüge und liebenswerte Schwächen in einer zugleich genussreichen und belehrenden Weise. Die sinfonische Dichtung „Festklänge“, mit welcher der Abend eingeleitet wurde, soll sich der Meister ursprünglich als eigene Hochzeitsmusik komponiert haben. Man merkt aber, wenigstens in der jetzigen Fassung, dass ihm mancherlei Skrupel bei der zu erwartenden Hochzeit oder bei der sich in merkwürdiger Unruhe verbreiternden Komposition gekommen sein dürften. Ein einziges Mal während des sehr langen Stückes übermannt ihn eine grenzenlose Glückseligkeit, aber nur auf Augenblicke. Alles andere tönt wie Frage und Zweifel, nicht selten auch wie Ironie oder Galgenhumor. Diese Komposition erscheint mir als eines der sichersten Zeugnisse für Liszts ehrliche Gesinnung. Bekanntlich ist aus der Hochzeit nichts geworden. Die mannigfachen unbekannten Gründe dafür scheinen in den Seiten dieser für den Musiker sehr interessanten, der äusseren Wirkung fast baren Partitur in feiner Weise niedergelegt zu sein. Wie weit aber eine solche Vermutung zu Recht besteht, können nur Wissende aus Liszts Kreise beurteilen. Einstweilen gelten die „Festklänge“ wohl nebenbei noch als Huldigung für die polnische Nation.

Einen Lisztsspieler mit allen erforderlichen Eigenschaften hatte man in Herrn Arthur Friedheim für das Klavierkonzert in Adur gewonnen. An Dankbarkeit kommt es dem in Esdur nicht nahe, verlangt infolgedessen weniger Brillanz als hervorragendes Musikertum und grosszügige Auffassung. Es zeugte von Friedheims künstlerischer Kultur, dass er nach dem mit diesem Konzert schwer zu

erringenden Triumphe dem offenkundigen Verlangen nach einer Zugabe nicht entsprach.

Nach der Pause: das grösste und wohl auch bedeutendste Orchesterwerk des Meisters: die **Faustsinfonie**, das eigentliche Festwerk, wirkend wie am ersten Tage, noch immer voll von Offenbarungen und von Hinweisen auf die Zukunft. Wenigstens, wenn man sie so hört, wie Prof. Arthur Nikisch sie ausdeutet und das Gewandhausorchester sie erklingen lässt. Das Tenorsolo im Finale wurde von Herrn Felix Senius so entrückt und inbrünstig, man kann sagen immateriell, entschwebend vorgetragen, dass die verklärte Stimmung restlos zum Ausdruck kam. Auch der Gewandhauschor und Herr Prof. Straube an der Orgel verhalfen zu dieser ergreifenden Wirkung. Der Hauptanteil am Erfolge gebührt Arthur Nikisch, dessen geistige Oberherrschaft und unverkennbare Herzensneigung zu Liszt den Werken ebenso zustatten kamen, wie seine echt Lisztische, rhapsodische, teils grandios befeuernde, teils besonnen zügelnde Art des Dirigierens. In einer solchen Vollendung, so ganz im Geiste Liszts, so erfüllt von sinnlichem Wohlklang im Bunde mit einer allem Schema abgewandten Freiheit der Orchesterdeklamation, dass die Ausführung wie eine geniale Improvisation wirkt und das Zuhören zu einem Erlebnis wird, dürfte die Faustsinfonie kaum wieder zu hören sein.

♯

Rundschau

Oper

Strassburg

Im Anschluss an das Heidelberger Lisztfest begab sich von dort aus, einer Einladung des Intendanten Wilhelmi folgend, eine Anzahl von Teilnehmern in die elsässische Residenzstadt und wohnte einer Vorstellung des unsterblichen Weber'schen „Freischütz“ bei: dass es sich hier um das Werk eines Unsterblichen handelte, das erlebte man — soll man nun, um „modern“ zu denken, „auch“ oder „gerade“ sagen? ich bin mehr für das Letztere! — also das erlebte man gerade nach dem Heidelberger Feste aufs Überzeugendste. Nicht etwa als wollte ich den Reaktionär spielen, als wollte ich ins meistersingerliche Horn stossen und Hans Sachsens „Ehret Eure Meister!“ jesuitisch als Deckmantel für derartige reaktionäre Gedanken gebrauchen! Nichts weniger als dies! Aber die selbstverständliche tonale Melodiosität dieser Partitur, die Naturromantik und das Märchenwaldes-Gruseln der Wolfsschlucht-Instrumentation, dazu die gesunde Mischung von echter Frömmigkeit und echter Jungfräulichkeit, all' diese Elemente treffen sich in diesem köstlichen Werke so wundervoll natürlich, dass es nur eines ganzen Musikers und mitempfindenden Schöpfers bedarf, um uns dessen inne zu werden. Hans Pfitzner ist seiner ganzen musikalischen Natur nach der typische Romantiker und also wohl berufen, dieses Werk neu einzustudieren, eine Tat, die ihm namentlich im musikalischen Sinne, ganz herrlich gelungen ist. Wie er gleich schon in der Ouvertüre die sich verspinnende Romantik des ersten Teiles ohne Brüche und schroffe Übergänge in die lichten Allegrostimmungen des zweiten Teiles auflöst, das war ergreifend; und so weiss er im Verlauf der ganzen Partitur dynamisch und rhythmisch den romantischen Einschlag der Partitur aufs schönste herauszuschälen; die Inszenierung als solche ging allerdings wenig über das Herkömmliche hinaus, war aber sachgemäss und wirkungsvoll. Unter den tüchtigen Darstellern erwähne ich hier besonders Herrn Wissiak, der aus dem bösen Kaspar einen wahren Teufel in Menschengestalt machte und dabei auch gesanglich das dämonische Pathos der Gestalt scharf zum Ausdruck brachte.

Dr. Arthur Neisser

Konzerte

Berlin

Der Philharmonische Chor führte in seinem ersten Vereinskonzert unter Leitung von Prof. Ochs Händels „Judas Maccabäus“ in der Bearbeitung Fr. Chrysanders auf und errang sich damit einen schönen Erfolg. Die chorische Leistung war wie immer in diesen Konzerten eine schier vollendete; Wucht, Klangschönheit und Präzision sind ihr nachzurühmen. Die Kampf-Chöre und der berühmte Jubelchor „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“ hinterliessen bei der Kraft des Vortrags und der imposanten Tonfülle, die der Chor entfaltete, eine starke Wirkung. Unter den Solisten erfreuten besonders Frau A. Noordewier-Reddingius mit dem frischen Klang ihres Soprans und Frl. Emmi Leisner mit ihrem pastosen Alt. Das Philharmonische Orchester bewältigte seinen Part ganz vortrefflich; für den grossen Saal hätten die Holzbläser stärker besetzt sein können. Die sechs Oboen verliehen dem Orchesterklang zwar einen gewissen Glanz, der aber nach meinem Dafürhalten doch noch mehr Helle vertragen hätte. Die Orgelpartie hatte Herr B. Irrgang, die Begleitung am Flügel Herr Alfred Kleinpaul übernommen. Beide Herren entledigten sich ihrer Aufgabe mit feinem künstlerischen Geschmack.

Der Geiger Peder Möller, dessen Konzert mit dem Philharmonischen Orchester im Beethovensaal stattfand, hat gute Technik und tragfähigen Ton. Leider trübte er den Eindruck seiner Leistungen durch vielfach unreine Intonation. Er spielte die Violinkonzerte in g moll von Bruch und h moll von Saint-Saëns und H. Ernsts Ungarische Melodien, bei deren Wiedergabe ihn das von Herrn Dr. Kunwald sicher geleitete Philh. Orchester bestens unterstützte.

Käte Neugebauer-Ravoth gab einen Liederabend im Bechsteinsaal. Ihr Organ, eine helle, klanglich ausgiebige Sopranstimme, ist gut geschult, wenn auch nicht zu vollkommener Zuverlässigkeit erzogen. Im Vortrag gibt sich Frau Neugebauer als intelligente und geschmackvolle Künstlerin, deren Naturell das Ernste, Pathetische wohl am besten liegt. Die Konzertgeberin sang Lieder älterer Meister; Ahle, Bach, Benda, Reichardt, Zumsteeg u. a. standen auf ihrem Programm. Am Flügel sass als musikalisch zuverlässiger Begleiter Herr Herr Wilhelm Ammermann-Hamburg.

Julius und Engelbert Röntgen setzten am 17. Okt. ihre im vorigen Winter beifällig aufgenommenen Konzertabende fort. Neben Werken von Bach und Beethoven gelangte eine hier bisher nicht gespielte Sonate für Klavier und Violoncello g moll von Jul. Röntgen zu Gehör. Als wertvolle Bereicherung der nicht gerade umfangreichen Celloliteratur werden alle Freunde der Kammermusik diese neue Sonate begrüssen. Da birgt sich in übersichtlicher Form eine vornehme Musik, die in schönem melodischen Fluss und edler Romantik durch das stets angenehm berührte Ohr den Weg zum Herzen findet. Am bedeutendsten erscheint der erste Satz, ein hübsch erfundenes Allegro, am originellsten wohl das pikante, meisterhaft gearbeitete Scherzo. Ihm folgt ein ruhiges Andante, das unmittelbar in ein frisch und kräftig hinstürmendes Finale überleitet. Beide Instrumente sind mit vollster Kenntnis und Würdigung ihres Charakters behandelt. Sie werden gegeneinander ausgespielt, zu kräftigen Kontrastwirkungen geführt und ebenso geschickt zur Wiedergabe desselben musikalischen Gedankens kombiniert. Beim Auditorium fand das Werk, das von den Herren Konzertgebern in überaus schwungvoller Weise wiedergegeben wurde, lebhafte Zustimmung.

Die Königliche Kapelle begann ihre dieswinterliche Konzerttätigkeit unter Richard Strauss' Leitung am 18. Okt. Das Programm war Haydn, Mozart und Beethoven gewidmet. Ersterer kam mit seiner lieblichen Es dur-Sinfonie (Br. u. H. No. 1), Mozart mit seinem A dur-Klavierkonzert, dessen Solopart Herr Prof. Georg Schumann technisch makellos und mit schönem Ton spielte, und Beethoven mit seiner B dur-Sinfonie No. 4 zu Worte. Dass die Ausführung den weitgehendsten Ansprüchen entsprach, in bezug auf technische Klarheit und klangliche Ausgeglichenheit jedenfalls schwerlich zu überbieten sein dürfte, braucht wohl kaum besonders betont zu werden. Aus der „Vierten“ seien das wunderbare Adagio und das Finale hervorgehoben, jenes kam mit grosser Innigkeit, dieses mit ausserordentlicher Feinheit im Aufbau und hinreissendem Schwung zur Wiedergabe.

Im Blüthnersaal stellte sich ein junger Geiger von beachtenswerten künstlerischen Qualitäten vor, Herr Eddy Brown. Vom Blüthner-Orchester begleitet spielte er die Schottische Fantasie von Bruch und Tschaikowskys D dur-Konzert, ausser-

dem Tartinis „Teufelstriller". Seine Technik ist weit vorgeschritten und zuverlässig, sein Ton besonders in der Kantilene weich und süss. Mit Bruchs Fantasie fand er sich in anzuerkennender Weise ab.

Zu einem vollen künstlerischen Erfolg wurde das erste Auftreten des Geloso-Quartetts der Herren A. Geloso, A. Bloch, L. Bailly und J. Grinet. Ich hörte die Vereinigung Schumann's A dur-Quartett op. 43 und Beethovens Es dur-Quartett op. 74 vortragen. Jeder der vier Künstler erwies sich als ein tüchtiger Vertreter seines Instrumentes; ihr Zusammenspiel ist von hoher Vollendung, rhythmisch klar und präziss, wunderschön im Klange, ihr Vortrag fein gegliedert, warm und eindringlich im Ausdruck.

Max Pauer spielte an seinem ersten Klavierabend im Beethovensaal Klavierwerke von W. Fr. Bach-Zadora, W. Lampe, Beethoven (A dur-Sonate op. 110), Th. Kirchner (8. Romanzen), Tschaikowsky, Liszt und Köhler. Ich hörte die Beethovensche Sonate und die Kirschnerschen Stücke, deren Wiedergabe die oft gerühmten Vorzüge des ausgezeichneten Künstlers im besten Lichte zeigte. Namentlich das Beethovensche wusste er mit ausserordentlicher Klarheit und Eindringlichkeit darzulegen. Mag auch bei Herrn Pauer am letzten Ende der Intellekt stärker sein als die Empfindung, er fesselt den Hörer vor allem durch die Schlichtheit und gesunde Natürlichkeit, mit der er musiziert. Adolf Schultze

In einem Liszt-Abend vereinigten sich die Pianistin Martha Schaarschmidt und der Kammersänger Emil Pinks im Choralion-Saal. Die stimmlichen und künstlerischen Vorzüge des Sängers sind hinreichend bekannt. Ausgezeichnet disponiert erfreute er durch die Wiedergabe mehr oder minder bekannter Liszt-Lieder, unter welchen besonders das Herweghsche „Ich möchte hingehn wie das Abendrot" hervorragte. Fräulein Schaarschmidt ist eine mit gutem technischen Rüstzeug ausgestattete Klavierspielerin, welche auch nach der musikalischen Seite hin erfreulich begabt ist. In der h moll-Sonate hatte sie sich jedoch eine alzu grosse Aufgabe gestellt; wenn auch Einzelheiten gut gelangen, so kämpfte sie doch stellenweise noch derartig mit dem rein Technischen, dass ihr Wollen hinter dem Können naturgemäss zurück blieb.

Der Lieder-Abend von Marie Hildebrand trug ein ziemlich farbloses Gepräge, die Stimme ist zwar wohllautend und gut gebildet, jedoch vorläufig noch wenig ergiebig, so dass sie den akustisch vortrefflichen Saal kaum füllte. Fräulein Hildebrand wird daher gut tun, sich einstweilen nur in kleineren Räumen hören zu lassen, es ist zu hoffen, dass ihr sympathisches Organ sich noch auswächst, auch ihr Vortrag muss viel belebter werden, wenn sie musikalisch interessieren will. Die Begleitung lag in den bewährten Händen Erich Wolffs.

Johanna Kiss sang im Konzertsaal der Kgl. Hochschule für Musik eine Reihe neuer und neuester Lieder, von welchen ich Georg Vollerthuns „Nachsprung zum Hochzeitstanz" hörte, dessen reichlich moderne Betonung im auffälligen Gegensatz zu dem aus dem 17. Jahrhundert stammenden Text stand. Darauf folgten Gesänge von Alexander Schwartz, welcher selbst sehr gewandt begleitete. Der Stimmungsgehalt der auserwählt feinen Texte ist teilweise gut getroffen, stellenweise jedoch allzu gekünstelt in der Melodik. Am dankbarsten erwies sich „Wäsche im Wind", welches dacapo gesungen werden musste. Die Sängerin legitimierte sich als eine sehr intelligente bemerkenswerte Vortragskünstlerin, leider stehen ihre stimmlichen Qualitäten nicht auf gleicher Stufe. Das Organ spricht nicht gleichmässig in allen Lagen an.

Stimmlich von der Natur gut bedacht ist die Sopranistin Lotti Erika Bachmeyer, welche sich im Klindworth-Scharwenka-Saal vorstellte. Sie verfügt über eine bewegliche helle Koloraturstimme, welche jedoch noch sehr kultiviert werden muss, bevor es der jungen Sängerin gelingen wird, ihre künstlerischen Intentionen frei und ungehindert durch technische Mängel zum Ausdruck zu bringen; besonders das Kopfregister bedarf sorgsamster Schulung. Wenn es Fräulein Bachmeyer gelingt, hier Ausgleich zu schaffen, so dürfte sie ihren Platz vorzüglich als Opernsängerin in absehbarer Zeit ausfüllen. In der Wahl ihres Begleiters war sie sehr glücklich gewesen, Otto Bake akkompagnierte ebenso umsichtig wie feinfühlend.

Der Klavier-Abend von Mark Günzburg hatte eine grosse Zuhörerschaft in den Blüthner-Saal gelockt. Ich hörte von der Beethoven Sonate B dur op. 106 die beiden letzten Sätze, deren Wiedergabe mir nicht besonders geeignet schien, die künstlerischen Qualitäten des Pianisten zur Geltung zu bringen. Er rang hier mit dem technisch wie musikalisch kolossalen Material, ohne es voll zu beherrschen, ohne den Monumentalbau dieses Tonwerkes plastisch herauszuheben. Besser gelangen Mendelssohns Scherzo e moll, Fields Nocturne und die Gavotte von Gluck-Brahms, obwohl auch hier mehr Poesie zu wünschen übrig blieb; in den Paganini-Variationen fehlte bei flüssiger Technik die Gestaltungskraft.

Reine Freuden bot das Konzert von Paula Stebel, die sich zunächst als feinfühlige Kammermusikspielerin mit Prof. Karl Klingler in der Wiedergabe der Es dur-Sonate op. 12 von Beethoven vereinigte. Das war die Sprache wahrer echter Kunst, der gegenüber die Kritik einem dankbaren Geniessen Platz macht. Die fis moll-Sonate von Schumann liess dann die Vorzüge der Konzertgeberin als Solopianistin voll zur Geltung kommen, hier wird die Technik, weil sie eben als selbstverständliche Rüstung einfach da ist, nie zum Selbstzweck, niemals tritt sie dem rein Musikalischen hindernd in den Weg. Alles in allem Paula Stebel ist eine Künstlerin von den wenigen Auserwählten, welchen man in den Konzertsälen recht oft begegnen möchte. Den Schluss bildete Schuberts C dur-Fantasie op. 159 für Klavier und Violine in meisterhafter Wiedergabe.

K. Schurzmann

Leipzig

Hermann Gura, dessen stimmliche Mittel besonders in der Klangfarbe an seinen unvergesslichen Vater erinnern, zeigte sich an seinem Goethe-Abend als reifer Vortragsmeister mit aussergewöhnlicher Gestaltungskraft. Besonders interessant waren seine Vorführungen der Erlkönigkompositionen von Schubert und Loewe. In beiden sind die Züge des Genies so selbständig, dass keiner dem anderen den Rang streitig machen kann.

Willy Burmester spielte im gefüllten Kaufhaussaale zum nirgends getrübten Entzücken der Zuhörer grössere und kleineren Stücke. Von letzteren gefielen vor allem die köstlichen Sachen aus dem Kinderalbum (op. 39) von Tschaikowsky in der Burmesterschen Bearbeitung (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig). Burmesters souveräne Technik, sein völlig schlackenloser, geschmeidiger Ton und sein grundmusikalischer Vortrag ergeben eine ideale Harmonie des Musizierens. Dass er die Kleinkunst nicht etwa zur Spezialität macht, beweist der Umstand, dass er sie gewissermassen als Dessert vorsetzt. Das eigentliche Konzert (diesmal Beethoven und Bach) geht voran und hat die durchaus normale Länge von einer Stunde.

Das Böhmische Streichquartett, dessen hervorragende Qualitäten sich gleich geblieben sind, eröffnete seine in Leipzig ausserordentlich beliebten und besuchten Kammermusikabende mit einem Riesenprogramm (von $2^1/_2$ Stunden), an dem noch Frau Mysz-Gmeiner, die Herren Karl Friedberg und Eduard Behm (Begleitung) erfolgreich beteiligt waren. Eine normale Dauer des Konzertes wäre in einfacher und sehr erfreulicher Weise zu erzielen gewesen, wenn die Böhmen auf das ihnen gewidmete neue Streichquartett in fis moll von M. Reger (über dessen Erstaufführung wir aus Dresden berichten) verzichtet hätten. Der sehr geschickte schreibselige Komponist hat schon ausser einigen Arbeiten, die grosses Talent bezeugen, manche Langweiligkeiten zu Papier gebracht, aber kaum so etwas Ödes, Gedankenarmes, Verschwommenes wie dieses Quartett, dem solche Eigenschaften wohl nur noch von dem vorjährigen Klavierkonzert aus der gleichen Feder streitig gemacht werden können. Einige lichte Brahmsaufblicke kommen immerhin vor. Aber diese Dürftigkeit der Themen und dieses Fortwursteln von einem erklügelten „Tiefsinn" zum andern, diese Mattigkeit des Klanges und Blässe der Gedanken, die, durch Trugschlüsse und Dissonanzenhäufungen artistisch angeschminkt, dem naiven Zuhörer vielleicht entgehen mag, wird sogar der Komponist selber kaum noch überbieten können. Anerkennenswert ist ja seine Neigung originalen Meistern (in diesem Falle Brahms und letzter Beethoven mit Verzerrung des Tiefsinnigen ins Stumpfsinnige) nachzueifern. Fragt man sich aber, was diese „Musik" denn eigentlich will, wodurch der Komponist zu ihr gedrängt ward, so liegt die Antwort nahe: Ich will wieder mal tiefsinnig erscheinen. Nirgends ist das leichter als in der Musik. Gute Leute und schlechte Musikanten wissen aus der Literatur, wo sich Gedankenarmut weniger (als in der Musik) verbergen lässt: Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen. Gott sei Dank (für den tiefsinnigen Musiker): Manche fühlen's (sozusagen) und klatschen Beifall, was ja doch als eine Gefühlsäusserung zu bewerten ist. Sonderbar, dass solche Musik aufgeführt werden kann, (garnicht sonderbar, dass sie komponiert, zusammengesetzt werden kann, das kommt sehr oft vor, ohne dass die Welt etwas davon erfährt), sonderbarer, dass sie in aller

Ruhe angehört, und am sonderbarsten, dass sie „beklatscht“ werden kann. Wahn, überall Wahn. Nur keine Musik. Wozu brauchen wir Musik? Die Kunst stirbt (so oder so, das ist gleichgültig)? Was uns not tut, das ist: Konstruktion, so etwas recht Langweiliges, Noten als Medizin. Daran werden wir gesund und glücklich werden. Das Wichtigste bleibt immer: gesund sein. Die Verdienste derjenigen Komponisten, die am ergiebigsten langweilen und in dieser Hinsicht geradezu Aufsehen erregen, sollen deshalb im Interesse des höchsten Gutes nicht verkannt werden.

Seit seiner letzten hiesigen Einkehr hat der junge Pianist Paul Schramm mit Rücksicht auf die musikalische Ausschöpfung des Gehalts der von ihm an seinem Klavierabend dargebotenen Werke nicht viel hinzugelernt, oder, was vielleicht richtiger ist, er gibt immer noch nicht das, was ihm ureigener Besitz ist. Denn dass Schramm ein wohlbegabter Spieler, nicht bloss ein klaviertechnisches Talent ist, das vermochte man nicht nur aus dem intim gehaltenen Vortrag von Beethovens F dur-Sonate aus op. 10, sondern auch aus der achtunggebietenden Auslegung der Paganinivariationen von Brahms zu ersehen, für die es ihm nur noch etwas an physischem Titanentum mangelte. Eigentlich tiefe Wirkungen wird aber der junge Künstler nur dann erreichen können, wenn er sichs nicht so leicht macht, wie ihm alles zufällt; damit würde auch jenes über alle seine Vorträge ausgebreitete leis nonchalante Parfüm zerstoben werden. — Unterbrochen wurden die pianistischen Darbietungen durch einige Rezitationen von Frl. Elisabet Kunz, die besonders mit Rücksicht auf die zum Glück nur wenigen epischen Dichtungen nicht als zulänglich gelten konnten, da sich ihr Sprechorgan als nur mässig modulationsfähig erwies.

Die nächsten Tage konnte man in Kammermusik schwelgen. Da bot erstlich Gustav Havemann, unser jüngst aus Kgl. Konservatorium berufener einheimischer Geiger, mit der ebenfalls einheimischen Teichmüllerschülerin Frl. Maja Samuelsen ein harmonisches Zusammenspiel im Städt. Kaufhaus. Ich hörte eine tonschöne und von künstlerischem Ernst getragene Wiedergabe der G dur-Violinsonate von Brahms, wobei Frl. Samuelsen fein abgetönt am Flügel assistierte, ferner das von Spohr in Form einer Gesangsszene komponierte 8. Violinkonzert; hier wünschte ich mir allerdings stellenweise einen silberneren Geigenklang, während ichs der begleitenden Pianistin — wer setzt auch noch immer originaliter orchesterbegleitete Stücke mit Klavieraccompagnement vor! — nicht verübeln konnte, dass sie sich in ihren Part nicht tief genug eingelebt hatte. Noch konnte ich nur die Intrada des Havemann gewidmeten h moll-Konzertstücks von Leop. v. d. Pals hören, das indes gar wenig Eigenwerte aufwies. Man glaubte vielmehr z. B. Svendsen manchmal notengetreu kopiert zu hören.

Im Kammermusiksaal des Zentraltheaters gabs ein ganz auserlesenes Musizieren. „Dem Mann muss Musik Feuer aus dem Geiste schlagen.“ Dies Wort, das Bettina Beethoven selbst in den Mund gelegt hat — die drei Musiker, die da bei meiner Ankunft mit Carl Friedberg am Klavier als der Seele des Ganzen eben den letzten Satz von Beethovens B dur-Trio (op. 97) in Angriff nahmen, machten es wahr: Es war kein Erlebnis mehr, es glich einer Offenbarung. Was das gesamte Rebner-Quartett an diesem Beethovenabend mit dem Es dur-Quartett op. 127 noch bot, stand auf mehr als achtunggebietender Höhe. Vermochten sie den Vergleich mit den Brüsselern, deren Spiel am folgenden Tag einen sochen nahelegte, lediglich im ungetrübten ausgeglichenen Zusammenklang der Instrumente nicht ganz auszuhalten —, man musste das unter ihrem Vortrag, der bei aller feinen Detaillierung noch grosszügiger und beethovenscher war, vollkommen vergessen. Möchte das wackere Ensemble am nächsten hiesigen Konzertabend einen gefüllteren Saal sehen!

Die Brüsseler präsentierten ein reichlich buntes Programm: Ein Quartett Boccherinis, das in italienischen Wohlklang getaucht noch viel Lebensfähigkeit aufweist, Dvořáks warmblütiges A dur-Quintett op. 81, bei dem der bekannte Leipziger Pianist Georg Zscherneck mit gutem technischen und musikalischem Gelingen den Klavierpart durchführte, und Beethovens F dur-Quartett op. 135 wurden von den Herren zu eindringlichstem Erklingen gebracht. Eine apollinische Klangschönheit, die zu einem guten Teil auch ihren tonlich bestens zusammenstimmenden Instrumenten zuzuschreiben ist, strahlen alle ihre Darbietungen aus. Mäkeln wir hier nicht an Kleinigkeiten — freuen wir uns lieber des schönen Gesamteindrucks! Zwischenhinein sang Frau Valborg Svärdström-Werbeck eine bunte Reihe von Liedern, mit denen sie sich, zwar nicht immer ganz intonationsrein, als beachtenswerte Sängerin, aber noch beachtenswertere Vortragskünstlerin dokumentierte. (Merkwürdig, dass sie trotzdem Schumanns „Aufträge“ nicht geschwätziger zur Geltung brachte.) Herrn Max Wünsche, ihren feinsinnigen Begleiter, möchten wir in diesem Winter wieder öfter an Stelle mancher unzulänglicher Akkompagneurs von auswärts den Platz am Flügel einnehmen sehen. Über Frau Svärdström wird ein endgültigeres Urteil zu fällen ihr in Aussicht gestellter Liederabend Gelegenheit geben.

Max Unger

Im 1. Philharmonischen Konzert des Winderstein-Orchesters spielte Fräulein Catharina Bosch ein neues Violinkonzert (C dur) von Carl Bleyle. Die Komposition zeigt edles Gefüge und ist mit mannigfachen musikalischen Feinheiten ausgeschmückt. Auch in der Instrumentierung bekundet der Komponist bemerkenswertes Geschick; nur stören zuweilen die zu massig einsetzenden Blechinstrumente. Frl. Bosch entfaltete im Vortrage des Konzertes neben einem elastischen, ziemlich kräftigen Bogenstrich, eine durchaus solide und sichere Technik; ihr Spiel ist sauber, gefühlswarm und vermag den Hörer zu fesseln. Auch in der Wiedergabe der jetzt leider seltener gespielten Sérénade mélancolique von P. Tschaikowsky erwies sie sich als eine Geigerin von tiefem Empfinden und feinem Geschmack. Zuletzt exzellierte Frl. Bosch noch mit H. Sitts effektvollen Perpetuum mobile, worauf eine Zugabe folgen musste. Der Baritonist Victor Heim, sang die Ballade „Der Nöck“ von C. Löwe, instrumentiert von A. Schönberg und Lieder: „Mein Trost in allem Weh“ von Ernst Ludwig und „Im April“ von Kamillo Horn. Die Stimme, ein hoher Bariton mit Tenorfärbung, ist gut gebildet und vermag auch zu erwärmen, doch fehlt es ihr namentlich in der tieferen Lage an Kraft und Fülle; dies machte sich besonders in der Ballade bemerkbar, wobei allerdings des öfteren die vielfach zu starke Instrumentation des Werkes die Schuld trug. Das Winderstein-Orchester brachte an rein orchestralen Darbietungen Liszts symphonische Dichtungen: „Was man auf dem Berge hört“ und „Les Préludes“ unter der belebenden Führung des Herrn Prof. Hans Winderstein sicher und klangschön zu Gehör. Nicht nur das Technische, sondern auch der poesievolle, musikalische Gehalt der beiden Werke, kam auf das Beste zum Ausdruck. Am Klavier begleitete Herr Amadeus Nestler sehr geschickt und legte dem Gesange keinerlei Zwang auf.

Oskar Köhler

Noten am Rande

* **Paderewski und sein Landsmann.** Paderewski ist gegen seine Landsleute so wohltätig, dass manchmal das ganze Honorar eines Abends in die Hände von Bittstellern fliesst. Eines Tages kam zu seinem damaligen Impresario Schürmann, wie dieser in seinen Erinnerungen erzählt, ein Pole, der schon auf zehn Schritt scheusslich nach Alkohol und Knoblauch roch. „Herr Impresario, hier ein Brief meines lieben Freundes Ignaz Paderewski“, sagte er, indem er ein Stück Papier überreichte, auf dem folgende Zeilen standen: „Mein lieber Schürmann, ich schicke Ihnen einen Landsmann, der eine vielköpfige Familie hat, die gegenwärtig von allem entblösst ist. Ich überlasse ihm mein Honorar für diesen Abend und bitte Sie, es ihm zu bezahlen. Ihr Ignaz Paderewski.“ Das ging zu weit! Schürmann hatte keineswegs Lust, diesem angetrunkenen Polen das ganze Honorar von 2500 Francs auszuliefern. „Hat Ihnen Herr Paderewski die Höhe seines heutigen Honorars genannt?“ — „Nein, das hat mein Freund nicht getan.“ „Also gut hier sind 100 Francs.“ — „Wie? Hundert Francs! Sie machen Scherz?“ — „Ich mache nie Scherz. Hier sind Ihre 100 Francs. Stellen Sie mir eine Quittung aus, und sie gehören Ihnen.“ Der Pole setzte sich hin und schrieb seinen Namen unter die Empfangsbescheinigung, und dann ging er weg, indem er Schürmann anschrie: „Diese Künstler, es ist doch immer dasselbe Lumpenpack. Immer viel Geschrei und wenig Wolle! Aber ich habe mir auch schon längst gesagt: Er kann unmöglich so viel Talent haben, wie die Zeitungen sagen.“

Kreuz und Quer

Bayreuth. Der Andrang zu den Bayreuther Festspielen im Sommer 1912 scheint wiederum ganz bedeutend zu werden. Wie die Festspielverwaltung einem Besteller mitteilte, musste der Verkauf für die beiden Zyklen vom „Ring des Nibelungen“

kurz nach der Eröffnung geschlossen werden, da sämtliche Eintrittskarten verkauft waren.

Berlin. Der Oberregisseur der Königlichen Oper in Kopenhagen Julius Lehmann weilte in Berlin, um die „Zauberflöte“ in der Inszenierung des Grafen Hülsen kennen zu lernen. Das Werk soll auf dieser Grundlage in Kopenhagen aufgeführt werden.

— Am 17. und 18. November gelangen bei L. Liepmannsohn in Berlin die Autographen-Sammlungen von Ignaz Moscheles und Alfred Bovet zur Versteigerung. Sie enthalten zum grossen Teil wertvolle Musikmanuskripte und Musikerbriefe u. a. von Chopin (Etüde No. 3), Haydn (Andante aus der „Sinfonie mit dem Paukenschlag“), Mendelssohn („Lieder ohne Worte“ und „Hebriden-Ouvertüre), Mozart (Kadenz zum Klavierkonzert in B dur), Weber (Skizzen zum „Oberon“). Die kostbarsten Stücke sind wohl die Beethoven-Autographe, unter denen sich neben einem Skizzenbuch zum cis moll-Quartett ein bisher unbekanntes Skizzenbuch zur „Missa solemnis“ und zu den Diabelli-Variationen befindet. Der Katalog gibt in zahlreichen Bildertafeln und Faksimiles interessante Stichproben aus der insgesamt 864 Nummern zählenden Sammlung.

— Ein Ärzteorchester ist jetzt in Berlin ins Leben getreten. Die neu gebildete Kapelle wird im Beethovensaal konzertieren; die Überschüsse der Veranstaltungen sollen den Witwen und Waisen der Ärzteschaft zu gute kommen.

— Josef Joachims Korrespondenz wird Anfang November in einem Berliner Verlage erscheinen. Die Ausgabe, die Briefe von und an Joachim berücksichtigt, ist von Dr. Johannes Joachim, einem Sohn des Geigenmeisters, und Prof. Andreas Moser besorgt worden.

— Mit dem Philharmonischen Orchester beschäftigte sich der Berliner Magistrat in einer Sitzung. Er hat beschlossen, dem Ausschuss die mit dem Orchester getroffenen Verabredungen der Stadtverordneten-Versammlung zur Annahme zu empfehlen. Es wird geplant, in den Sommermonaten Juni bis September in jeder Woche zwei und im Winter fünf öffentliche Konzerte zu veranstalten. Für diese Konzerte soll ein Eintrittsgeld von 30 bis 50 Pfg. erhoben werden. Ausserdem hätte das Orchester im Laufe des Winters an sechs Nachmittagen Schülerkonzerte zu veranstalten, für die der Eintritt frei wäre. Das Programm dieser Konzerte wird von der Orchesterleitung aufgestellt und dem Magistrat allmonatlich zur Kenntnisnahme eingereicht. Das Orchester hat in einer Stärke von 55 Köpfen zu konzertieren.

— Die von dem früheren Oberregisseur der Komischen Maximilian Moris geleitete Kurfürsten-Oper wird Ende November eröffnet.

— Dem Dichterkomponisten August Bungert in Leutesdorf a. Rh. ist der Charakter als Professor beigelegt worden.

Bremerhaven. Die Konzertsaison wurde am 16. Oktober mit dem 1. Philharmonischen Konzert des Albert-Orchesters eröffnet. F. Volbachs Sinfonie in h moll, die unter Otto Alberts Leitung gespielt wurde, fand eine sehr beifällige Aufnahme. Solistin des abends war die Kammersängerin Frieda Hempel aus Berlin.

Budapest. Anlässlich der Eröffnung der Liszt-Gedenk-Ausstellung des Ung. National-Museums wurde im Prunksaale dieses Instituts ein Vortrag über Liszt von C. von Isoz gehalten, in welchem er besonders der vielumstrittenen Gesinnung Liszts zu seinem Vaterlande besprach. Dem Vortrage folgte ein kleines Konzert, in welchem die Herren Dr. F. Székelyhidy, Michael Takàts und St. Kerner, Frau Dr. Stefan Zàborszky und Frl. Sophie Fijalkovszky mitwirkten.

Dresden. Der Dresdner Lehrergesangverein bringt in seinem ersten Winterkonzert am 8. November die Uraufführung von Baussnerns Sonnenhymne unter Leitung von Friedrich Brandes.

Görlitz. Sein erstes Konzert gab der Verein der Musikfreunde in der Stadthalle zum Andenken an Franz Liszt mit gut ausgewählten Kompositionen des Meisters, die unter Musikdirektor Jüttner vortrefflich ausgeführt wurden. Wie der Dirigent, so wurde auch der Solist Emil Sauer, der ausser dem Es dur-Konzert einige Soli spielte, durch lebhaften Beifall ausgezeichnet.

Herne. Die Konzertgesellschaft wird im bevorstehenden Winter unter Leitung des Musikdirektors Herrn Niessen und unter Mitwirkung der Kapelle des Infanterie-Regiments Nr. 13 zu Münster Abonnements-Konzerte veranstalten: am 19. November (Requiem von Verdi), am 4. Februar (Deutsche und italienische Madrigale, Sonata g moll von Tartini, Konzert D dur von Mozart, achtstimmige Motette „Der Geist hilft“ von Bach) und am 12. Mai (Die Jahreszeiten von Haydn).

Husum. Zum Stadtorganisten an St. Marien wurde Herr Carstens (Bredstädt), ein Schüler des Hamburger Konservatoriums, gewählt.

Jena. Die Akademischen Konzerte dieses Winters (Leitung: Professor Dr. Fritz Stein) finden statt: I. Konzert am 6. November (F. Mendelssohn, Hebridenouvertüre, N. Paganini, Violinkonzert h moll, Hermann Goetz, Sinfonie F dur op. 9; Solist: Joan Manén aus Barcelona); II. Konzert am 27. Nov. (Liszt, Sinfonische Dichtung „Orpheus“, Hugo Wolf, Lieder mit Orchesterbegleitung, Anton Bruckner, III. Sinfonie d moll, Richard Strauss, Sinfonische Dichtung „Don Juan“; Orchester: Das verstärkte Windersteinorchester aus Leipzig; Solistin: Frau Eva Bruhn aus Berlin); III. Konzert am 5. Dezember (Solistenabend von Frau Lula Mysz-Gmeiner und Herrn Willy Eickemeyer, Klavier); IV. Konzert (ausser Abonnement) in der Stadtkirche am 12. Dezember veranstaltet vom Akademischen Chor (Liszt, der XIII. Psalm für Tenorsolo und Chor, Weihnachtsoratorium Teil I bis III; Mitwirkende: Frl. Gertrud Braasch, Frl. Agnes Leydhecker, Herr Hanns Nietau, Herr Theodor Harrison); V. Konzert am 8. Januar (Joh. Christian Bach, der „Londoner“, Sinfonie periodique B dur, nach Stimmen des Britischen Museums, London. W. A. Mozart, Violinkonzert Es dur, L. van Beethoven, Klavierkonzert Es dur, L. van Beethoven, Jugendsinfonie C dur; Solisten: Frau Teresa Careno, Klavier, Herr Alexander Schaichet, Violine); VI. Konzert am 29. Januar (M. Reger, Lustspielouvertüre, Klavierkonzert f moll, Liszt, Klaviersoli, Beethoven, Eroica; Ausführende: Die Meininger Hofkapelle und Frau Kwast-Hodapp aus Berlin); VII. Konzert am 27. Februar (Haydn, Die Jahreszeiten; Ausführende: Frau L. Lobstein-Wirz, Herr Benno Haberl, Herr Prof. Joh. Messchaert, der Akademische Chor). Ausserdem drei Kammermusikabende; 16. November (Brüsseler), 22. Januar (Meininger), 19. Februar (Böhmisches Streichquartett).

Köln. Anlässlich des hundertsten Geburtstages Ferdinand Hillers hat am 24. Oktober vormittags am Grabe des Meisters eine stimmungsvolle Feier stattgefunden. Die Stadt und zahlreiche Abordnungen, darunter eine von der Universität Bonn, deren Ehrendoktor Hiller gewesen war, waren vertreten, das Mozartstift in Frankfurt a. Main und das Mozarteum in Salzburg hatten Vertreter gesandt. Der Sohn des Komponisten, Paul Hiller, dankte für die seinem Vater erwiesenen Ehrungen.

— In der Versammlung des Rheinischen Sängerbundes, der 10000 Sänger umfasst, wurde in einem Vortrag das Unwesen der Gesangwettstreite gebührend gegeisselt. Alsdann beschlossen die anwesenden 300 Vertreter der Gesangvereine, die Behörden und die höchsten Stellen des Reiches zu ersuchen, von der Stiftung von Ehrenpreisen für Gesangwettstreite vorläufig abzusehen. Ferner soll der Bund darauf hinwirken, dass er bei beabsichtigter Stiftung eines Fürstenpreises erst gefragt werde, ob sie zu empfehlen sei.

Leipzig. Carl Beving, der allgemein hochgeachtete Lehrer am Kgl. Konservatorium, ist im besten Mannesalter gestorben.

— Das Collegium musicum der Universität veranstaltet im Wintersemester zehn Vorführungen alter Musik. Die fünf ersten Übungsabende betreffen hauptsächlich geistliche Musik, die folgenden Kammerstücke deutscher, französischer und italienischer Komponisten. Dem Andenken Friedrichs des Grossen gilt zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages am 25. Januar eine Aufführung von Werken von Quantz, Graun, Friedrich II. und Phil. Em. Bach.

Moskau. Der Ingenieur Karl Idel, Wyksa bei Murom, Gouvern. Nischn. Nowg. in Russland, hat einen Geigensteg erfunden, der es ermöglicht, dass jede Saite auf der Violine frei schwingen kann, wodurch ein überraschend guter Ton erzielt werden soll.

München. Die Königl. Generalintendanz hat soeben ihren Almanach für das Spieljahr 1910/11 erscheinen lassen. Während dieses Spieljahres wurden an den königl. Theatern 81 verschiedene Schauspiele dargestellt. Der Spielplan der Oper weist 60 Werke auf, darunter drei neue: den Musikanten, den Rosenkavalier, Manon. Im Schauspiel wurden 19 neue Werke aufgeführt.

— Man schreibt uns: Gustav Mahlers „Lied von der Erde“, das grössere seiner beiden Nachlasswerke, das in München demnächst seine Uraufführung findet, stellt sich wie die achte

(Chor-) Sinfonie als ein formales Novum musikalischer Gestaltung dar. Die Bezeichnung als Sinfonie für grosses Orchester (in welchem neben voller Bläser- und Streicherbesetzung Celesta, Mandolinen, Glockenspiel, Tamburin usw. vertreten sind) mit Tenor- und Altsolo ist insofern nicht zureichend, als die einzelnen Sätze ausgesprochene sinfonische Liedform zeigen. Am prägnantesten ist das Werk als eine neue Art von „Lied-Sinfonie" zu bezeichnen. Die Texte der sechs Abschnitte des Werkes sind nach lyrischen Poemen chinesischer Dichter (Li-Tai-Po, Tschang-Tfi, Wangwei, Mong-Kao, Jen zusammengestellt. Die geistige Leitidee des ganzen Werkes ist der Ausdruck vollkommenster Weltabkehr und Weltverneinung, die Mahlers Weltanschauung in seinen letzten Jahren war. Erschütternd ist der sechste Satz, der von der Todesahnung des Künstlers erfüllt ist und eine ergreifende Klage über seine Einsamkeit und Unverstandenheit darstellt. Die Uraufführung findet im Rahmen einer zweitägigen Gedächtnisfeier für Mahler in München am 19. und 20. November statt, anlässlich welcher unter anderen Werken auch die grosse cmoll-Sinfonie (Auferstehungssinfonie) zur Aufführung gebracht wird. Die Aufführungen leitet der Wiener Hofkapellmeister Bruno Walther, der Freund des verstorbenen Komponisten, der den künstlerischen Nachlass Mahlers herausgibt. Als Solisten wurden die Altistin Mme. Charles Cahier, Tilly Cahnbley-Hinken (Sopran) und der lyrische Tenor der Wiener Hofoper William Miller verpflichtet. Den Chorpart der 2. Sinfonie cmoll singt der Augsburger Oratorienverein, das Orchester (100 Musiker) stellt der Münchener Konzertverein. Das Recht der Uraufführung erwarb das Münchener Konzertbüro Emil Gutmann, das nähere Auskünfte erteilt.

— Generalintendant v. Possart hat der Stadtgemeinde München für die Glückwünsche zu seinem 50jährigen Bühnenjubiläum gesagt: „Möge es mir vergönnt sein, meiner Ehrerbietung gegen die Stadt München und ihre Vertreter dadurch tatkräftigen Ausdruck zu geben, dass ich die Errichtung des von Prof. Waderé entworfenen und von der Monumentalbaukommission angenommen Richard - Wagner - Denkmals zum 100jährigen Geburtsfeste des Meisters im Mai 1913 zustande bringe."

Neuenahr. Der Neuenahrer Männerchor, Mitglied des Rheinischen Sängerbundes, hat zur Erlangung einer Dichtung zu einem volkstümlichen Ahrlied ein Preisausschreiben erlassen. Die Bedingungen zu diesem Wettbewerb können vom Verein kostenfrei bezogen werden; die Einsendung der Dichtungen hat bis zum 1. Januar 1912 zu erfolgen. Auf die bestgeeignete Dichtung ist ein Preis von 100 Flaschen besten Ahrweins ausgesetzt. Das preisgekrönte Lied soll bei dem aus Anlass des goldenen Jubiläums des Vereins im September n. J. stattfindenden Gesangwettstreit erstmalig zum Vortrag gelangen.

New York. Die Metropolitan Opera Company eröffnet die Saison am 13. November und wird sie am 13. April 1912 beschliessen, worauf dann noch Gastspielreisen der Mitglieder durch die amerikanischen Staaten folgen. Die Leitung liegt in den Händen des Herrn Gatti-Casazza. Das Direktorium besteht aus Mitgliedern der vornehmsten amerikanischen Familien, darunter W. K. Vanderbildt, G. J. Gould, C. H. Mackay usw. Den Vorsitz im Direktorium führt der Deutsch-Amerikaner Otto Kahn. Dirigenten sind: Toscanini und Hertz. Unter den Solisten befinden sich: Emmy Destinn, Geraldine Farrar, Olive Fremstad, Johanna Gadski, Berta Morena, Margarete Matzenauer, Amadeo Bassi, Carl Burrian, Enrico Caruso, Charles Dalmorès, Heinrich Hensel, Hermann Jadlowker, Carl Jörn, Leo Slezak, Pasquale Amato, Antonio Scotti, Maurice Renaud, Clarence Whitehill, Hermann Weil, Putnam Griswold und Andrea de Segurola. Auf dem Repertoir stehen von Novitäten und Neueinstudierungen: „Mona" von Parker, Moussorgskys „Boris Godounoff", Thuilles „Lobetanz", Wolf-Ferraris „Die neugierigen Frauen", Blechs „Versiegelt", Boitos „Mephistofeles", Franchettis „Christoph Columbus", Goldmarks „Heimchen am Herd", Leroux „Der Vagabund", Mascagnis „Freund Fritz", Mozarts „Don Juan", Rossinis „Wilhelm Tell", ausserdem mehrere Ballette und Pantomimen der russischen Tänzergesellschaft Max Rabinoff.

Nürnberg. Die Vorarbeiten zum 8. Deutschen Sängerbundesfest Nürnberg 1912 (27. bis 31. Juli) sind so weit gediehen, dass der Gesamthaushaltplan aufgestellt werden konnte. In der Sitzung des Hauptfestausschusses wurde der Voranschlag genehmigt, der in Einnahmen und Ausgaben mit 475690 Mark ausgeglichen ist. Besonders hervorzuheben ist, dass die neu zu errichtende Sängerhalle nach den neuesten Plänen genau entsprechend den Anforderungen, die der Deutsche Sängerbund gestellt hat, erbaut werden wird. Entgegen den in auswärtigen Sängerkreisen verbreiteten Gerüchten, als sei mit einem Mangel an Quartieren für die Festgäste in Nürnberg zu rechnen, wurde nochmals festgestellt, dass abgesehen von den Hôtels und Gasthöfen etwa 7000 Privat-Wohnungen zur Verfügung stehen werden.

Paris. Die Pariser Stadtbehörden sind eifrig mit den Vorarbeiten zu einem internationalen Musikturnier beschäftigt, das im kommenden Jahre in Paris stattfinden soll. Am Sonnabend vor Pfingsten und an den beiden Pfingstfeiertagen sollen im grössten Maßstabe alle Arten musikalischer Wettkämpfe stattfinden. Eine grosse Anzahl von Konzertsälen ist für diesen Zweck bereits gemietet. Als Preise für die Sieger sind bereits mehr als 200000 Frcs. zur Verfügung gestellt: wenn die Teilnahme an dieser internationalen Konkurrenz den Erwartungen entspricht, wird diese Summe noch bedeutend erhöht werden. Die Wettkämpfe werden sich sowohl auf Chorgesang als auch auf Orchestermusik erstrecken, ja sogar ein Wettkampf der Militärkapellen ist vorgesehen. Dem Arbeitskomitee, das die Einzelheiten dieses grosszügigen Planes feststellt, gehören u. a. Saint-Saëns, Massenet, Gabriel Fauré, Chevillard und Paul Vidal an; auf der Liste des Ehrenkomitees figurieren Puccini, Debussy, Vincent d'Indy und Edward Elgar. Eine grosse Reihe ausländischer Orchesterverbände und Chorvereine soll die Teilnahme an dem Wettkampfe zugesagt haben. Alle Werke, die bei der Konkurrenz zur Aufführung kommen, müssen neu und noch nicht gespielt sein. Die Listen der Teilnehmer werden am 15. Februar geschlossen.

Plauen i. V. Der Plauensche Richard-Wagner-Verein veranstaltete eine wohlgelungene Liszt-Feier. Der Verein hatte dazu das Winderstein-Orchester aus Leipzig und die Berliner Pianistin Else Gipser verpflichtet.

Weimar. Musikdirektor Josef Thienel gibt am 1. Nov. mit der 100 Sänger starken Weimarer Liedertafel, dem stärksten Verein dieser Stadt auf dem Gebiete des Männerchores, einen Liszt-Abend, unter Mitwirkung von Frau Krannig-Koch und Pianist Hoffmeister (Weimar) und der Regimentskapelle der 94er.

Wien. Siegfried Wagner hat dem „N. W. J." zufolge eine neue Oper unter dem Titel „Schwarzschwanenheim" vollendet, die im Stile der früheren Werke, namentlich der Oper „Der Kobold", gehalten ist. Auch eine weitere Oper geht der Vollendung entgegen. — Oskar Straus arbeitet an einer musikalischen Komödie, deren Buch von den Wiener Autoren Julius Brammer und Alfred Grünwald stammt. Im Mittelpunkt der Handlung steht Heinrich Heine.

— Die Uraufführung von Julius Bittners „Bergsee" an der Wiener Hofoper ist auf den 8. November festgesetzt worden. Hofkapellmeister Walter wird die Oper dirigieren.

— Herr v. Wymetal, Oberleiter der Inszenierung an der Hofoper in Wien, hat den Kontrakt, durch den ihn Direktor Volkner vom Herbst 1912 an die Frankfurter Oper verpflichtete, wieder gelöst.

— Die neueste Oper Eugen d'Alberts wird, wie der Komponist einem Berichterstatter der „Zeit" mitteilte, eine tragische sein. Ihr Textbuch ist, ebenso wie das von „Tiefland", nach einem Drama des Spaniers Guimera verfasst, das „Die Tochter des Meeres" heisst. D'Albert will jedoch diesen Titel nicht beibehalten. Die Handlung wird in einem Fischerdorf der Bretagne spielen, und in die Musik soll eine Anzahl bretonischer Volkslieder verwoben sein.

Neue Chorwerke

Rohloff, Max. „Gethsemane" Passionsmusik für gemischten Chor, Alt (Mezzo-Sopran), Bass-Solo und Orchester. Dreililien, Berlin, 1910.

Ein ausgezeichnetes Werk, dass, auf modernem Tongebiet stehend, sich die Verschmelzung des religiösen Stils mit den Anschauungen unserer Zeit zuwendet. Ein 75 Takte füllendes Vorspiel gibt akkordlich hochinteressant, mit Festhalten am Grundmotiv, die Disposition. Überall steht die akkordlich wie modulationsreiche Behandlung obenan und so ergibt sich eine, in der Stimmungsmalerei gipfelnde Tonsprache. Von bestimmten, hierfür die Anregung gegebenen Vorbildern ist nicht zu reden und so erscheint das Ganze als Niederschlag einer sich klar äussernden Ausdrucksweise. Dass bei einer derartig freien Auffassung leider die für eine religiöse Musik in den Chorstimmen erforderliche Polyphonie nicht zu ihrem Rechte kommt,

erfüllt mit aufrichtigem Bedauern. Obwohl die Passionsmusik vielfach Anerkennung gefunden, kam sie doch bisher erst einmal unter Leitung des heute im 35. Lebensjahre stehenden Komponisten in seiner Vaterstadt Pasewalk zu Gehör. Der fleissig schaffende Komponist wirkt seit vorigem Herbst in geachteter Stellung in Posen.

Koch, Friedrich E. Deutsche Motetten nach Bibelworten, für gemischten Chor, op. 34 Heft 1. C. F. Kahnt Nachf. Leipzig 1911.

Der Komponist des verdientermassen oft zur Aufführung gebrachten oratorischen Konzertwerkes „Von den Tageszeiten" bereichert in den fünf vorliegenden Motetten die Literatur des a cappella Gesanges neuesten Datums in durchaus beachtenswerter Weise. Es sind fliessend gehaltene, harmonisch interessante Kompositionen, bei denen jedoch die für die Motette geforderte Polyphonie erst in zweiter Linie erscheint. Vornehmlich charakteristisch wirkt No. 1 „Weg ist Freude und Jubel von den Fluren" Jesaias (Peter Rosegger). Wie in dieser Motette, herrscht auch in den andern die charakteristische Zeichnung, mit der eine prägnante, oft wechselnde Rhythmik als naturgemäss zusammenwirkt, vor, vereint mit reicher Harmonik. Aus der, dem heutigen Zeitgeschmack Rechnung tragenden Reichhaltigkeit ergibt sich, verbunden mit der Rhythmik, eine fesselnde Stimmungsmalerei. Da die Schwierigkeiten der Ausführung nicht unerheblich sind, werden die Kompositionen, die infolge ihrer knappen Ausdehnung unmittelbar nacheinander vorgeführt werden können, nur bei einem Chorverein ersten Ranges zur Geltung kommen. Prof. Emil Krause

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Der von dem Vorsitzenden in der Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins am 22. Okt. zu Heidelberg vertretene Antrag lautete:

Antrag.

Die unterzeichneten Mitglieder, welche auch Mitglieder des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter sind, stellen hiermit zur Hauptversammlung nachstehenden Antrag:

„Die Hauptversammlung möge beschliessen, dass der Verein, der nach § 2 seiner Satzungen „die Wahrung und Förderung der Standes- und Berufsinteressen der Tonkünstler", sowie nach § 4 „durch Einflussnahme auf alle Angelegenheiten, welche die Hebung der sozialen und wirtschaftlichen Lage der Tonkünstler betreffen, durch Wahrnehmung ihrer Interessen in der Gesetzgebung, sowie gegenüber den Behörden und öffentlichen und privaten Unternehmern, sowie Vervollkommnung im musikalischen Unterrichtswesen" bezweckt, die Bestrebungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter unterstützt und mit ihm gemeinschaftliche Schritte zur Hebung des gesamten Standes der Musiker und damit auch der sozialen und wirtschaftlichen Lage der Kapellmeister unternimmt.

Die Unterstützung hätte sich zu erstrecken auf:

1. a) Anbahnung geregelter Verhältnisse zwischen Dienstgebern und -nehmern.
   b) Aufbesserung des Gehaltes der Orchestermusiker, die mindestens eine Gleichstellung mit der Beamtenassistentenklasse des deutschen Reiches erhalten müssen.
   c) Altersversorgung für Kapellmeister und Orchestermitglieder, sowie Schutz gegen Arbeitsüberbürdung.
   d) Stellungnahme gegen die überhandnehmende unentgeltliche Arbeitsleistung jüngerer Kapellmeister.
2. Inanspruchnahme des Verbandes als Vermittler zwischen Unternehmer und Orchester.
3. Ausbau des Schiedsgerichtes, welches zwischen dem Verbande Deutscher Orchester- und Chorleiter, dem Allg. Deutschen Musikerverbande und dem Deutschen Orchesterbunde vereinbart ist.
4. Anbahnung von Verhandlungen mit den massgebenden Instanzen, um die Titel Kapellmeister, Musikdirektor und Chorleiter staatlich zu schützen."

Ferdinand Meister, Hofkapellmeister, Nürnberg.
Max Kämpfert, Kapellmeister, Frankfurt a. M.
Georg Hüttner, Kgl. Musikdirektor, Dortmund.
Josef Krug-Waldsee, Kgl. und städt. Musikdirektor, Magdeburg.
Siegfried Ochs, Kgl. Professor, Berlin.
Richard Sahla, Prof., Hofkapellmeister, Bückeburg.
Hermann Abendroth, städt. Kapellmeister, Essen.
Wilhelm Bruch, Kapellmeister, Nürnberg.
Josef Frischen, Kgl. Professor, Hannover.
Hans Gelbke, Kgl. u. städt. Musikdirektor, M.-Gladbach, Rheinl.
Karl Hallwachs, Kgl. Musikdirektor, Kassel.
Dr. Hans Haym, Kgl. u. städt. Musikdirektor, Elberfeld.
Karl Holtschneider, Musikdirektor, Dortmund.
Franz Ingber, Kapellmeister, Davos.
Julius Janssen, Kgl. Professor, Dortmund.
Gustav F. Kogel, Kapellmeister, Frankfurt a. M.
Robert Laugs, Kgl. u. städt. Musikdirektor, Hagen, Westf.
Dr. Frank Limbert, Frankfurt a. M.
Dr. Karl Mennicke, Kapellmeister, Trier.
Willem Mengelberg, Dirigent der Museumskonzerte, Frankfurt a. M.
Dr. Albert Meyer-Reinach, Privatdozent an der Universität Kiel.
Otto Naumann, Dirigent der Liedertafel Mainz.
Arthur Nikisch, Kgl. Professor, Leipzig.
Dr. W. Niessen, Univ.-Musikdirektor, Münster, Westf.
Franz Notz, Kgl. Musikdirektor, Insterburg.
August Pfeiffer, Musikdirektor, Kaiserslautern.
August Richard, Hofkapellmeister, Heilbronn.
H. Reichenberger, Hofkapellmeister, Wien.
August Scharrer, Kapellmeister, Baden-Baden.
Karl Schuricht, Dirigent des Rühlschen Gesangvereins, Frankfurt-Wiesbaden.
Walter Schwarz, Kapellmeister, Düsseldorf.
Martin Spörr, Kapellmeister des Wiener Konzertvereins, Wien.
Dr. Hermann Stephani, Eisleben.
Artur Stubbe, Tonkünstler, Idar a. d. Nahe.
R. Werner, Musikdirektor, Siegen.
Hans Winderstein, Kgl. Professor, Nauheim.

Die Hauptversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins beschloss:

„Die Hauptversammlung begrüsst die Bestrebungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter mit Sympathie und stellt dem Vorstande anheim, von Fall zu Fall, wenn es mit den Satzungen zu vereinen ist, mit dem Verbande Deutscher Orchester- und Chorleiter Hand in Hand zu gehen".

Der Vorsitzende des Allgemeinen deutschen Musikvereins versicherte darauf mit wärmsten Worten, dass der Vorstand, soweit es in seinen Kräften stände, dem Beschlusse der Hauptversammlung nachkommen würde.

Als Mitglieder traten ein die Herren:

Sigmund von Hausegger, Hamburg, Dr. E. Kunwald, Berlin, Geheimrat Generalmusikdirektor Ernst von Schuch, Dresden, Operndirektor Otto Lohse z. Zt. Brüssel, Kapellmeister Wilhelm Müller, Frankfurt/Main, Professor Dr. Fritz Stein, akademischer Musikdirektor an der Universität, Jena, Jean Louis Nicodé, Kapellmeister und Komponist, Dresden-Langebrück.

Wir machen die Herren Mitglieder noch einmal darauf aufmerksam, dass Anträge zur Hauptversammlung (Woche vor Weihnachten) bis spätestens 20. November eingereicht werden müssen.

Der Vorstand
Ferdinand Meister
Nürnberg, Bayreutherstrasse 8.

Die nächste Nummer erscheint am 9. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 6. Nov. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 45

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 9. Nov. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zu Ehren Liszts

II.

Budapest

Die durch die königl. ungarische Regierung veranstalteten Liszt-Zentenarfestlichkeiten in Budapest standen unter dem Protektorate des Kaisers und Königs. Dem Präsidenten des Komitees, Géza Graf Zichy, kam die schwierige, aber äusserst glücklich gelöste Aufgabe zu, das Mitwirken der Künstlerelite zu sichern und das Programm zusammen zu stellen. Leitender Gedanke war, neben den Hauptwerken Liszts eine gutgewählte Serie von Klavierwerken durch seine besten Schüler zu Gehör zu bringen. Die Reihenfolge der Festlichkeiten war wie folgt. Am 21. Oktober vormittags: Krönungsmesse (Mathiaskirche), am 21. Oktober abends: Legende von der heiligen Elisabeth (Oper), am 22. und 23. Oktober, Konzerte: Klavier, Gesang, Chöre (Musikakademie), am 24. Oktober: Sinfonieabend (Oper), am 25. Oktober: Christus (Oratorium). Ausser den Konzerten: am 21. Oktober Empfang bei Hof in der königlichen Burg durch Erzherzog Joseph. Den Festlichkeiten schlossen sich an: das Festmahl der Haupt- und Residenzstadt Budapest, Soiree im Leopoldstädter Kasino, Empfang beim Unterrichtsminister Johann Graf Zichy usw.

Die Krönungsmesse wurde in der Mathiaskirche liturgisch vorgetragen, dort, wo sie, anlässlich der Krönung, zum erstenmal erklang. In diesem feierlichen Milieu (die Messe von Csernoch dem Erzbischofe von Kalocsa pontifiziert), machte Liszts erhabenes Werk tiefe Wirkung. Chor, Orchester und Gesangsoli rekrutierten sich vom königl. Opernhause; die Messe wurde von Kapellmeister Szikla trefflich einstudiert und geleitet. Das Violinsolo im Offertorium und Benediktus war durch Jenö v. Hubay, Professor der Meisterschule unserer Musikakademie, vertreten. Das Soloquartett sangen: Fr. Erzsi Sándor, Rózsi Marschalkó, die Herren Dr. Franz Székelyhidy und Béla Venczell.

Die Legende von der heiligen Elisabeth stand unter der ausgezeichneten Leitung des ersten Kapellmeisters unserer Oper, Stefan Kerner. Die Neueinstudierung wurde mit einer Neuinszenierung verbunden; das Werk kam (samt dem bisher weggelassenen letzten Bilde) zur tadellosen Aufführung. Die Elisabeth sang Frau Anna Medek glanzvoll und mit tiefer Empfindung des seelischen Inhalts dieser Partie.

Die beiden Konzerte vom 22. und 23. Oktober boten eine kaum mehr wiederkehrende Fülle von musikalischen Genüssen. Elf der berühmtesten Schüler Liszts lösten sich beim Klavier ab, um durch den Vortrag verschiedener gut gewählter Pianofortewerke die unermessliche Grösse Liszts zu demonstrieren. Um eventuellen Missstimmungen vorzubeugen wurde sehr richtig die Reihenfolge der Künstler alphabetisch geordnet. Carolus Aggházys elegant-gediegenes Spiel eröffnete das Konzert, mit titanischer Kraft trug d'Albert die Polonaise (in E) vor, Art. Friedheim interpretierte die h moll-Sonate ausgezeichnet. Nach langen Jahren wieder sahen wir Aladár Juhász am Podium, von wo ihn seine schwache Gesundheit zurückhielt (Liszt schätzte ihn überaus hoch und wollte ihn noch im Jahre 1879 als Lehrer an der hiesigen Musikakademie anstellen, welcher Plan an Juhász' fortdauernder Krankheit scheiterte). Mit der brillanten Interpretation der „Benediction de Dieu dans la solitude" und dem schwungvollen Vortrage der Mazeppa-Etude errang er volle Anerkennung und allgemeinen Beifall; Frédéric Lamond erfreute die Anwesenden mit der mustergültigen Exekution der „Don Juan"-Fantasie. Frau Mysz-Gmeiner sang in zwei Serien Lisztsche Lieder ausgezeichnet und die Aufmerksamkeit, mit welcher sie das Lied: „Wieder möcht' ich dir begegnen", mit dem ungarischen Text: Vágyaimban felkereslek vortrug, wurde mit warmem Dank entgegengenommen. Auch der Chorverein ungarischer Damen, vereint mit dem Budapester Chorverein, trugen mit dem Vortrage des Ungarischen Königsliedes, der Serenade für Tenorsolo mit Männerchor und dem Trost für gemischten Chor zur Vielseitigkeit und Abwechslung bei. Beide Chöre stehen unter Leitung des agilen Herrn Emil Lichtenberger, Kapellmeister an der hiesigen Oper. Frau Emilia Márkus, Künstlerin des National-Theaters, deklamierte am Anfange des Konzertes die berühmte Ode Vörösmartys an Franz Liszt.

Der zweite Klavierabend bot eine noch grössere Fülle von Genüssen. Moriz Rosenthal's (Tanz in der Dorfschenke) Vortrag errang grossen Beifall, welcher sich nach dem Rákóczy-Marsch von Emil Sauer zum Applaus-Sturm entfaltete. Bernhard Stavenhagen spielte äusserst poetisch die „Prédication de St. François d'Assisi aux oiseaux". Vera Timanoff trug die XI. Rhapsodie vor. Árpád Szendy, Professor der Meisterschule unserer Akademie, interpretierte mit charakteristischer Treue die h moll-Ballade, endlich trug Stefan Thomán die Konzertetude (f moll) und St. François marchant sur les flots meisterhaft vor. Frau Tilly Koenen sang eine Serie der schönsten und schwersten Lieder mit

bezwingender Einfachheit und Empfindung. Den warmen Ovationen dankte die hochgeschätzte Künstlerin mit der Zugabe der Romanze: Isten veled (Lebe wohl) mit ungarischem Texte. Die beiden eben erwähnten Chorvereinigungen trugen vor: Ave Maris stella, Ave verum und den 137. Psalm.

Das Konzert vom 24. Oktober hatte Siegfried Wagner zum Dirigenten. Stürmisch empfangen, dirigierte des Meisters Enkel die Faust-Sinfonie, das Es dur-Klavierkonzert und den XIII. Psalm. Den Tenorpart in der Faust-Sinfonie sang D. Franz Székelyhidy, im Psalm Karl Burrian. Um das Klavierkonzert zu spielen, kam die würdigste Interpretin, Sophie Menter, aus ihrer Zurückgezogenheit nach Budapest und als sie am Arme des Grafen Géza Zichy beim Klavier erschien, wurde die lange nicht gehörte Künstlerin mit warmen, langen Ovationen empfangen. Die Jahre der Zurückgezogenheit waren am Spiel kaum bemerkbar, welches noch immer warm und voll erklang. Der letzte Abend brachte das Oratorium Christus vom Chor und Orchester der königl. Oper unter Leitung des ersten Kapellmeisters Stefan Kerner. Die Solopartien wurden von Frl. Sári Sebök (Sopran), Wilma Válent (Alt), Desider Arányi (Tenor), Michael Takáts (Bariton), Béla Venczell (Bass) gesungen, die für ihre Leistungen volles Lob verdienen; vor allem müssen wir des Dirigenten Kerner gedenken. dessen Bemühungen und schwungvollen Leitung die würdige Aufführung des Christus zu danken ist.

Sämtliche Aufführungen wurden vor überfülltem Hause gegeben und die feierliche Stimmung blieb bis zum Schlusse der Festlichkeiten ungestört. Da mindestens drei bis viermal so viele Personen Plätze gesucht haben, als in der Oper bezw. im Saal der Musik-Akademie Plätze sind, werden die Messe, Legende und das Oratorium bald wiederholt werden.

Diese Festlichkeiten waren Liszt und seines Vaterlandes würdig. C. von Isoz

Im Ungarischen National-Museum

Auch das Ungarische National-Museum nahm regen Anteil an den Liszt-Feierlichkeiten, indem dieses Institut aus dem in der Bibliothek und der Antiquitäten-Abteilung befindlichen wie auch aus dem der Historischen Bildergalerie und dem Museum der Schönen Künste angehörenden Material eine Liszt-Gedenk-Ausstellung errichtete. Mit dieser Aufgabe hatte Direktor Hofrat Emerich von Szalay, den Sekretär des Institutes C. v. Isoz beauftragt. Im Kuppelsaal und den beiden Nebensälen wurde diese Ausstellung folgendermassen aufgestellt.

Im Kuppelsaal: die Büste Liszts von Strobl (1883) und eine Anzahl Porträts. Darunter ein mit genialer Leichtigkeit gemachtes Aquarell aus der Pariser Zeit. Im Saale links: eigenhändige Briefe Liszts, alte ungarische Zeitschriften von 1820 an, Programme (1840). Eine Auswahl Bücher über, von und gegen Liszt; Erstdrucke von Kompositionen. An den Wänden in chronologischer Reihenfolge Graphische Blätter (Porträts). Von besonderem Interesse sind die Briefe, fast alle unediert*), welche seine ungarische Gesinnung wiederholt dokumentieren. Auch sind Briefe über Liszt ausgestellt, so von Grillparper, Doppler, Reményi, Palotásy, Baron Augusz. Auch unter den Graphischen Blättern sind ganz unbekannte, auch aus der Pariser Zeit. Zwischen den Karikaturen sehen wir ein von M. v. Munkácsy auf ein kleines Stückchen Papier skizzenhaft gezeichnetes Karikatur-Porträt beider Künstler.

*) Jetzt erscheinen sie in der S. J. M.

Im Saale rechts: Erinnerungsgegenstände, Ölgemälde, Notenautogramme und das Jugendklavier Liszts. Nennenswert sind: Die Autogramm-Partitur der Faust-Sinfonie; verschiedene Bearbeitungen des Rákóczy-Marsches, ein Skizzenblatt von einem Ungarischen Violinkonzert für Reményi, eine Kadenz zur 2. Rhapsodie für Tony Raab, die Via Crucis etc. Plaketten und Münzen sind auch ausgestellt. Ein Schrank enthält den Ehrensäbel (1840), einen Spazierstock vom Papste Pius IX., ein silbernes Notenpult, Kränze etc. — In den beiden anderen: Marmorhand, Gold- und Silberbecher, Gold- und Silberkränze, Silbererinnerungsgegenstände. In einem kleinen Glasschrank der goldene mit Edelsteinen dicht verzierte Dirigentenstab, welchen Liszt von der Fürstin bekam. Darunter der Silberkranz von Amsterdam. Über dem Kamin Munkácsys Liszt-Porträt, ferner solche von Jakobey, Kaulbach, und das schöne Jugendporträt von Lehmann in der Kopie von Viktor v. Madarász. (Das im Besitze E. Olliviers gewesene Original wurde während der Kommune vernichtet.)

Hamburger Stadttheater

Unter den vielen Liszt-Feiern, die anlässlich des hundertsten Geburtstages des Meisters in den letzten Wochen stattfanden, verdient die am 22. Oktober im Hamburger Stadttheater zum Besten des Franz Lisztschen Pensions-Vereins der Orchester-Mitglieder dieses Theaters veranstaltete, ganz besondere Beachtung und Würdigung, schon aus dem Grunde, weil dieser Verein, der den Namen Liszts trägt, eine direkte Gründung des grossen Tonmeisters ist. Am 10. November 1840 hatte Liszt auf seinem pianistischen Triumphzuge ein Konzert im Hamburger Stadttheater gegeben und seinen Anteil des grossen Erträgnisses in der ihm eigenen hochherzigen Weise zur Gründung eines Pensionsfonds für die Mitglieder des Orchesters dieses Theaters bestimmt, der dann im Laufe der Zeit durch die obligatorischen Beiträge der Mitglieder, sowie durch Legate und auch durch staatliche Subvention immer mehr verstärkt wurde, so dass er äusserst segensreich wirken konnte und für die Zukunft immer reicheren Segen stiften wird. So wurde mit der Veranstaltung einer besonderen Festkonzert-Matinee zugleich einem Gebot dankbarer Pietät entsprochen. Das Interesse der kunstfreundlichen Bevölkerung wurde aber auch durch das gediegene und reichhaltige Programm und die Namen der Mitwirkenden in besonderem Masse in Anspruch genommen. Unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Arnold Winternitz wurden „Die Glocken des Strassburger Münsters“ und der mächtige „Prometheus“ zu Gehör gebracht, wobei Orchester und Chor ausgezeichnete Leistungen boten. Eine Reihe der schönsten Lieder des Meisters gelangten durch erste Gesangskräfte der Bühne zu voller Geltung. Ferner wirkte der Pianist Herr Richard Singer mit, der mit Meisterschaft die Ungarische Fantasie für Klavier und Orchester spielte, als zündende fortreissende Rhapsodie in brillanter tonschöner Virtuosität, von Lisztschem Geiste beseelt. So nahm dieses Festkonzert, dessen Gesamterträgnis Herr Geheimrat Dir. Bachur dem Pensionsfonds des Vereines überwies, einen höchst würdigen Verlauf. Der unter dem Patronat des Herrn Senators Hugo Brandt stehende Verein, als dessen I. Vorsitzender das Orchestermitglied Herr Franz Woltze fungiert, bereitete den Manen seines edlen Gründers auch noch eine weitere Huldigung, indem er seinen Ehrenvorsitzenden Herrn Carl Graff nach Bayreuth entsandte, um an der Grabstätte Franz Liszts einen Kranz niederzulegen.

Wien

Der erste Sinfonieabend im Mittwoch-Zyklus des Wiener Konzertvereins gestaltete sich unter der trefflichen Leitung F. Löwes im ganzen zu einer überaus würdigen Liszt-Feier. Waren die zum Anfang gespielten „Préludes“ vielleicht allzusehr auf den äusseren Effekt herausgearbeitet worden (die pastoralen Stellen konnten zarter, intimer genommen werden), so konnte man bei der erhabenen Schlussnummer, der Faustsinfonie, wohl von einer Musteraufführung sprechen, die daher besonders nach dem entzückend gespielten Gretchen-Andante und zu Ende des Ganzen, wo im „Chorus mysticus“ mit dem Orchester ein Elitechor des „Schubertbundes“, als Solotenor Herr Wilhelm Ritter von der Volksoper und an der Orgel Hoforganist Valker aufs herrlichste zusammenwirkten, begeisterten Beifall weckte. Nach dem „Gretchen“-Satze musste sich das Orchester in corpore von seinen Sitzen erheben und am Schlusse des Konzertes F. Löwe, der nie begeisterter und begeisternder dirigiert hat, sowie auch Tenorist Ritter, der gleichfalls sein bestes gegeben, immer von neuem vor dem enthusiasmierten Publikum erscheinen. In der Tat hätte man sich von der vielleicht überhaupt grössten und genialsten Schöpfung Liszts, die heute volle 50 Jahre nach ihrer Entstehung mindestens in Wien tiefer wirkt, denn je zuvor, kaum einen Takt, eine Note anders denken können. Demgemäss wird sich O. Nedbal an der Spitze seines ja auch trefflich einstudierten Tonkünstler-Orchesters, wenn er zur Liszt-Feier die Faustsinfonie am 9. November wiederbringt, gewaltig zusammennehmen müssen, den gleich überwältigenden Eindruck zu erzielen wie am 25. Oktober F. Löwe mit seinen Getreuen.

Als Zwischennummer enthielt die Liszt-Feier des Konzertvereins noch die drei zusammen einen kleinen Zyklus bildenden stimmungsvollen und klangschönen Gesänge, welche Liszts aus Schillers „Wilhelm Tell“ komponierte: „Der Fischerknabe“, „Der Hirt“, „Der Alpenjäger“. Diese im ersten Entwurf schon aus dem Jahre 1836 stammenden, sodann 1848 mit Klavier ausgearbeiteten, endlich 1876 orchestrierten Stücke sind meines Wissens in Wien nie früher öffentlich gehört worden. Leider schien der vortragende Solotenor — wieder Herr Ritter — hier noch nicht völlig Herr seiner Mittel, daher die Wirkung der künstlerisch vornehmen Tonpoesien, in welchen Liszt besonders glücklich den schweizerischen Lokalton getroffen, etwas unter Erwartung blieb.

Prof. Dr. Theodor Helm



Ein neues Werk von Bruch

Konzertstück für Violine und Orchester op. 84

Zur Erstaufführung in Berlin

Von **K. Schurzmann**

Wenn ein Meister wie Max Bruch, dessen Kompositionen seit Jahrzehnten zum festen und kostbarsten Bestande der Violinliteratur gehören, diese mit einem neuen Werke beschenkt, so ist das ein für die musikalische Welt bedeutsames Ereignis, um dessen willen es sich wohl verlohnt, einen Blick in des Künstlers Werkstatt zu werfen, bevor sein jüngstes Musenkind, das Konzertstück op. 84*) für Solovioline und Orchester in die Öffentlichkeit tritt. Dass es uns auch hier das Ausland in der Ehrung eines deutschen Meisters zuvorgetan hat (wir erinnern z. B. an den Bruch innerlich vielleicht nächst verwandten Mendelssohn, dessen Elias zuerst in englischer Sprache in Birmingham herauskam), beweist die Tatsache, dass das Konzertstück durch Maud Powell bereits in Amerika zur Aufführung gelangte, während wir es in Berlin erst im November von Hess mit dem Philharmonischen Orchester und von Petschnikoff unter Nikisch hören werden.

*) Verlag von N. Simrock in Berlin und Leipzig (Partitur: 10 Mk., Klavierauszug mit Solostimme: Mk. 7.50).

Wer Bruchs Schaffen kennt, der weiss, dass eine innige Liebe ihn immer wieder zur volksmässigen Melodik hinzieht; wir haben, um nur auf instrumentalem Gebiete zu bleiben, seine Schottische Fantasie für Violine, sein Kol Nidrei für Violoncello. So war es auch wieder ein Funke Volksmusik, welcher den greisen, doch in seinem Empfinden noch so jugendfrischen Komponisten zur Feder greifen hiess, eine original-irische achttaktige Volksweise von keuscher, ausdrucksvoller Innigkeit gab die Veranlassung zu seinem Opus 84. Wie gestaltete nun der Meister, wie brachte er den musikalischen Keim zur Entwicklung?

Er bediente sich eines der wichtigsten Ausdrucksmittels in der Kunst, des Kontrastes, und so schuf er als ersten Satz ein Tongemälde grosser Leidenschaftlichkeit, welches alle Stadien trüber Affekte von dumpfer Melancholie bis zum Aufschrei der Verzweiflung durchläuft. Auf diesem düstren Grunde, auf diesem Unterton unendlicher Leidenschaften erscheint nun wie eine himmlische Tröstung die schlichte Volksweise.

Unwillkürlich drängt sich hier ein Vergleich auf. Klingt nicht eine verwandte Saite in dem Gedicht des greisen Goethe, „Trilogie der Leidenschaft“?! Schon das Motto der Elegie:

> Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> Gab mir ein Gott, zu sagen was ich leide

könnte als Leitmotiv zum ersten Satz gelten, und weiter der Schluss:

> Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,
> Der ich noch erst der Götter Liebling war;
> — — — — — — — — — — — — —
> Sie drängten mich zum gabeseligen Munde,
> Sie trennen mich und richten mich zugrunde.

Und nun fällt wie Himmelstau die „Aussöhnung“ herab:
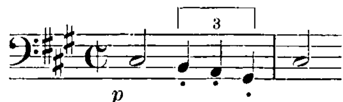
> Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen,
> Verflicht zu Millionen Tön' um Töne,
> Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
> Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
> Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
> Den Götterwert der Töne wie der Tränen.

Diese Parallele drängt sich unwillkürlich auf, damit soll Bruchs Musik, welche wie kaum eine andre absolute genannt werden muss, nicht etwa zur Programm-Musik gestempelt werden; aber es sind die beiden Pole menschlichen Empfindens: Leidenschaft und Verzweiflung einerseits und ein Glücksgefühl im Bewusstsein der Lebenswerte andrerseits, welches Anlage und Aufbau des Stückes beeinflusste, und so ist es auch begreiflich, dass der Meister keinen dritten Satz, kein Violinkonzert komponierte. Der Stimmungsgehalt war nur in zwei kontrastierenden Sätzen zu fassen, für ein brillantes Finale war hier kein Raum.
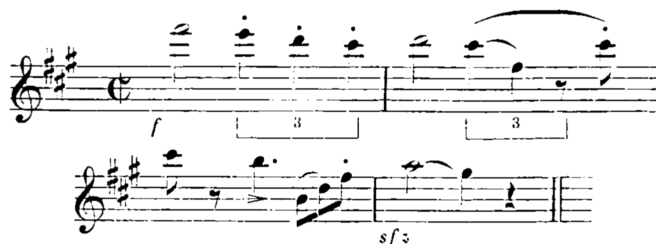
Werfen wir nun einen kurzen Blick auf die Struktur des Stückes und die Kompositionstechnik, so finden wir den Schöpfer der Violinkonzerte wieder. In unnachahmlicher Meisterschaft tritt das Soloinstrument hervor, die Partitur ist von jener kristallinischen Klarheit, welche wir klassisch nennen. Hier reden Pausen eine nicht weniger beredte Sprache als Noten, nie finden sich Verdopplungen

der Solostimme, nie das verzweifelte Ankämpfen des zart timbrierten Geigentones gegen den ungeheuren Ballast modernen Orchesteraufputzes.
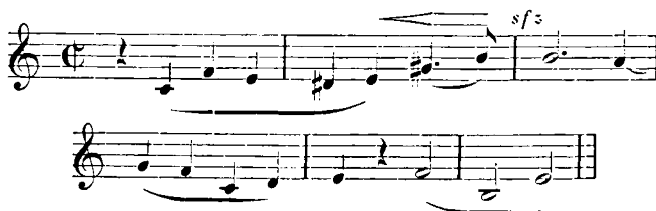
Im Allegro appassionato fis moll entwickelt sich aus dem Motiv



das grosszügige leidenschaftlich bewegte Thema
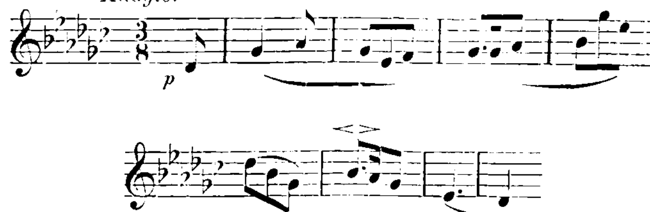


welches zuerst im Tutti in den ersten Geigen, Flöten und ersten Oboen daherbraust, breit ausatmend, um alsdann in den Besitz der Solovioline überzugehen. Allmählich legen sich die wildbewegten Tonwogen und im zarten Piano „ein Stimm beginnt zu klagen", dieses zweite Thema a moll im Soloinstrument



wird von synkopierten Rhythmen in den Bratschen getragen, welche etwas Unstätes, Rastloses hineinbringen. Das motivische Material des ersten Themas gibt den Stoff zu einer grandiosen Durchführung, in allen Stücken für die reife Meisterschaft des Komponisten zeugend. Die Reprise entwickelt sich nach den Gesetzen der tonalen Form, das erste wie das zweite Thema erscheinen in der Tonika fis moll und eine glänzende Coda schliesst in der Oberdominante des zweiten Satzes, diesen also sofort einleitend.

Und jetzt erscheint in Ges dur das altirische Volkslied, welches in seiner schlichten Innigkeit keines Kommentars bedarf:



Dieser zweite Satz ist in doppelter Liedform geschrieben; ein beweglich gehaltenes Gegenthema b moll, welches jedoch dem Charakter des Volksmässigen entspricht, gibt Stoff für einen Zwischensatz, nach welchem das Hauptthema abermals erscheint, um nun in seinem melodischen Keimen entwickelt zu werden. Zum Schluss taucht es noch einmal in schmuckloser Einfachheit auf und so klingt das Stück in andachtsvoller Stimmung aus.

Rundschau

Konzerte

Berlin

Der erste Abonnementsabend des Böhmischen Streichquartetts brachte das d moll-Quartett „Der Tod und das Mädchen" von Schubert, Arenskys D dur-Klavierquintett op. 51 und als Neuheit M. Regers fis moll-Quartett op. 121. Das Werk ist knapper und durchsichtiger als seine Vorgänger, aber auch gehaltärmer. Das erste Allegro und das Scherzo beruhen auf figurenhaften Hauptthemen und auch das Schlussallegro hat keine rechte melodische Grundlage. Etwas breiter dehnen sich die Nebenthemen dieser Sätze aus, doch fehlt ihnen die tiefere Innerlichkeit. Anziehender wirkt das träumerische Adagio; in diesem Satz regt sich auch die Phantasie lebendiger und manche interessante harmonische Wendung findet sich darin. Die Wiedergabe war ausgezeichnet. Beim Publikum fand die Neuheit freundliche Zustimmung.

Das zweite Philharmonische Konzert unter Prof. Arthur Nikischs Leitung war ein schön gelungener Liszt-Abend. Einleitungsnummer des Programms bildete die sinfonische Dichtung „Festklänge", weiterhin gelangten der „Totentanz" mit Alexander Siloti am Flügel und die gewaltige Faustsinfonie in bester Form zur Darstellung.

Im Blüthnersaal trat der junge russische Geiger Ilja Schkolnik zum ersten Male vor ein breiteres Publikum. In der Wiedergabe des d moll-Konzertes von Tartini und des Brahmskonzertes bekundete er ein solides Spiel, dessen Hauptstütze vorläufig ein voller, runder, weicher Ton ist.

Gleichzeitig sang Hilde Ellger Kompositionen von Schubert, Rob. Kahn und Brahms. Ihre warm timbrierte, klangvolle Mezzosopranstimme ist in allen Lagen gut gebildet; ihre Auffassung ist klug, überlegsam und verrät eine starke innere Anteilnahme. Wenn ihre Darbietungen eine individuellere Färbung aufwiesen, würden wir in ihr eine unserer besten Konzertsängerinnen begrüssen. Jedenfalls ist sie eine sehr sympathische Erscheinung, sympathisch allein schon durch das Mass ihrer technischen Fertigkeiten, die sich auch in einer einwandfreien Sprachbehandlung zu erkennen geben.

Im ersten Konzert der Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle gelangte als erste Nummer das Sextett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn op. 6 von Ludw. Thuille zum Vortrag. Diese wertvolle und dankbar geschriebene Kammermusik brachte den konzertierenden Künstlern neuen stürmischen Erfolg. Die Ausführung befriedigte freilich die verwöhntesten Ansprüche. Namentlich das Larghetto und das Schlussallegro wurden mit einer Einheitlichkeit und einem virtuosen Glanz gespielt, der Bewunderung abnötigte. Im weiteren Verlaufe des Abends gelangten Beethovens anmutige D dur-Serenade für Flöte, Violine und Viola op. 25 und das Forellenquintett op. 114 von Schubert zur Aufführung.

Als ein ausgezeichneter Künstler auf seinem Instrument darf der Violoncellist Herr Henry Bramsen gelten, der sich in einem eigenen Konzert vernehmen liess. Energischer Strich, kerniger, voller Ton, saubere Technik, Temperament und Geschmack im Vortrage sind die Vorzüge, die ihm nachzurühmen sind. Mit der Wiedergabe des Saint-Saënsschen a moll-Konzertes op. 33 bot der Künstler eine hochachtbare Leistung.

Emmy Destinn gab ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester in der Philharmonie. Ein erlesenes Publikum füllte den grossen Saal bis auf den letzten Platz, ungemessener Beifall ist ihr gespendet worden. Was die Sängerin an Reiz der Stimme, Kunstfertigkeit und an Geschmack des Vortrags besitzt, entfaltete sie. Voll und kernhaft klang ihr Sopran, breit und ruhig floss der Ton in der Kantilene. Von den Stücken, die ich hörte, war die „Alceste"-Arie „Ihr Götter ew'ger Nacht, die ihr im Orkus weilt" die vollendetste, eindringlichste Leistung. Das Philharmonische Orchester unter Dr. Kunwald leitete das Konzert mit der frisch gespielten Ouvertüre zu Glucks „Iphigenie auf Aulis" ein.

Zum hundertsten Geburtstage Franz Liszts gibt Ferruccio Busoni sechs Klavierabende, in denen er nur Werke des Meisters spielen wird. Die zwölf grossen „Etudes d'exécution trancendante" und eine Fantasie über Motive aus Mozarts „Die Hochzeit des Figaro" (nach dem fast vollständigen Original-Manuskript ergänzt von Busoni) bildeten das Programm des ersten Abends (Beethovensaal); die nächsten drei Abende

werden die gesamten Werke der „Années de pélerinage" (Suisse und Italie), die weiteren die h moll-Sonate, Transkriptionen nach Schubert, ungarische Rhapsodien, Paganini-Etuden, Polonaisen und Bearbeitungen von Busoni bringen. Eine solche Riesenaufgabe erfolgreich zu lösen ist Busoni die rechte künstlerische Persönlichkeit. Er ist ein „Grosser", der aus dem Vollen einer überlegenen, reifen Künstlerschaft gestaltet, ein Lisztspieler par excellence, wie seine diesmaligen Leistungen wieder überzeugend bewiesen. Da war nicht nur rein technisch alles bis ins kleinste klar und sauber, plastisch gerundet, der Künstler wusste auch die Stimmung, den Charakter jeder Komposition aufs beste zu treffen. Überall sprach die Meisterschaft auf dem Klavier eine so absolut verständliche, dabei natürliche und eindringliche Sprache, dass man sich zu solcher Kunstäusserung ordentlich hingezogen fühlte. Der Künstler wurde enthusiastisch gefeiert.

Im Blüthnersaal konzertierte der französische Geiger Jacques Thibaud mit dem Blüthner-Orchester unter Hofkapellmeister Edm. v. Strauss' Leitung, und machte durch die Grösse und Innigkeit seines Tones und die Vollendung seines Spiels wieder starken Eindruck. Der Künstler spielte Nardinis E dur-Konzert, das Brahmssche, Saint-Saëns' h moll-Konzert und das „Poëm" von Chausson. Adolf Schultze

Am 21. Okt. sang Elisabeth von Pander-Hartmann Lieder von Schubert, Brahms und Wolf im Klindworth-Scharwenka-Saal. Sie besitzt eine umfangreiche, wohltönende gesättigte Mezzo-Sopranstimme, welche im mittleren- und Kopfregister mühelos anspricht, während die Sängerin im Brustregister dunkel zu timbrieren sich bemüht, was die Tongebung unfrei und gequetscht erscheinen lässt und was sie überdies bei ihrem schönen Material gar nicht nötig hat. Auch ihre Aussprache ist nicht einwandsfrei und zwar muss sie vielmehr Aufmerksamkeit der reinen Vokalisation zuwenden, e — a — i bedürfen besonders sorgsamster Studien. Der musikalische Vortrag war abgesehen von einer etwas befangenen Zurückhaltung belebt und natürlich, jedenfalls gehört Frau von Pander-Hartmann zu den hoffnungsvollen Sängerinnen. Am selben Abend hörte ich Herrn Alfred Sittard im Blüthner-Saal, und zwar kam ich gerade noch zu der Grande pièce symphonique von César Franck zurecht, welche der Konzertgeber meisterhaft interpretierte. Sittard gehört zu den wenigen Orgelspielern, welche es wagen dürfen, Orgelkonzerte im Konzertsaal zu veranstalten. Seinem musikalischen Ausdruck stehen alle Register mühelos zur Verfügung. Zum Schluss spielte er Fantasie und Fuge über B-a-c-h von M. Reger, die er grosszügig und ehern in den Konturen aufbaute, die Architektur mit grosser Präzision hier aushebend.

Ob Dr. Wolfgang Bülau (Violine) gut daran getan hat, sein Konzert am 25. Okt. durch Th. W. Werners Lyrisches Tagebuch einzuleiten, mag dahin gestellt sein; diese in der Erfindung dürftigen, in formaler Beziehung überhaupt nicht diskutablen Sätzchen, welche Goethesche Texte illustrieren sollen, enthalten etwas von jener ungesunden Lyrik, eine Art hohlen Pathos, vor welchem sich der junge Geiger hüten muss. Seine Interpretation von Corellis La Folia krankte auch daran, und es wäre sehr wünschenswert, wenn er seine musikalische Auffassung in diesen Punkten scharf kontrollierte, denn er verfügt über einen weichen einschmeichelnden Ton und solide Technik, also Qualitäten, um derentwillen ernsthafte Studien wohl verlohnen.

Am selben Abend konzertierte der jugendliche, mit pianistischen Fähigkeiten stark begabte Jascha Spiwakowski. Er verfügt schon heute über eine erstaunliche Technik, welche ihm natürlich nicht immer mit derselben Sicherheit zur Verfügung steht, die aber bei intensiven Studien in absehbarer Zeit vollendet sein dürfte; sein Ton ist vorläufig noch mehr nur stark als wirklich voll und gesättigt, aber auch hier dürfte die Zeit bald Ausgleich schaffen, sein rhythmisches Empfinden ist urgesund und seine musikalischen Talente sind von erstaunlicher Reife, wenn auch naturgemäss und glücklicher Weise noch viele unbebaute Felder der Kultur harren. Man hatte den Knaben vor ein Riesenprogramm gestellt, er spielte die C dur-Fantasie op. 17, Karnaval und die sinfonischen Etuden von Schumann. Für das vollwertige Ausreifen seiner Gaben wünschen wir, dass er vorläufig vor dem Konzertieren bewahrt bleiben möge; hohe künstlerische Aufgaben harren seiner, und es wäre unverantwortlich, wenn vorzeitige Erfolge seine Weiterentwicklung unterbinden würden.

Das Hess-Quartett leitete seinen ersten Kammermusik-Abend durch Schuberts G dur-Quartett op. 161 ein, in dessen zweiter Hälfte man erst zur wirklichen Freude dieses schönen Ensemble-Klangkörpers gelangte, die beiden ersten Sätze hatte man sich präziser und abgerundeter in der Wiedergabe gewünscht. Dann kam ein neues Streichsextett op. 118 von M. Reger. Das Werk enthält ein Stück tüchtiger Arbeit, unangenehm wirkt dieses Operieren mit grellen Effekten, diese fortwährende Chromatik, die ihre Wirkung als Steigerung der Affekte natürlich verliert und das Zerfliessen der Formen. Der Meister kann die Form zerbrechen, aber er muss dann die Trümmer forträumen, hier stösst man sich an allerlei Überbleibsel einer früheren Epoche, die Reger überwinden will, und sein teilweise bedeutendes thematisches Material kommt nicht zur vollen Geltung, da allerorten kleine Keime aufspriessen, welche das Einheitliche des Gesamtbildes entstellen. Herrlich klang der Abend in Beethovens G dur-Streichquartett op. 18 No. 2 aus.

Professor Willy Burmester spielte am 27. Oktober mit Alfred Schmidt-Badekow als erste Nummer die A dur-Sonate op. 47 von Beethoven vornehm in der Auffassung und mit jener Souveränität des Tones, welche aus vollkommen entwickelter Technik und reifer Künstlerschaft resultiert. Den Höhepunkt des Abends jedoch bildete die Wiedergabe kleiner klassischer Stücke in eigner Bearbeitung des Künstlers, die Gavotte von Gluck, Deutscher Tanz von Mozart und Alter Tanz von Dittersdorf waren Kabinettstücke bezüglich der Interpretation wie der Bearbeitung. Herr Schmidt-Badekow erfreute durch die Humoreske op. 56 von Kaun; von der künstlerischen Bedeutung eines Prélude op. 9 für die linke Hand von A. Scriàbine vermochte er jedoch nicht zu überzeugen.

Am selben Abend spielte Waldemar Lütschg nur Liszt; er ist einer der würdigsten Liszt-Spieler auf Grund einer vorzüglich durchgebildeten Technik (frei von allen Manieriertheiten modernen Klavier-Athletentums) und einer edlen Durchgeistigung des Stoffes. Den Höhepunkt des Konzerts bildete die h moll-Sonate, welche wie eine Improvisation wirkte.

Im ausverkauften Beethoven-Saal gab Elena Gerhardt am 28. Oktober ihren ersten dieswinterlichen Liederabend. Ihre Domäne ist die verfeinerte zart nuancierte Gesangs-Vortragskunst, und diesem durch sie verkörperten Genre kamen die Lieder Erich J. Wolffs z. B.: „Knabe und Veilchen", „Friedhof" und das übersinnliche „Ich fürcht' nit Gespenster" in hervorragender Weise entgegen, die Künstlerin trug sie zum Entzücken vor und der anwesende Komponist erlebte einen schönen Erfolg. Vorher gab es eine Nummer Brahms, aus welcher besonders „Immer leiser wird mein Schlummer" hervorgehoben sei, ferner „Schwalbe, sag' mir an" und „Sapphische Ode", welche zu den künstlerisch vollendetsten Darbietungen des Abends gehörten. R. Strauss' „Wiegenlied" und Wolfs „Storchenbotschaft" und „Er ist's" entfesselten organartige Beifallsbezeugungen, welche von der Konzertgeberin und ihrem Begleiter Arthur Nikisch, dessen universale Meisterschaft über jede Kritik erhaben ist, in liebenswürdiger Bereitwilligkeit durch einige Zugaben quittiert wurden.

Einen genussreichen Abend bereitete Maria Philippi, welche am 31. Oktober glänzend disponiert Brahms sang. Von ergreifender Wirkung waren die vier ersten Gesänge, aber auch das lyrische Element und das schlichte Volkslied liegen ihrem künstlerischen Empfinden gleich nahe. Für die durch Erkranken von Edwin Fischer ausfallenden Klavierstücke entschädigte Professor Karl Friedberg, welcher vortrefflich accompagnierte, indem er mit Norah Diewett die Brahms-Variationen für 2 Klaviere zu Gehör brachte, ob dieser Hilfsbereitschaft vom Publikum stürmisch bedankt. K. Schurzmann

Leipzig

Dem Andenken an Gustav Mahler, den jüngst verstorbenen Dirigenten und Komponisten, galt, nachdem Mozarts g moll-Sinfonie vorangegangen war, der zweite, umfassendere Teil des vierten Gewandhauskonzertes. Prof. Nikisch hatte, soweit Mahlers grosse sinfonische Werke in Frage kommen, die beste Wahl getroffen: die Auferstehungssinfonie (c moll). Es lässt sich nicht leugnen, dass sie ein Ungetüm ist. Ihre Quantität ist ungeheuerlich und ihre ohrenbetäubenden Vorhalte besonders in den Trompeten ganz entsetzlich. Aber ihre Intentionen erzwingen sich Achtung, vor allem im vierten und fünften Satze. Neu oder eigen ist ja nichts darin, auch der Lärm nicht. Das „Urlicht" (vierter Satz) z. B. ist nachempfundener Humperdinck (echtester Humperdinck), aber so inbrünstig gefühlt und so ausserordentlich fein musikalisch ausgestaltet, dass Mahler zum mindesten von seinem tief religiösen Empfinden wie von seiner Begabung zur mystischen Lyrik zu überzeugen vermag. Hier sowohl wie im Final-

satz („Auferstehn"), so theatralisch er sonst ist, sind neben obligatorisch nervtötenden Klängen auch solche nicht selten, die zum Herzen sprechen. Sagen wir: ein Brimborium! Aber doch eins, das packt. NB. Wenn es mit so sicherem Blick für den Effekt und so souveräner Beherrschung des Apparates herausgebracht wird, wie es unter Nikisch (mit Frl. Merrem und Frau Grimm-Mittelmann als Solisten) im Gewandhause geschah. Übrigens sind auch die anderen drei Sätze für Mahler bezeichnend: der erste für sein Wollen, der zweite für seinen vorurteilslosen Humor, der dritte für seinen Sarkasmus. Im ersten spricht sozusagen ein Beethoven, der sich Brucknerisch ausleben will, aber (vielleicht mit Absicht durchaus schmählich scheiternd) die Vollendung aufs Finale verschiebt, im zweiten ein ins Moderne übertragener Mendelssohn (die Schubertsche Verwandtschaft nicht zu vergessen) mit Seitenblicken auf Berlioz, der dann im dritten „bei sehr ruhig fliessender Bewegung" ausserordentlich geistreich mit sehr feinen Ochesterwitzen zur Sprache kommt. Alles in Allem: eine wirklich bewunderswerte, mit eisernem Fleiss und beneidenswerter Rücksichtslosigkeit in die Länge (keine himmlische!) gezogene Kapellmeistersinfonie, die in so effektvoll glänzender Ausführung kennen zu lernen sich verlohnte, wenn auch weder die Ausführenden noch die Zuhörer um die Genüsse zu beneiden waren. ♯

Nikolaus Medtner gab auch in Leipzig ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Nach dem Vorbild der meisten Jungrussen sucht er sein kompositorisches Heil ebenfalls auf Pfaden der Spekulation, wobei ihn aber das, was vielen seiner Vorbilder so gut ansteht, ein gewisser wohl aus Frankreich hineingetragener Esprit und Charme, im Stich lässt. Ohne Ruh und Rast wogt das in ewigem Unbefriedigtsein, in steter Sehnsucht nach Neuem auf und nieder. Kaum hat sich das Ohr ein Motiv, ein Thema zu eigen gemacht oder ehe das noch recht geschehen ist, da tritt ein anderes auf den Plan, um ebenso bald wieder von einem neuen verdrängt zu werden. Möglich zwar, dass manchmal für den Komponisten ein verbindender Faden vorhanden ist; der liegt aber dann so versteckt, dass sich der Hörer dessen gar nicht bewusst wird, was wieder ein Kriterium spekulativer Arbeit abgäbe. Dass Medtner ein Könner ist, soll damit durchaus nicht bestritten werden: Er ist ebenso vertraut mit den musikalischen Formen wie mit der polyphonen Satzweise. Vor allen Dingen vermochten wir uns aber auch seines Spiels zu freuen, das sich technisch klar und nach der musikalischen Seite feinsinnig abgeklärt erwies. Eine von den von ihm gespielten Sonaten, für die es eines Geigers bedurfte, wurde unter Assistenz von Alexander Schmuller gespielt, dessen Talente in diesen Blättern genugsam gewürdigt worden sind, als dass es nötig wäre, darauf hier näher einzugehen.

Mehr an- als aufregend verlief das Konzert, das Anna Binger unter Mitwirkung von Dora von Möllendorff an der Violine und Eduard Behm am Flügel gab. Zwar verlangt die Technik der Sängerin noch einige Kultivierung — besonders ihre Mittellage nach metallenerem Klang —, aber ihre musikalischen Qualitäten sind, wie sie das vornehmlich mit einigen Liedern von H. Wolf und E. Behm bewies, nicht zu unterschätzen. Herr Behm, der ihr anschmiegsam und fein musikalisch am Flügel folgte, brachte ausser den genannten Liedern noch eine Violinsonate (Manuskript) zum Vortrag, deren Faktur auch einen Komponisten von trefflichen Qualitäten bekundete — ein im guten Sinne klassizistisches Werk, das der überlieferten Form der Alten ohne Gewaltmittel neues Leben einzuhauchen versucht. Es ist dabei echt klavieristisch und violinmässig geschrieben und klang durchaus modern, ein Beweis dafür, dass der alte Rahmen, in den es gespannt war, doch noch nicht in die Rumpelkammer gehört. Frl. v. Möllendorff spielte die Sonate schulgerecht, ohne recht erwärmen zu können, woran vielleicht ihr Einspringen für Herrn Prof. Dessau, der früher für das Werk vorgesehen war, viel mit Schuld trug.

Ein Interesse beanspruchendes Debut gab es am 28. Okt. im Hôtel de Prusse: Hier spielte Jascha Spiwakowski, dessen Programm (auch sein Taufschein?) sein Alter auf dreizehn Jahre angab, ausschliesslich anspruchsvolle Werke Robert Schumanns (C dur-Fantasie, Karneval und die sinfonischen Etuden). Ich halte es für einen Missgriff, einem erst Werdenden den schwierigsten Schumann in die Hände zu geben oder doch wenigstens ihn diesen Intimsten der Romantiker öffentlich vortragen zu lassen. Der junge Pianist spielte ihn denn auch mehr aus sich heraus als in sich hinein. Mit äusserlichen Wirkungen und Kraftproben, die mancher ausgereifte Künstler nicht in dem Masse aufweisen kann, die aber ob ihrer stählernen Härte empfindlichen Trommelfellen feind sein konnten, ist es eben bei Schumann nicht getan. Viele gute Anlagen, musikalische wie technische, besitzt aber Spiwakowski zweifellos: Gesunde Auffassung und wohlentwickelter rhythmischer Sinn zeichnen sein Spiel ebenso aus wie seine Technik, die, ob sie auch nach vermehrter Klarheit verlangt, eine ansehnliche Stufe erreicht hat.

Der Geiger Louis Persinger führte sich mit einem Konzert im Kaufhaus vorteilhaft ein. Schon sein Programm sprach für ihn. Neben vielgehörten Werken standen auch ein paar unbekanntere. Auf den Vortrag der „Airs russes" von Wieniawski hätte er aber gern Verzicht leisten können; denn so nützlich sie nicht bloss dem Musikstudenten, sondern auch noch dem konzertierenden Künstler zur Erhaltung und Auffrischung seiner Fertigkeit in der Studierstube zweifellos werden können, so wenig dürften sie angesichts ihres geringen rein musikalischen Gehalts auf dem Konzertpodium vor einem kritikfähigen Zuhörerkreis zu gebrauchen sein. Ohne ein Blender zu sein, fiel der Konzertgeber ebenso durch Sauberkeit der Technik als apartes musikalisches Fühlen auf. Kraft und Grosszügigkeit sind zwar nicht seine stärksten Seiten; doch wusste er auch Ed. Lalos F dur-Konzert viele interessante Seiten abzugewinnen. Für den sehr intim gehaltenen Vortrag eines Nardinischen Konzerts konnte man ihm aber um so dankbarer sein. Herr Marcel van Gool folgte dem Geiger am Flügel mit vieler Umsicht und Delikatesse.

Weniger Erfreuliches ist über Ellen Anderssons Klavierabend zu berichten. Mag auch eine nervöse Indisposition mit an dem teilweisen Misslingen schuld getragen haben, so ist es doch die Pflicht des Rezensenten, der ungünstigen Eindrücke des Konzerts zu gedenken. Woran es ihr vornehmlich mangelte, war einmal die technische Klarheit im einzelnen, sodann Geschlossenheit und Kraft der Gestaltung im ganzen. Diese nachteiligen Seiten beschatteten eigentlich alle grösseren Werke (und es waren derer nicht wenige!), die auf dem Programm standen. Mit grösserem Glück ging sie indes an die Stückchen, die durch ihre Kürze an und für sich übersichtlicher sind, vor allem an die Stimmungsbilder von Rich. Strauss, die, gar sinnige Anfangs- (nicht Anfänger-)arbeiten (op. 9) des Komponisten, leider fast unbekannt sind. Von dem Gebiet solcher intimen musikalischen Kleinarbeit aus wird sich, wenn sich die Spielerin selbst erkennen wollte, ihr Talent zu höheren Aufgaben emporranken müssen.

Zu einem Abend eigenartigen Gepräges hatte der Weimarer Konzertmeister Robert Reitz, wie man hört, ein früherer Schüler H. Sitts, in den Feurichsaal eingeladen: Ein Bachkonzert für Solovioline, in dem der Spieler die sechs Sonaten bezw. Partiten ohne Begleitung zum Vortrag brachte. Dass die Ausdehnung des Programms, dessen zweistündige Dauer für ein Solistenkonzert für reichlich lang gelten muss, nicht unliebsam empfunden wurde, war nicht bloss ein neuer Beweis für die unversiegbare Lebensfähigkeit — oder besser — Lebenskraft des Altmeisters, sondern nicht zuletzt auch für die in kräftiger, echt bachscher Weise gelungene Interpretation des Geigers. Herr Reitz verfügt über ein äusserst feines Verständnis für den Komponisten, über einen edlen Ton, eine solide Technik und einen im grossen ganzen durchaus befriedigenden Phrasierungssinn. Hier und da nur sprach in den vielstimmigen Griffen eine begleitende Saite nicht sicher genug an und nur an Stellen, wo die e-Saite durch anhaltende Strapazierung etwas nachgegeben hatte, mischten sich ein paar akkordische Missklänge zwischen den harmonischen Gesamteindruck. Wohl zu erwägen wäre es indes für den Künstler, ob er nicht einer auch den höchsten Ansprüchen gerecht werdenden, unverfälschten Bachwiedergabe zuliebe auf einige bei ihm auffallende übertriebene Taktfreiheiten verzichten, ob er fernerhin der Dynamik noch etwas grössere Aufmerksamkeit (Echowirkungen in der Bourée der E dur-Partita!) widmen solle.

Max Unger

Der Leipziger Männerchor (Leitung: kgl. Musikdirektor Gustav Wohlgemuth) veranstaltete in der Alberthalle des Krystallpalastes einen Volksliederabend zum Besten der Rosegger-Stiftung des deutschen Schulvereins. Das fast zu reichlich ausgestattete Programm enthielt eine Anzahl von Chorliedern aus der alten und neueren Zeit, in deren Wiedergabe sich der Männerchor durch fein abgetönten Gesang auszeichnete. Rhythmische Präzision, gute Aussprache sowie schöner Zusammenklang sind weitere Vorzüge der Sänger; der zweite Bass dürfte jedoch zuweilen etwas voller herausklingen. Offenbar ist Herr Wohlgemuth stets bemüht, das beste Stimmenmaterial zu sammeln; dass es ihm gelingt, war an den Vorträgen deutlich zu erkennen. Nach einem von Herrn Oberlehrer Mittelbach verfassten und

schwungvoll vorgetragenen Prolog, sprach Herr Regierungsrat Prof. Dr. J. Pommer einige interessante Worte über das echte und unechte Volkslied, so auch über den Gassenhauer, welcher mit dem Volkslied nichts zu tun habe usw. Frau Konzertsängerin M. Seifert-Kuntner, eine mit weicher, sympathischer Sopranstimme ausgerüstete Dame, sang mit besonderem Geschick und feinem Humor eine Anzahl Volkslieder, namentlich zeigte sie als Jodlerin grosse Fertigkeiten. Auch die hübschen, von Brahms bearbeiteten Lieder, welche Herr Prof. Dr. R. Salatschka vortrug, erweckten bei den Zuhörern lebhaftes Inseresse. Aber geradezu brausend war der Applaus, als die Herren Pommer und Kronfuss ihre zweistimmigen Lieder und Jodler sangen; „Der schwarzbraune Micherl" und „Das grauperte Joppn" hatten es dem Publikum ganz besonders angetan.

Am 1. November gab die junge, anmutige Olga de la Bruyère im Kaufhause einen Liederabend; das Programm enthielt fast nur ernste Kompositionen. Zu Anfang hörten wir Händels „Dove sei", dann „Arietta" und „Divinités du Styx" von Gluck. Die Künstlerin besitzt eine edle, klanggesättigte und gutgebildete Altstimme. Prächtig klingt die Tonreihe vom a der kleinen Oktave bis zum zweigestrichenen c; in den höheren Chorden ist indessen Vorsicht geboten, da einige Töne — namentlich das hohe g — im Forte empfindlich sind und zu tief klingen. Von den Liedern, die wir noch hörten, gefiel uns besonders „Am Sonntagsmorgen" von Brahms, „Meine Seele" von Konr. Ramrath, die Chansons „Petites roses" von Cesek und „L'orage" von Fabre d'Eglantine. In sämtlichen Gesängen liess sich erkennen, dass die junge Dame eine vornehme, tiefempfindende und temperamentvolle Künstlerin ist. Herr Emil Reiser widmete sich seiner Aufgabe als Begleiter am Klavier mit vieler Sorgfalt und schmiegte sich dem Gesange vortrefflich an. Oskar Köhler

Tageskritiken sind nicht der Platz, wo historische Fragen zu lösen versucht werden soll. Dafür ist aber auch keineswegs der Konzertsaal da, wie Herr Robert Siebeck während der ersten halben Stunde seines Sonaten-Abends in getreuer „Reformationsfest"-Stimmung zu meinen schien. Wie als ob jemals von einem blossen Übertragen der Wissenschaft auf das Podium eine gesunde Reform unseres Konzertwesens ausgehen könnte! Wie als ob man nach Sperlingen mit Kanonen schösse! Herr Siebeck aber fuhr die schwersten Geschütze wissenschaftlicher Arbeit: Quellenkritik und Zitatenapparat auf, um seinen zahlreich erschienenen Zuhörern die formal so leicht überschaubaren und inhaltlich so eingängigen Stücke seines interessanten Programms zu erklären. Hätten nicht wenige schlichte Worte genügt, um die Bedeutung der einzelnen Stücke im Zusammenhang des geschichtlichen Ganzen, dessen Teile sie sind, klar und anschaulich darzustellen? Schmeckte diese feine wissenschaftliche Vorspeise nicht allzu stark nach Seminar und Katheder, um als erfolgreiche Vorbereitung auf ein künstlerisches Nachempfinden und Nachverstehen des dreinfolgenden zu dienen? Ich muss freilich gestehen, dass es mir schwer wird, diese Fragen zu stellen. Denn mir persönlich waren diese „einführenden Erläuterungen", die wissenschaftlich so einsichtig und wertvoll waren mit ihrer energischen Verurteilung von Wasielewskis einseitiger italiozentrischen Betrachtungsweise der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts und ihrem verständigen und warmen Eintreten für die ältere deutsche Violinliteratur tief aus dem Herzen gesprochen. Trotzdem: das Konzertpublikum besteht nicht ausschliesslich aus Musikhistorikern — Gott sei dank! Und wie vielen Gesichtern — nicht nur denen zopfgeschmückter Köpfe — sah ich deutlich den ehrlichen Ausdruck der Worte an: „Na, hoffentlich wird dann das Musizieren nicht ebenso langweilig wie diese Erläuterungen es sind!" Da gab es freilich bald die freudigsten Überraschungen! Waren erst die etwas trockenen ersten drei Sätze der Suite von Johann Jakob Walther absolviert, begann eine grosse Steigerung des Ausdrucks von Satz zu Satz. Das Musizieren wurde immer inniger und wärmer. Welche Anmut webte in den bunten Tanzsätzen der Suite von Johann Fischer von Augsburg! Wie fein belebte die geschmackvolle Generalbassbearbeitung des Konzertgebers dies im Charakter so echt französische Werk! Wie plastisch und kraftvoll im Ausdruck wurden die grossen melodiösen Linien der Händelschen Fdur-Sonate herausgearbeitet und wie mächtig endlich und riesenhaft überstrahlte die Adur-Sonate von Joh. Seb. Bach alle übrigen Werke des Abends kraft ihres tiefen und reichen musikalischen Gehaltes, der durch das hinzugefügte „begleitende" 2. Klavier besonders leuchtenden Glanz erhielt.

Gegen den schönen Gesamteindruck dieses Abends, der jenes Etwas barg, von dem man sagen möchte: endlich wieder einmal ein mutiger Streiter im Kampf gegen alle Öde und Kälte unseres heutigen Konzertlebens haben die technischen Mängel in der Ausführung wahrlich wenig genug zu sagen. Nur hätte Herr Max Wünsche die Begleitung des wundervoll innigen Bachschen Kanons nicht gar so trocken spielen sollen. Am 2. Klavier sass der bewährte maestro al cembalo des Collegium musicum der hiesigen Universität.

Wilibald Gurlitt

Magdeburg

Die Anfänge unserer diesjährigen Konzertsaison verliefen bisher in ziemlich konservativem Fahrwasser: abgesehen von der originellen spanischen Suite „La Verbena" des Parisers Paul Lacome und einem gefälligen Scherzino für grosses Orchester op. 54 II von Richard Schütky, die uns Musikdirektor Krug-Waldsee im ersten populären Fürstenhofkonzert (4. Okt.) temperamentvoll und fein ausgearbeitet vorführte, sind uns „Novitäten" bisher nicht beschert worden — wenn man nicht etwa die bald fünfzig Jahre alte Tondichtung „Kolumbus" von Joh. Joseph Abert, die der Kaufmännische Verein an die Spitze seines ersten Konzertes gestellt hatte, als „Novität" ansprechen will. Das erste unserer städtischen Abonnementskonzerte (die notgedrungen immer noch im Stadttheater stattfinden müssen) wurde eröffnet mit Beethovens Coriolan-Ouverture, die eine liebevolle und kontrastreiche Wiedergabe fand, und brachte im weiteren Verlauf von Orchestergaben Beethovens fünfte Sinfonie, die drei reizenden von Felix Mottl bearbeiteten Tanzstücke „Tambourin" „Menuetto" und „Gigue" aus dem Ballett „Cephale et Procris" von André Grétry und Richard Straussens „Don Juan". Die eine nicht geringe stilistische Vielseitigkeit des Dirigenten beanspruchende Durchführung dieses Programmes zeigte unseren städtischen Kapellmeister, Musikdirektor Krug-Waldsee, auf der Höhe der Aufgabe: dass sein Herz ihn mehr zur modernen, als zur alten Kunst zieht, ist eine Eigenart, die gerade für die hiesigen Verhältnisse, die auf künstlerischem Gebiete weit mehr des vorwärtstreibenden Impulses, als der beschaulichen Ruhe bedürfen, von nicht zu unterschätzendem Vorteil ist. Wenn er so den „Don Juan", der ja allerdings die programmatischen Prinzipien noch nicht in so extremer Weise betont wie der spätere Strauss, in glänzender Weise herausbrachte, so bewiesen doch auch die „fünfte" und die französischen Kabinettstücke, dass er mit schönem Erfolge bestrebt ist, dem Geiste des Klassizismus und der vorrevolutionären Grazie gerecht zu werden. Als Solistin dieses Konzertes war Margarethe Preuse-Matzenauer gewonnen worden, die mit der Leonoren-Arie „Abscheulicher! wo eilst du hin" und vier Strauss-Liedern von neuem den Beweis ihrer phänomenalen gesanglichen Fähigkeiten und ihrer wenigstens nach der „hoch"-dramatischen Seite hin überzeugenden Gestaltungskraft erbrachte. Dass gerade ihr Vortrag der „Cäcilie" eine gewisse Abschwächung des Eindrucks bedeutete, beruhte wohl auf dem bei allem Schwung einer gewissen Lyrik nicht entbehrenden Charakter des Liedes. Das erste populäre (Fürstenhof-) Konzert (4. Okt.) unter Krug-Waldsee brachte ausser den anfangs erwähnten modernen Werken u. a. Beethovens Egmont-Ouvertüre in vorzüglicher Wiedergabe sowie desselben Esdur-Klavierkonzert, dessen Solopart der junge Pianist Edmund Schmid mit hervorragender technischer Klarheit und vornehmer, wenn auch den heroischen Zug noch nicht in allen Punkten völlig gerechtwerdender Auffassung durchführte. — An den beiden Kammermusik-Abenden des Tonkünstler-Vereins 11. Sept. und 2. Okt.) gelangten neben den Streichquartetten in Adur (op. 18) von Beethoven und dmoll von Schubert (die Herren Koch, Thiele, Dietze und Petersen) das Klavierquartett in amoll von Fr. Kiel und das Klavierquintett — mit Waldhorn — in Bdur op. 48 von Felix Draeseke zur Aufführung (Klavier Prof. Kauffmann, Waldhorn Herr Lutz), von denen namentlich das erste dank seiner meisterhaft verarbeiteten melodischen Schönheiten und seines intensiven Stimmungsgehaltes einen tiefgehenden Eindruck hinterliess. Darüber, dass die Ausführung durch unser Streichquartett höhergespannten Anforderungen nicht in jeder Beziehung genügt, kann der Beifall unseres Publikums, dem infolge dauernden Fernbleibens fremder erstklassiger Quartettvereinigungen jeder Maßstab fehlt, nicht hinwegtäuschen. In den beiden Konzerten liessen sich ferner die Sängerinnen Frau Clara Loock-Schettler und Frl. Leonore Wallner, die erste mit Liedern von Schubert, R. E. Zingel, Fritz Fleck und einer Russischen Volksweise, die zweite mit fünf Brahmsliedern mit Erfolg hören, der bei Frl. Wallner allerdings mehr auf ihrem temperamentvollen Vortrag als auf ihren rein gesanglichen Qualitäten beruhte. Am 5. Okt. gab

unser einheimischer Pianist Hans Weissig einen Beethoven-Abend, an dem er ausser der „Pathétique" die drei letzten Sonaten vortrug. Während op. 13 unter einer gewissen Pedanterie litt, wuchs der Konzertgeber bei den folgenden mit der Höhe der Aufgabe. Abgesehen von Einzelheiten, wie dem mir etwas zu langsam erscheinenden Tempo des ersten Satzes der Asdur-Sonate verdiente die Leistung, namentlich die tiefgründige Wiedergabe von op. 111 hohe Anerkennung.

Dr. W. Haeser

Wien

Der Anfang unserer Konzert-Saison steht natürlich vor allem unter dem Zeichen Liszts. Genau am Kalendertage, an welchem sich zum 100. Male das Wiegenfest des unsterblichen Meisters jährte, nämlich am 22. Oktober, richtete der Wiener Konzertverein sein erstes Populär-Konzert zur grössten Hälfte als Liszt-Feier ein, indem er nach zwei Beethovenschen Stücken (Egmont-Ouvertüre und A dur-Sinfonie) des verewigten Jubilars sinfonische Dichtung „Tasso", sein zweites Klavierkonzert (A dur) mit Frl. Wenzlizke als fast männlich kräftig und musikalisch empfindender Solistin am Flügel, endlich die erste „Ungarische Rhapsodie" für Orchester folgen liess (bekanntlich eine Bearbeitung der ursprünglich als Nr. 14 bezeichneten für Klavier allein, die aber am häufigsten von f moll nach e moll transponiert, als Phantasie über ungarische Volksmelodie für Klavier mit Orchester zu hören ist). Alles gelang unter der gleich energischen wie feinfühligen Leitung Martin Spörrs vortrefflich und das massenhaft erschienene Publikum war, offenbar gehoben durch die Bedeutung des Tages, in animiertester Stimmung.

Im Bösendorfer Saal, wo überhaupt schon einige später zu besprechende recht interessante Solo-Konzerte stattfanden, widmete der renommierte Pianist Herr Leo Kestenberg der Lisztschen Muse einen ganzen Abend, dessen künstlerischen Höhepunkt die tief durchdacht wiedergegebenen und darum wie selten überzeugenden und bewegenden „Harmonies poétiques et religieuses" bildeten. Mit ihren demnächst stattfindenden Liszt-Feiern haben es die beiden, einander ebenbürtigen, hiesigen orchestralen Konkurrenzvereine, der Wiener Konzertverein (Dirigent: F. Löwe) und das Wiener Tonkünstler-Orchester (Dirigent: O. Nedbal) diesmal förmlich auf einen künstlerischen Wettstreit angelegt, indem sie nahezu dasselbe Programm wählten: nämlich Liszts grösstes Instrumentalwerk, die Faustsinfonie mit der sinfonischen Dichtung „Les Préludes" als Vor- bezüglich Nachspiel. Und zwischen diesen beiden Werken im Konzertverein Lisztsche Gesänge mit Orchester, im andern Verein aber das Esdur-Konzert solistisch ausgeführt von M. Rosenthal. Ich werde über den Ausfall des interessanten musikalischen Turniers berichten. Natürlich auch über die anderen noch in Aussicht stehenden Liszt-Feiern, worunter eine im grossartigsten Stil geplante Aufführung des Oratoriums „Christus" unter F. Löwe jedenfalls die bedeutendste.

Übrigens hat der feurige Dirigent des „Tonkünstler-Orchesters", Oskar Nedbal gleich zu Anfang der Saison bereits den Manen eines anderen, erst in diesem Jahre dahingeschiedenen Meisters gehuldigt, indem er das erste ausserordentliche Konzert des ihm unterstehenden Vereins am 19. Oktober als eine Trauerfeier für Gustav Mahler gestaltete. Man hörte da des letzteren erste und vierte Sinfonie, dazwischen aber von dem stimmbegabten, intelligenten Baritonisten Franz Steiner fein pointiert drei Lieder mit Orchester, unter welchen er das niedliche (teilweise an Johann Strauss anklingende) Rheinlegendchen wiederholen musste. Grossen und verdienten Beifall fanden die Orchestervorträge, schon als solche an und für sich, indem sie in bezug auf Dynamik, Phrasierung im Einzelnen, Klangschönheit, sprechenden Ausdruck nahezu musterhaft genannt werden konnten. Über die aufgeführten Mahlerschen Sinfonien selbst wird man wohl von mir keinen eigenen Bericht erwarten. Sind sie doch in Deutschland durch wiederholte Aufführungen bekannt genug und auch von dem Unterzeichneten, als sie zum erstenmal vor dem Wiener Publikum erschienen, an dieser Stelle eingehend besprochen worden. So die erste Sinfonie im Jahrgang 1901 Seite 204 und die vierte im Jahrgang 1902 Seite 69. Welch wunderliches „Programm" — an Jean Pauls „Titan" anknüpfend — Mahler ursprünglich seiner ersten Sinfonie voransetzte, mag man im Jahrgang 1894 Seite 313 nachlesen — bei Besprechung der Aufführung des höchst merkwürdigen Werkes während des damaligen Musikfestes in Weimar. Später wollte Mahler bekanntlich von seinen anfangs gewählten „Programmen" nichts mehr wissen, sowohl bei der ersten, als bei der räumlich kolossalen, sechssätzigen dritten Sinfonie. Die Werke sollten rein musikalisch auf die Hörer wirken, ohne dass deren Phantasien und Versionen irgendwie durch eine „Erläuterung" u. dgl. beeinflusst würden. Aber leider bleibt in denselben doch manches absolut musikalisch genommen einfach rätselhaft, und ich glaube, der Komponist hat ihnen durch Zurückziehung der Programme im ganzen keinen guten Dienst erwiesen. In Wien hat sich freilich seit Jahren eine so starke Mahler-Partei gebildet, dass sie — dem exzentrisch kühnen Tondichter enthusiastisch durch dick und dünn folgend — bei jeder Aufführung den günstigen Erfolg fast allein zu bestimmen vermag. Und schon gar wie letzthin bei einer Trauerfeier, wo eine abfällig sich regen wollende Opposition aus Pietät von selbst verstummt. Von den neulich aufgeführten zwei Mahlerschen Sinfonien dürfte auf die Masse des Publikums die an eigenartigen Klangreizen im Dienste poetischer Naturschilderung reiche und zuletzt so mächtig gesteigerte „erste" noch mehr gewirkt haben, als die von allzu bizarrem Humor erfüllte „vierte", in welchem uns anstatt eines kunstvoll-bedeutenden Finales ein ziemlich wirkungsloses Sopransolo am Schlusse (von Frl. Francillo Kauffmann übrigens recht hübsch vorgetragen) nur einfach darüber aufklärt, dass wir uns die vorhergegangenen drei Sätze dann doch als „Programm-Musik" — im himmlischen Schlaraffenland spielend — zu deuten haben. Nun, wie dem auch sei, eine würdige Gedenkfeier für den vielumstrittenen musikalischen Sezessionisten bildete dieses erste ausserordentliche Konzert des Tonkünstlerorchesters jedenfalls und bei der noch weiter in Aussicht stehenden Mahlerfeiern anderer Vereine — durch welche man in Wien allmählich sämtliche seiner gedruckten Sinfonien zu hören bekommen wird — wenn auch nicht in chronologischer Folge, wie voriges Jahr durch F. Löwe alle neun Brucknerschen — wird der Eindruck kaum ein anderer sein.

Der von Nedbal dirigierten Mahler-Feier war zwei Tage vorher — 17. Oktober — als Eröffnungskonzert des glänzend neu restaurierten Musikvereinssaales ein Beethoven-Abend vorangegangen, an welchem des Meisters herrliches Violinkonzert und seine allgewaltige „Neunte" zu Gehör kamen. Der Löwenanteil des Erfolges fiel dabei eigentlich zwei illustren Gästen aus Köln zu, Musikdirektor Fritz Steinbach als famosem Dirigenten des Ganzen — natürlich sich als Beethoven-Interpret nicht minder bewährend, wie schon früher hier als wahrhaft kongenialer Brahms-Interpret — und dem jungen Konzertmeister des Kölner Gürzenich-Orchesters, Herrn Adolf Busch als feinfühlig nachempfindender Solist im Violinkonzert. Bei der Aufführung der „Neunten" wirkte sonst mit: das Orchester des Wiener Konzertvereins, der Singverein, der Wiener Männergesangverein und im Chorfinale ein aus lauter Mitgliedern der Hofoper gewonnenes, ganz ausgezeichnet zusammenstimmendes Soloquartett: die Damen Foerstel und Kittel, die Herren Miller und Mayr. Zur Eröffnung des Abends wurde in des jüngst verstorbenen Richard v. Perger sehr wirksamen Bearbeitung Haydns weihevolles „Gott erhalte" gesungen. Das Konzert war bei erhöhten Preisen total ausverkauft und dürfte dem Wiener Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia", welchem der Reingewinn zufallen sollte, ein hübsches Sümmchen eingetragen haben.

Prof. Dr. Theodor Helm

Kreuz und Quer

Bremerhaven. Der Bremerhavener Männergesangverein unter Musikdir. Hartmanns Leitung gab am 22. Oktober sein erstes Konzert. Es kamen Chöre von Liszt, Hegar, Hutter, Herbeck, v. Othegraven, Podbertsky, zu Gehör. — Solist des Abends war Karl Götz, der Loewesche Balladen im Original vortrug.

Cassel. Die Uraufführung einer neuen Sinfonie (op. 100) von Heinrich Zöllner hat am 3. November im Casseler Hoftheater unter Prof. Beiers Leitung stattgefunden.

Dessau. Die Herzogliche Hofoper öffnete am 1. Oktober ihre Pforten mit Richard Wagners „Lohengrin." Neu einstudiert erschienen im Monat Oktober die „Regimentstochter", die „Jüdin" und „Johann von Paris." In der „Regimentstochter" debütierte als „Marie" Frl. Frieda Bauer aus Frankfurt a. M., die in der Gesangsschule Eugen Hildachs eine allseitig gediegene künstlerische Ausbildung erhalten hat, und die, nach allem zu urteilen, für die Folge ein gut verwendbares Mitglied unserer Hofoper zu werden verspricht. Ausser den genannten Opern erschienen auf dem Spielplan noch „Fidelio", „Mignon", „Martha", und „Der fliegende Holländer", der letztgenannte mit Annie Gura-Hummel-Berlin in der Partie der Senta. E. H.

Frankfurt a. M. Der Königl. Württemb. Kammersängerin Frau Anna Kaempfert ist vom Fürsten zu Waldeck und Pyrmont die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

Jena. Ludwig van Beethovens in Jena aufgefundene Jugendsinfonie ist bereits von Hofrat Reger für Meiningen, Kapellmeister Siloti für St. Petersburg und Moskau und Professor Winderstein für Leipzig zur Erstaufführung erworben worden.

Kattowitz. Der Meistersche Gesangverein (G. von Lüpke) gibt in dieser Saison drei Chorkonzerte a cappella, in denen mitwirken werden: Ottilie Metzger-Hamburg, Carl Flesch (Violine), Adrienne von Kraus-Osborne. Ferner findet eine Oratorienaufführung statt. — Musikdirektor Otto Wynen veranstaltet Konzerte mit Willy Burmester und Teresa Careño. Im März alsdann in Kattowitz und Beuthen Konzerte mit Kompositionen von M. Reger; Mitwirkende: Frau Schauer-Bergmann (Gesang), Alexander Schmuller (Violine), Otto Wynen (Klavier). Das Orchester der Hohenlohewerke, eine neue Orchestervereinigung, (Kapellmeister Fingas), gibt ein Sinfoniekonzert, in dem u. a. eine sinfonische Dichtung von Otto Wynen, „Gott in der Natur“, zur Erstaufführung gelangt. — Im Mai 1913 findet ein Oberschlesisches Richard Strauss-Fest statt (Dirigent R. Strauss). Den Part der Solovioline hat Burmester übernommen. Zur Aufführung gelangen u. a. die sinfonischen Dichtungen „Don Juan“ und „Till Eulenspiegel“, Sonate für Violine und Klavier op. 18, Lieder usw. Veranstalter ist Otto Wynen-Kattowitz. Das Fest erstreckt sich auf die Städte Kattowitz, Beuthen und Gleiwitz. Der Bau des neuen Konzerthauses lässt leider noch immer auf sich warten.

Linz a. D. Der Musikverein bringt im Winter zur Aufführung: Requiem in dmoll (1849) von Anton Bruckner, Richard Wagners Jugend-Sinfonie in Cdur, Beethovens Andante cantabile aus dem Trio op. 97, instrumentiert von F. Liszt, Franz Müllers erste Sinfonie, Schuberts Phantasie in fmoll op. 113, instrumentiert von F. Mottl, Liszts sinfonische Dichtung „Heroïde funèbre“, Klavierkonzert Esdur und Dantesinfonie.

London. Unser Londoner K.-Korrespondent hatte Gelegenheit, dieser Tage in Gesellschaft mehrerer Kollegen, Londons neueste Sehenswürdigkeit: The London Opera House zu besichtigen, und schreibt uns: Herr Oscar Hammerstein darf stolz auf das sein, was er den Londonern bietet. Es ist wohl das feinste, grossartigste und den vornehmsten modernen Prinzipien huldigende Opernhaus, das Europa je gesehen hat. Am letzten Freitag hatten sich fünfhundert Gäste aus den obersten Ständen eingefunden, die der Einladung Hammersteins gefolgt sind, um auf seiner Bühne, die für den Anlass in einen Blumengarten verwandelt worden war, ein frugales Souper zu geniessen. Es wurde nachher ein Rundgang durch das Haus unternommen, und es herrschte bloss eine Stimme des Entzückens, des höchsten Lobes und der Anerkennung. Der Fassungsraum des neuen Hauses ist auf dreitausend Personen berechnet. Wir geben hier noch das Namensverzeichnis der Künstler und das Repertoire der auf vorläufig zwanzig Wochen berechneten Saison. Tenöre: Jean Auber, Mario Ansaldi, Orville Harrold, Frank Pollock, Frederic Regis, Fernand Leroux, Jean Virly. Baritonisten: Maurice Renaud, Jose Danse, Georges Chadal, M. Figarella, Arthur Phillips, Pierre Verheyden. Bassisten: Francis Combe, Enzo Bozzano, Geo. Weldon, Jean Berkin, Giuseppe de Grazia. Soprane: Lina Cavalieri, Isabeau Catalan, Victoria Fer, Aline Vallandri, Eva Olchanski, Felicia Lyne, Louise Merlin. Altstimmen und Mezzosoprane: Tinkka-Joselsi, Jeanne Duchene, Nina Ratti, Antoinette Kerlane, Augusta Marlo. Diese Liste wird im Verlaufe der Spielzeit noch vergrössert und enthält noch nicht die Namen für kleine Partien. Ballettmeisterin: Pauline Verhoeven. Oberregisseur: Jacques Coini. Aufzuführende Opern in französischer Sprache: Quo Vadis?, Don Quichotte, Thaïs, Le jongleur de Notre Dame, Herodiade, Manon, Werther, La Navarraise, Les Contes D'Hoffmann, Faust, Romeo et Juliette, Lakmé, Le Prophète, Les Huguenots, Louise, The Violin Maker of Cremona, William Tell. Opern in italienischer Sprache: Norma, Il Trovatore, La Favorita, Liberia, Dolores, Othello, Lucia, Rigoletto, La Traviata, Il Barbiere di Siviglia, Aïda, Andrea Chenier, Un Ballo in Maschera. Lohengrin und Tannhäuser (Sprache noch nicht entschieden). Dirigenten: Luigi Cherubini, Gaitano Merola, Raymond Roze. Am 13. November wird die Oper mit Quo Vadis? eröffnet.

Nürnberg. Bei der Liszt-Feier des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Heidelberg trat zum ersten Male der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter an die breite Öffentlichkeit. Der unter der energischen Führung von Hofkapellmeister Ferdinand Meister-Nürnberg stehende Verband weist Generalmusikdirektor Dr. Max Schillings als Ehrenvorsitzenden auf und zählt zu seinen Mitgliedern die Dirigenten und Leiter der ersten Theater, Konzert- und Chor-Institute. Seine Hauptziele sind, die soziale und wirtschaftliche Lage der Kapellmeister zu heben, sowie Anbahnung geregelter Verhältnisse zwischen Dienstgeber- und Nehmer, Aufbesserung des Gehaltes der Orchestermusiker, Vermittlung zwischen Unternehmer und Orchester, Ausbau des Schiedsgerichtes, welches zwischen dem Verbande Deutscher Orchester- und Chorleiter, dem Allgemeinen Deutschen Musikerverbande und dem Deutschen Orchesterbunde vereinbart ist zu einer Musikkammer, staatlicher Schutz den Titeln Kapellmeister, Musikdirektor und Chormeister. Die Witwen- und Waisenkasse des Verbandes trat schon öfters lindernd in Aktion; sein Stellennachweis erfreut sich des regsten Zuspruchs. Zurzeit ist man mit der Bildung einer Kranken- und Unterstützungskasse beschäftigt. Möge dem frisch aufblühenden Verbande fernerhin ein günstiger Stern walten.

Weissenfels a. S. Der Oratorienverein brachte am 30. Oktober unter Leitung von Oswalt Stamm eine Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven mit dem Stadttheater-Orchester aus Halle und Hedwig Kaufmann-Berlin, Martha Oppermann-Dresden, Heinrich Kühlborn-Frankfurt a. M. und Kammersänger Schwarz-Halle als Solisten. Ausserdem standen auf dem Programm Kantaten von Bach „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, „Schlage doch, gewünschte Stunde“ „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“.

Wien. Unser Mitarbeiter, Komponist Gustav Grube, erhielt den Professortitel und das Ritterkreuz des rumänischen Kronenordens.

Wiesbaden. Das Zweite Deutsche Brahmsfest (unter dem Protektorat des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen) findet nunmehr bestimmt in den Tagen vom 1.—4. Juni 1912 in Wiesbaden statt. Die musikalische Leitung wurde Generalmusikdirektor Fritz Steinbach-Köln, die geschäftliche Leitung dem Konzertbureau Emil Gutmann-München übertragen. Von grossen Vereinigungen werden das Gürzenich-Orchester und der Gürzenich-Chor aus Köln an dem Feste teilnehmen. Prospekte und Auskünfte durch die Deutsche Brahmsgesellschaft (Berlin) und durch die vorerwähnte Geschäftsstelle des Zweiten Deutschen Brahmsfestes.

Neue Klaviermusik

Seifert, Uso, op. 59. Zwei Rondos für Pianoforte. No. 1 amoll, No. 2 dmoll. (Steingräber, Leipzig.)
Kronke, Emil, op. 65. Vier deutsche Tänze.
— Op. 68. Trois pensées musicals. No. 1. En forme d'une Gavotte. No. 2. Aveu discret. No. 3. Caprice. (Leuckart-Leipzig.)

Von den beiden Dresdener Komponisten huldigt der eine den Klassikern und der andere der Moderne. Uso Seifert, zugleich der Verfasser einer bekannten Klavierschule, bietet in seinen beiden, im Stil sich etwa an Haydn anlehnenden „Rondos“ hübsch klingende und unterhaltsam für den Schüler zu übende Musik. Ihr instruktiver Wert beruht, abgesehen von der glatten formellen Rundung der Stücke, einmal darin, dass besonders der für die Ausbildung eines guten, singenden Klaviertons so ungemein wichtige Legatostil in ihnen gepflegt wird und ferner darin, dass die linke Hand ihrer bloss begleitenden Rolle enthoben und des Öfteren auch mit Melodievortrag bedacht wird. Und gerade dieser letzte Punkt ist wichtig; denn jeder Lehrer weiss, von welchem Vorteil das dadurch notwendig gewordene rasche Umstimmen des inneren Ohrs verbunden mit wechselnder Anschlagsstärke für die Detaildurchbildung der Finger ist. Auch in den Kronkeschen Stücken, die ich dem feineren Salongenre zuzähle, ist zunächst der Klaviersatz musterhaft und rührt von einem genauen Kenner des Klaviers und seiner Technik her. Dazu lässt sich namentlich den „deutschen Tänzen“ eine gewisse gemütvolle Erfindung nicht absprechen, die in No. 1 „Placido, a l'antico“ mit Grandezza auftritt, in No. 2 mehr graziös tändelt, dagegen in No. 3 „Menuetto“ sich wieder etwas altväterisch-steif gebährdet, und im „Valse noble“ endlich rechtschaffen schwärmt und sogar im Moll-Mittelsatz ein wenig sentimental wird. Wohl etwas weniger vornehm in der Thematik, aber darum doch äusserlich nicht minder geschickt und wirksam gearbeitet ist op. 68.

Heuser, Ernst, op. 25. Zwei Hefte Etüden zu je 5 Nummern, zur Förderung des leichten und eleganten Anschlags als Nebenstudium zu Cramers Etüden. (Leuckart, Leipzig.)

Diese Studien des in Cöln lebenden und hauptsächlich durch seine Männerchöre bekannt gewordenen Komponisten enthalten zwar manches Brauchbare zum Erlernen für den Schüler, aber es hätte vielleicht in einschmeichelnderer oder wenigstens gewinnenderer Form dargereicht werden können. Denn es liegt doch mitunter eine allzu dicke Schicht didaktischer Kühle und Trockenheit darüber, die den spondanen Genuss des eigentlichen Gedankenkerns erschwert, und jedenfalls so viel ist sicher, dass sie was feste innere Geschlossenheit und richtige musikalische Blutwärme anbelangt sich mit denen des alten klassischen Etüdenmeisters nicht messen können. Trotzdem wird der Schüler Studien wie z. B. die 4. (Triller in beiden Händen) und besonders das ganze in seinen Anforderungen über Cramer noch hinausgehende II. Heft nicht ohne entschiedenen Nutzen für die Weiterbildung in einzelnen speziellen Zweigen der Klaviertechnik aus der Hand legen, und wir empfehlen sie daher unsern Pädagogen zur Beachtung.

Campbell-Tipton, op. 25. Zwei Bagatellen. Op. 26. Zwei Préludes. (Ebendaselbst.)

Der Name dieses Komponisten verweist auf einen Engländer oder Amerikaner, sein Klavierstil (cf. II. Bagatelle) auf den modernen durch Rubinstein hindurchgegangenen Künstler. Die Formentwicklung geschieht in der Art, dass nur ein kurzes melodisches Motiv den eigentlichen Keim für das ganze Stück bildet und in harmonischen Wandlungen, resp. verschiedenen figurativen Ausgestaltungen und Umspielungen sich oftmals wiederholt. Als Kuriosum sei erwähnt, dass das zweite wie ein improvisierter rhapsodischer Gesang sich ausnehmende „Prélude“ — das dem Theoretiker der alten Schule allerdings zu manchen Ausstellungen Anlass geben dürfte — der Taktstriche völlig entbehrt und sie wohl auch entbehren kann, weil in diesem Falle der routiniertere Spieler jedenfalls die rhythmischen Einschnitte selber fühlen wird. Zur Nachahmung für alle Fälle sei dies Beispiel trotzdem nicht empfohlen, weil die so schon vieldeutigste, flüchtigste und unbestimmteste der Künste — die in einzelnen der verwegensten modernen Köpfe ja nach völliger Diffusion und Befreiung jeglicher Fesseln strebt — damit eines bisherigen vielleicht von manchen schon für überflüssig gehaltenenen, aber doch wohl nicht zu entbehrenden, weil klärenden und abgrenzenden Bestandteils beraubt würde.

Karl Thiessen

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Laut Vorstandsbeschluss findet die diesjährige Hauptversammlung Mittwoch den 20. Dezember vormittags 10 und nachmittags 3 Uhr zu Stuttgart in den Räumen des Kgl. Hoftheaters statt. Es lagen drei Vorschläge betreffs des zu wählenden Ortes für die Versammlung vor. Erstens war in der letzten Hauptversammlung Leipzig angeregt, dann lag ein offizieller Antrag für München vor, jedoch mussten beide zurückgestellt werden, da von 8 Mitgliedern der Antrag gestellt wurde zu Ehren unseres Ehrenvorsitzenden die Versammlung in Stuttgart stattfinden zu lassen. Bereits im vergangenen Jahre war dieser Antrag gestellt, doch konnte dem nicht stattgegeben werden, da unser Ehrenvorsitzender die Woche vor Weihnachten unmöglich in Stuttgart anwesend sein konnte.

Die Kgl. Generalintendantur der Stuttgarter Hofoper hat eine Festoper zu Ehren des Verbandes am Vorabende der Hauptversammlung in Aussicht gestellt (Dienstag den 19. Dezember) und ist Schilling's Pfeifertag, Rosenkavalier von R. Strauss und Mozarts Entführung aus dem Serail mit den Schilling'schen Rezitativen zur Wahl vorgeschlagen.

Für Mittwoch den 20. Dezember ist abends ein gemeinschaftliches Abendbrot geplant und wird gebeten, baldigst die Teilnahme zur Versammlung sowie Festvorstellung und gemeinschaftlichem Abendbrote mitzuteilen.

An Anträgen zur Hauptversammlung sind bis jetzt eingereicht:

1. Den Sitz des Verbandes und des Verbandsanwaltes an den Wohnsitz des Vorsitzenden zu verlegen.
2. Mit dem Posten des Vorsitzenden, der Einfachheit halber, den des Schriftführers und des Schatzmeisters zu vereinen, den Inhaber des Schriftführerpostens als Beisitzer zu führen und nur die Witwen- und Waisenkasse, sowie den neu zu bildenden Unterstützungsfond dem bisherigen Schatzmeister zur Verwaltung zu übertragen.
3. Die diesjährige statutengemässe Vorstandswahl nicht durch Akklamation, sondern durch Stimmzettel vorzunehmen.
4. Den Jahresbeitrag auf 20 M. zu erhöhen, davon 2 M. an die Witwen- und Waisenkasse und 2 M. an die Kranken- und Unterstützungskasse abzuführen.
5. Diejenigen Beiträge die nicht im Laufe des ersten Quartals des Verbandsjahres gezahlt sind stets im April per Postauftrag zu erheben.
6. Für Neueintretende, nach Zeitpunkt des Eintrittes den ersten Beitrag quartalsweise zu kürzen.
7. Für minderbemittelte Kollegen, welche in den Verband einzutreten wünschen, den Jahresbeitrag auf 5 M. festzusetzen und zwar ohne Anspruch auf die Witwen- und Waisenkasse und des Verbandsorganes.
8. Auszahlung des statutengemässen Betrages aus der Witwen- und Waisenkasse nur dann, wenn der Verblichene 4 Jahre vollzahlendes Mitglied des Verbandes war, zu gewähren.
9. Energische Maßregeln gegen Kontraktbrüche zu ergreifen.
10. Aufklärungen zu geben betreffs des Minimaltarifs und der Schiedsgerichtssatzungen.
11. Weitgehenderen Meinungsaustausch der Mitglieder während der Versammlung einzuführen.
12. Verpflichtung für jedes Mitglied einzuführen, jährlich ein Konzert für den Witwen- und Waisenfonds, sowie die Unterstützungskasse zu veranstalten.
13. In sämtlichen Tageszeitungen vor Ergreifen des Theaterkapellmeisterberufes zu warnen.
14. Die Einladung zur Generalversammlung nicht durch eingeschriebene Briefe, sondern nur durch das Verbandsorgan erfolgen zu lassen.

Weitere Anträge müssen bis spätestens 20. November eingereicht werden.

Der Vorsitzende: **F. Meister.**

Die nächste Nummer erscheint am 16. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 13. Nov. eintreffen.

Musikalische Bücher und Schriften.

Franz Brendel Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Durchgesehen und ergänzt von Rob. Hövker. Mit dem *Bild des Verfassers* nach einer Zeichnung von Otto Merseburger. 662 Seiten Lexikonformat. Halbfranzband M. 10.—. *Anerkannt ausgezeichnetes Werk.*

Adolf Carpe Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage. Mit 350 Notenbeispielen. Geheftet M. 4.50, elegant gebunden M. 6.—. *Enthält für Klavierspieler ganz vortreffliche Ratschläge.*

Widogast Iring Die reine Stimmung in der Musik. Neu und vereinfacht dargestellt. Geheftet M. 2.50.

A. B. Marx Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen In 2 Teilen mit autographischen Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke. Mit dem *Bild Beethovens* nach der Zeichnung von Prof. A. v. Kloeber aus dem Jahre 1817. Zwei stattliche Bände. 613 Seiten Lexikonformat. Geheftet M. 10.—, elegant gebunden M. 12.50. (Das Kunstblatt, Beethovenbild von Kloeber, auch einzeln, Preis 60 Pf.) Man verlange „wohlfeile Ausgabe Reinecke" und achte auf den Preis.

A. B. Marx Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. Neue Ausgabe herausgegeben von Robert Hövker. Geheftet M. 2.—. Gebunden M. 3.—.

Carl Reinecke Die Beethovenschen Klaviersonaten Briefe an eine Freundin. Fünfte Auflage. Neue Ausstattung mit Klingerschem *Beethovenkopf.* — Geheftet M. 3.—, elegant gebunden M. 4.—. *Die beste Anleitung zur richtigen Interpretation sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven.*
Dasselbe englisch. Geheftet M. 3.—.

Carl Reinecke Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte Ein Wort der Anregung an die klavierspielende Welt. Mit Notenbeispielen. Geheftet M. 1.50. *Zum Verständnis der Mozartschen Klavierkonzerte unentbehrlich.*

Carl Reinecke „Und manche liebe Schatten steigen auf." **Gedenkblätter an berühmte Musiker.** Mit 12 Bildnissen und 12 facsimilierten Namenszügen. **Inhalt:** Franz Liszt. — H. Ernst. — Robert Schumann. — Jenny Lind — Joh. Brahms. — Wilhelmine Schröder-Devrient. — Ferd. Hiller. — Felix Mendelssohn-Bartholdy. — Anton Rubinstein. — Joseph Joachim. — Clara Schumann. Geheftet M. 3.—. Elegant gebunden M. 4.—.

Verlag von **Gebrüder Reinecke** in **Leipzig**, Königstrasse 16.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch: **Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15**

Preisausschreiben

des **»Hannoverschen Lehrergesangvereins«.** Der H.-L.-G. schreibt seinen Wahlspruch:

»Was der Heimat Eichen rauschen,
Was der Heide still entblüht:
Schönheit, Kraft und deutsche Seele
Werde eins in unserm Lied!«

zur Komposition für Männerchor aus. 1. Preis 50 Mark, 2. Preis 30 Mark, 3. Preis 20 Mark. Termin der Einsendung bis 1. Dezember 1911 an Rektor Könecke, Hannover-Linden, Falkenstrasse 31. Die Kompositionen sind mit einem Kennwort zu versehen, und ein verschlossener Briefumschlag mit inliegender Adresse und dem Kennwort als Aufschrift ist beizufügen. Die prämiierten Chöre gehen in den Besitz des Vereins über.

Franz Liszt

In Edition Schuberth ca. 150 Werke u. Bearb. des Meisters erschienen; Verzeichniss derselben, sowie vollständiges der Edition Schuberth gratis u. franko von J. Schuberth & Co., Leipzig.

Die Ulktrompete. Witze und Anekdoten **für musikalische u. unmusikalische Leute**
Preis 1 Mark.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Haydn, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. **(Erste und einzige Ausgabe)** . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 3.— n. Klavierauszug M. 2.50 Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . . . Part. M. 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

Die Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an: **Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 46

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 16. Nov. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Mozarts Schädel

Von **Wolfgang Goetz**

Die näheren Umstände von Mozarts Begräbnis sind hinreichend bekannt, so dass ich mir eine Wiederholung ersparen kann. Das Sterbliche Mozarts galt für verloren. Auf dem Wiener Zentralfriedhof, wo Beethoven und Wolf, Schubert und Brahms ruhen, trauert ein trostloses Kenotaph, geschmückt mit Mozarts Namen, ein furchtbares Denkmal der Undankbarkeit dieser Welt. Im Jahre 1901 tauchte dann die Nachricht auf, das Mozarteum in Salzburg habe den echten Schädel des Meisters von der Stadt Salzburg überwiesen bekommen. Diese Meldung erregte meines Wissens kein allzugrosses Aufsehen, man hielt vermutlich das Ganze für eine Mystifikation. Darum scheint es sich aber nicht zu handeln. Da die jämmerliche Angst vor einem Schnupfen die wenigen ehrenfesten Männer zurückgetrieben hatte, die der Leiche durch das widrige Wetter gefolgt waren, blieb als einziger Zeuge für die Stelle, an der Mozart beigesetzt wurde, nur der Totengräber. Dieser soll nun, um später den berühmten Musikanten aus dem Massenbegräbnis wieder herauszufinden, einen Draht um den Sarg geflochten haben. Als die Grabstelle verfiel, hat dieser Mann in seiner Einfalt den Schädel an sich genommen: Leichenraub aus Pietät, der ebenso rührend wie bewundernswert ist. Aus dem Besitz dieses braven Kerls ist er direkt in die Hände eines Professors gelangt, der ihn nun seinerseits der Stadt Salzburg schenkte. Leider verbot mir meine beschränkte Zeit, die Zeugnisse, die für den Hergang niedergelegt wurden, zu prüfen, ich konnte mich nur auf die Angaben des Führers verlassen.

Soweit wir also sehen können, spricht folgendes für die Echtheit: mit der Reliquie ist nie hässlicher Handel getrieben worden — der Totengräber hat sie dem Professor geschenkt —, ferner war mit dem Besitz des Schädels eine gewisse Gefahr verbunden, ein Renommieren mit einer Seltenheit verbot die Rücksicht gegen das Gesetz dem verrücktesten Sammler; endlich spricht der Schädel selbst für sich, er ist ein Meisterwerk der Natur, zierlich, ebenmässig und schön. Gegen die Echtheit spricht allenfalls, dass der Totengräber oder der Professor sich eine gewisse Unsterblichkeit schaffen wollten. Ist er unecht, nun so ist es gewiss kein Unglück, es wäre eine kleine Blamage für das Mozarteum. Ein Institut von solchem hohen Range wird sich aber gewiss nicht zu einer Farce hergeben, sondern sehr sorgsam geprüft haben. Ist er echt, und ich meinesteils bin davon überzeugt, so muss ein Wort gesprochen werden:

Mozarts Schädel steht jetzt unter einer Art Käseglocke, die zum Überfluss mit verstaubten Blumen umkränzt ist, in einem Glaskasten. Ein roter Zettel klebt auf der rechten Seite der Schädeldecke, beschrieben mit einem Echtheits-Attest. So ist er ausgestellt allen Gaffern der fifth avenue, Berlin W's und Buxtehudes, wie der Dickkopf des bayrischen Hiesl in der Verbrecherkammer des Panoptikums. Mein Empfinden bei diesem kläglichen Anblick vermag ich nicht zu beschreiben. Scham, Schmerz und Entrüstung wechselten.

Nun ist mit aller Energie die Frage zu stellen: Was soll das alles? Glaubt das Mozarteum einen besonderen Schatz an der Reliquie zu besitzen, so hat es zweifellos recht. Überlegen wir, ob es diesen Schatz nach dem Gesetz der Ehrfurcht behalten darf, so ist die Antwort: Nein. Wer zu der Grossen Gräber pilgert, der wird nicht die reinigende Andacht empfinden vor diesem Schaustück, die ihn an andrer Ruhestatt erfüllt. Die Ausstellung von Mozarts Schädel ist eine Sensation, und das heisst Verehrungswürdiges erniedrigen. Bei Menschen von lebendigem Gefühl muss der Anblick in der ruhigen Vornehmheit des Mozarteums wie ein Schlag wirken. Rings an den Wänden eine wundervolle Sammlung der Originalporträts in beinahe erreichter Vollständigkeit,*) dabei der Schädel. Wer dächte da nicht an die Kirchhofsphilosophie Hamlets und legte sich nicht die gleichen schauerlichen Fragen vor. Die Wände, die den ersten Schrei hörten, die Räume, durch die das Gangerl tollte, in denen seine ersten Melodien hallten, umschliessen jetzt den letzten kümmerlichen Rest dieses Sonnenmenschen. Und nicht beglückt, wie wir etwa aus Goethes Hause treten, scheiden wir, sondern niedergezwungen von der Tatsache, dass der Grössten Einer nicht die Ruhestätte finden durfte, die wir jedem Landstreicher gewähren.

Darum fordern wir, dass Mozarts Schädel beigesetzt werde, wie sichs gebührt. In Wien, wo die andern ruhen, geleitet von der ganzen Welt, so feierlich und erhaben wie das erste Begängnis lieblos und armselig war. Die Präcedenzfälle sind geschaffen. Goethe liess Schillers Gebeine wieder begraben. Als in Leipzig das mutmassliche

*) Ich möchte bemerken, dass dem Institut das Jugendbild Mozarts, das Greuze in Paris malte, zum Kauf angeboten wurde. Sollten sich in Österreich und Deutschland nicht 30000 frcs. auftreiben lassen, das Meisterwerk dem Mozart-Museum zu erwerben?

Skelett J. S. Bachs gefunden wurde, ward es nun ruhmvoll in der Johanniskirche gebettet. Es ist nichts dagegen zu sagen, dass man mit Mozarts Schädel das gleiche Experiment anstellt, was His und Seffner geistreich mit Bachs Haupt vornahmen, dass man einen Abguss nehme und über diesem die Maske forme. Die Wissenschaft hat ein Recht auf die Kenntnis solch seltener Formen der Natur, wie die künftigen Geschlechter ein Anrecht darauf haben, dass sie einst unversehrt wiederfinden, was wir jetzt der Erde übergeben müssen. Es ist keine allzuharte Forderung, die ich stelle. Ist es nicht nur der berechtigte Ausdruck der Liebe und Verehrung zu Wolfgang Amadeus Mozart? Wir harren der Antwort in Taten.

Menuett von Carl Ditters von Dittersdorf

Menuet, pour le Clavecin

Souvenez vous toujours de votre sincer Ami, et tres humble Serviteur de Dittersdorf

Breslau. 16. Nbr. 1779.

Das hier im Faksimile abgedruckte Menuett komponierte Dittersdorf auf die Bitte seines Freundes, des Schriftstellers Johann Timotheus Hermes (* 1738, † 1821) als Beitrag für dessen Stammbuch. Hermes ist übrigens auch der Verfasser der 1786 in französischer Sprache erschienenen Abhandlung über Dittersdorfs 12 Metamorphosensinfonien, welche Krebs in seinen Dittersdorfiana neuerdings in der Originalsprache, Thouret dagegen in deutscher Übersetzung veröffentlicht hat.

Rundschau

Oper

Barmen

Wie in den Vorjahren ist auch heuer wieder das neue Barmer Stadttheater der Hauptanziehungspunkt aller musikalischen Veranstaltungen. Das Hauptverdienst hieran ist dem Direktor Otto Ochers zuzuschreiben, der nach erprobten künstlerischen Grundsätzen die ihm unterstellte Bühne leitet. Der bisherige Spielplan ist so reichhaltig, dass allen Anforderungen genügt wird. Zur Aufführung kamen bislang: Fidelio, Barbier von Sevilla, Martha, Jüdin, Troubadour, Carmen, Regimentstochter, Tannhäuser und der Rosenkavalier. Der Rosenkavalier hatte in Barmen, wenigstens äusserlich, einen durchschlagenden Erfolg. Alle Vorstellungen, in 14 Tagen fast ½ Dutzend, waren ausverkauft. Die so günstige Aufnahme ist allerdings wesentlich durch die hiesige vorzügliche Wiedergabe bedingt. Der neue Kapellmeister Otto Urach dirigiert das Werk ebenso umsichtig wie temperamentvoll. Die Ausstattung nach Dresdener Vorbild verdient alles Lob. Gustav Rodmann führt die Regie meisterhaft. Die Rollen sind sämtlich gut besetzt: Marg. Kahler: Marschallin; Elis. Otto: Rosenkavalier; Frl. Perrot: Sophie; Rich. Walden: Ochs von Lerchenau; L. Fränkel: Faninal. — Unter den Gastspielen fand das von Frau Sigrid Arnoldson als Regimentstochter und Carmen rauschenden Beifall; sie sang die Regimentstochter deutsch, ohne auffallende Dialektverstösse.

Braunschweig

Musikalisch wurde die 50jährige Jubelfeier des Hoftheater-Gebäudes durch Beethovens „Fidelio“ festlich begangen, Hofkapellmeister Hagel liess, vom bisherigen Brauche abweichend, zu Anfang die kleine Ouvertüre (Edur) und die grosse (Cdur) in der Mitte des 2. Akts vor der Verwandlung spielen, kam von seiner Ansicht später aber wieder zurück; denn hierhin passte letztere ebensowenig wie vor den 2. Akt, wohin sie der Vorgänger gestellt hatte. Oberregisseur Dr. H. Waag verlegte die erste Szene aus dem Gefängnishofe in ein kleines, bürgerlich anheimelndes Zimmer und gab so dem schmollenden Liebespaar den rechten Hintergrund. Frl. Gabr. Englerth und St. May, die Herren Hagen, Favre, Spiess, Jellouschegg und Gross waren tüchtige Partner, durch vortreffliche Leistungen weckten sie die gewünschte festliche Stimmung. Liszt wurde an zwei Abenden, durch ein Konzert und „Die Legende von der heiligen Elisabeth“ in glänzender Inszenierung nach Angaben des Intendanten Herrn von Frankenberg, geehrt; mit der Titelrolle errang Marg. Elb einen ihrer schönsten Siege, denn sie verkörperte die leidenschaftlose, fast blutlose Dulderin in unvergleichlicher Weise, die Herren Spiess, Jellouschegg und Gross unterstützten sie vorzüglich. Der Chor, durch das Lehrerinnen- und Lehrer-Seminar bedeutend verstärkt, erhielt durch die vielen jugendlich frischen Stimmen eine angenehme, ungewohnte Färbung. Für die anfänglich in Aussicht genommene Graner Messe gab man am dritten Abende „Lohengrin“ mit zwei Gästen; den Titelhelden sang der neue Heldentenor Lühnemann (Halle a. S.), ein vielversprechender Anfänger, der einstweilen mehr durch die schöne, helle Stimme und die gewinnende Erscheinung als durch Ausdruck und Kunst des Vortrags wirkt. Frau Hafgreen-Waag, die Gattin unseres Oberregisseurs, stellte ihn völlig in Schatten. Die hochdramatische Sängerin Gabr. Englerth hatte für die Altistin Ortrud übernommen und hielt der Gastin die Wage. Ausser diesen Gästen erschienen noch zwei Bewerber für das frei werdende Fach des Bassbuffo, die Herren Boel-Mainz und Voigt-Osnabrück, die aber trotz einzelner Vorzüge Herrn Mansfeld nicht ersetzen. Aus der Verlegenheit halfen uns der hannoversche Heldentenor Merter ter Meer als Titelheld im „Siegfried“, in der „Götterdämmerung“ Frau Gutheim-Poensgen-Magdeburg, der das Glück wie allen Mutigen hold war. Der Schalldeckel à la Bayreuth teilt die Freunde der Oper in zwei feindliche Lager, die sich mit dem Schlachtruf: „hie verdecktes, hie offenes Orchester!“ ähnlich wie einst die Welfen und Ghibellinen befehden. Bis jetzt versucht man immer noch vergebens, beide Parteien zu versöhnen oder zu befriedigen. Ernst Stier

Dortmund

Im Stadttheater gab es bis heute wenig Neues. Mit Ausnahme zweier hier noch unbekannter Operetten (Zigeunerliebe von Lehar und die Sirene von L. Fall) begnügte man sich mit Wiederholungen aus der vorjährigen Saison (Rosenkavalier von R. Strauss, Quo vadis von Nouguès, Madame Butterfly von Puccini) und den beliebten Repertoiropern. Die „Entführung“ von Mozart erschien in einer Einrichtung, zu der M. Schillings die Rezitative geschrieben hat. Das Werk war sorgfältig vorbereitet. Die Heldentenor- und Primadonnenfrage ist nach wie vor ein ungelöstes Problem. Fr.

Dresden

Auch diesmal ist von unserer Hofoper nicht viel zu berichten. Das Repertoire ist eintönig wie bisher. Die Neueinstudierung der komisch-romantischen Oper Adams „Wenn ich König wär'!“ ist nun endlich, nachdem schon ein halbes Jahr davon gemunkelt ward, auf den 16. November festgesetzt. Von sonstigen Neuheiten ist noch nichts in Sicht. — An Frl. Helena Forti, der Tochter des Operettensängers und Malers Forti und der früher vielgefeierten Soubrette und späteren komischen Alten am Residenztheater, Minna Hänsel, haben wir eine mehr als tüchtige, vortreffliche hochdramatische Sängerin gewonnen, die sich in Dessau und in Prag ganz überraschend entwickelt hat. Sie hat ausser der Sieglinde nun bei uns noch die Elisabeth gesungen und sich auch in dieser Partie als eine denkende und zugleich von innen heraus gestaltende Künstlerin erwiesen. Mit dem Ges dur-Gebet und ihrem Abschied vom irdischen Leid vermochte sie tief zu ergreifen. Ihre Vielseitigkeit gab in der Giulietta von „Hoffmanns Erzählungen“ eine Halbweltlerin grossen Stils. Frl. Tervani, unsere Altistin, hat nun auch die Fricka der „Walküre“ gesungen; sie geniesst den Unterricht der Kammersängerin Reuss-Belce und hat sich mit Gelingen in die leider oft missachtete Kunst der ausdrucksvollen Gebärde vertieft. Puccinis handgreiflich wirkende „Tosca“, die bei uns Burrians und Scheidemantels Verlust längere Zeit schlafen liess, ist neulich mit allen ihren musikalischen und theatralischen Effekten wieder aufgewacht; Löltgen liess zwar an seinem Maler vieles fehlen, vor allem lyrischen Schmelz, aber Zador und Frau Plaschke-v. d. Osten blieben dem packenden Stücke nichts schuldig.

Die Reinhardtsche Inszenierung von Offenbachs „Schöner Helena“ kam im Dresdner Zentraltheater vor übervollem Hause zur ersten Aufführung. Die Kräfte waren teilweise dieselben wie im Münchner Künstlertheater. Dekorativ und szenisch war das Ganze nicht ohne Reiz, aber die Offenbachsche Musik ging vollständig verloren. Unter den Sängern war überhaupt nur Frau Phila Wolff, die früher längere Zeit dem Leipziger Stadttheater angehörte, stimmlich genügend. Die Parodie des Komponisten auf den Stil der Grossen französischen Oper fiel gänzlich unter den Tisch. Zu Offenbach gehört mehr als eine Clownbegabung für den besseren Zirkus. Das Orchester (Dirigent: Alexander von Zemlinsky) war völlig ungenügend. Also: eine künstlerische Pleite. Dr. Georg Kaiser

Elberfeld

Seit Arthur von Gerlach die Geschicke der Elberfelder Bühne leitet, bewegen sich die künstlerischen Leistungen in aufsteigender Linie. Dies zeigte sich in höchst erfreulicher Weise bei der Aufführung des Rosenkavaliers. Der Direktor führte die Regie in eigener Person. Szenisch war alles bis aufs kleinste geschmack- und stimmungsvoll herausgearbeitet. Die hübschen Dekorationen sind nach Dresdener Beispiel entstanden und gestalten die Bühnenbilder äusserst eindrucksvoll. Allgemeine Bewunderung und Anerkennung fand Hans Willckens musikalische Direktion: alles war umsichtig, temperamentvoll, grosszügig vorbereitet und ausgeführt. Die Darbietungen unserer Solisten waren zum Teil erstklassig. In dieser Hinsicht müssen genannt werden: Fr. Callwey: Marschallin; E. Gladitsch: Oktavian; E. Hansa: Sophie; P. Niels: Ochs von Lerchenau; A. Ludwig: Faninal. Die bisherigen Aufführungen brachten stets ein volles Haus. — In den „Meistersingern“ warteten K. Armster (Hans Sachs), A. Balder (Walther), Niels (Beckmesser), A. Lons (Evchen), A. Kettner (Magdalene) mit gesanglichen und schauspielerischen Leistungen auf, die das gewohnte Mittelmass weit überragen. — M. Menzinsky-Köln absolvierte mit vielem Erfolg Gastspiele u. a. als Tannhäuser. Der Spielplan lässt keinen Wunsch unbefriedigt; er verzeichnet: Fidelio, Freischütz, Carmen, Margarete, Troubadour, Bohème, Jüdin, Mignon, Madame Butterfly, Martha u. a.

H. Oehlerking

Karlsruhe

Von der Oper ist nicht viel zu berichten. Das vielversprechende markige Organ des neuen seriösen Bassisten, von Schwind, ist angeblich schon defekt. Vertretungen sind jetzt schon nötig und die Angelegenheit wird wohl nicht eher zu Ruhe kommen, bis der Sänger hier wieder frei wird; dann wird wohl auch das Organ wieder gesund sein. Die neue Koloratursängerin, May-Scheider, leidet auch, wie mir gesagt wurde, an chronischem Katarrh. Natürlich müssen derartige Mißstände ungünstig das Repertoire beinflussen. Bot die Hugenottenaufführung als Neueinstudierung nur vorzügliches, so konnte ich mich mit manchem, was ich in dem später folgenden „Schwarzen Domino" hörte, musikalisch nicht einverstanden erklären. Zur Zeit stehen wir im Zeichen des Ringes, zu dem allerdings infolge der oben angedeuteten und anderer Engagementsverhältnisse mehrfach Gäste notwendig sind. H.

Köln

Kapellmeister Gustav Brecher hat sich mit der Leitung von Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Fliegendem Holländer gut eingeführt. Nicht minder günstige Eindrücke hinterliessen Bizets „Djamileh" und Wolf-Ferraris geistvolles, aber reichlich eklektisches Werkchen „Susannens Geheimnis". Als vorbildlicher Theaterdirektor scheint sich Fritz Rémond erweisen zu wollen, der das Erbe Martersteigs angetreten hat. Mit ausserordentlichem Gelingen hat sich Rémond bereits als Opern- und Schauspielregisseur bekundet. Als ersterer sorgte er für eine von erlesenem Geschmack diktierte Retusche des Holländer und schuf vornehmlich im zweiten Akt ein Bühnenbild von intimem Reiz. Das Publikum spürt, dass eine zielbewusste, künstlerisch fein empfindende Kraft hinter dem Getriebe der Vereinigten Stadttheater waltet und beginnt eine stetig wachsende Anteilnahme an den Opern- und Schauspielvorstellungen an den Tag zu legen. Der „Rosenkavalier" beispielsweise schaut stets ein vollbesetztes Haus.

Die alten Opernkräfte sind zum grössten Teil verblieben. Neuerscheinungen sind Wanda Achsel, die recht erfolgreich den Rollenkreis von Frau Dux übernommen hat, Gustav Renner ein vielversprechender lyrischer Bariton von auffallend schönen Stimmitteln, der Bassbuffo Oscar Foerster, der einen köstlichen Ochs von Lerchenau auf die Bretter stellte, und Kammersänger Strätz, der aber — angeblich wegen nicht genügender Beschäftigung in den ihm zukommenden Rollen — schon wieder um seine Entlassung gebeten hat. Für Herrn Strätz gastierte bereits ein Herr Michael Nasta aus Posen, der treffliche Anlagen zeigte und dessen Verpflichtung für die hiesige Bühne schon so gut wie beschlossen ist. Hans Klaub, der neue Oberregisseur, der bisher in Lübeck tätig war, konnte vor allem in „Susannens Geheimnis" und in Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" Proben einer gewandten und kenntnisreichen Regiekunst ablegen. Ein Gastspiel des Bassisten Konrad Herwarth auf Anstellung verlief ergebnislos. Die eben erwähnte Legende von der heiligen Elisabeth, die in memoriam Franz Liszts gegeben wurde, vermochte trotz der gewissenhaften Einstudierung durch Weissleder kein sonderliches Interesse zu erregen.

Leider kranken wir noch immer an dem Mangel eines geeigneten Heldenbaritons, da unser stimmgewaltiger Robert Parker mittlerweile kontraktbrüchig geworden ist. Im Opernspielplan sind Neuinszenierungen des Ringes und des — Mikado (durch Direktor Rémond) vorgemerkt. Fritz Fleck

Zürich

Unter den Opern und Operetten, mit denen die Saison eröffnet wurde, erwähnen wir recht gelungene Aufführungen des „Fliegenden Holländer" und der „Margarethe" von Gounod. Für letztere hatte man ein ganz neues Arrangement getroffen, mit Auslassung der Brockenszene und des Ballets, wodurch die Stimmung einheitlicher wird, und die Dekorationen waren zum Teile ganz neu, so besonders die der Gartenszene. Die Kirchenszene fand in vollständig verdunkeltem Raume statt. Sp.

Konzerte

Berlin

Frau Marcella Sembrich hatte am 2. Nov. in der Philharmonie die Verehrer und Bewunderer ihrer Kunst in grosser Zahl versammelt. Ist die Zeit an dieser Meistersängerin auch nicht spurlos vorübergegangen, so sind doch ihre Gaben immer noch darnach angetan, Begeisterung zu erwecken. Ihre Vorzüge, die Klarheit und Süssigkeit des Tones, die Reinheit der Intonation, die Meisterschaft der Technik sind ihr geblieben. Als Meisterin des bel canto erwies sich Frau Sembrich besonders in der Arie „Ernani involami" aus Verdis „Ernani". Bewundernswert, mit welcher sicheren Behendigkeit, mit welcher Sauberkeit die Künstlerin hier die Koloraturen ausführte. Das Philharmonische Orchester unter Herrn Marienhagen begleitete mit gewohnter Trefflichkeit, wie es auch in der Vorführung der Ouvertüren zu Mozarts „Zauberflöte" und Smetanas „Die verkaufte Braut" von neuem sich bewährte.

Hetta von Schmidt, deren Liederabend im Blüthnersaal stattfand, besitzt nicht nur eine sehr wohlklingende und gutgeschulte Altstimme, sondern auch ein ansprechendes Gesangstalent, das bei Gesängen ernsten und verträumten Inhalts am wirksamsten zur Geltung kommt. Schubertsche und Brahmssche Gesänge, die ich hörte, trug die Sängerin mit warmer Empfindung, vornehmem Geschmack und technischer Gewandtheit vor.

Das Ševčik-Quartett gab seinen ersten Kammermusikabend im Bechsteinsaal. Die Quartette in G dur op. 106 von Dvořák und f moll op. 95 von Beethoven und — mit Paul Goldschmidt als trefflichem Vertreter des Klavierparts — Tschaikowskys grosses a moll-Trio op. 50 (à la mémoire d'un grand artiste) standen auf dem Programm. Die sehr klare, lebensvolle Wiedergabe dieser ihrem Stimmungsgehalte nach so verschiedenartigen Werke liess die hohe Vollendung des Zusammenspiels deutlich hervortreten; insbesondere erfuhr Tschaikowsky eine ganz ausserordentlich liebevolle Darstellung, namentlich der Variationenteil wurde mit weihevoller Hingabe und wunderbarer Klangschönheit zu Gehör gebracht.

Das erste Sinfoniekonzert des Blüthner-Orchesters unter S. v. Hauseggers Leitung war eine Franz Liszt-Feier. Nur Werke des Meisters gelangten zur Aufführung. Die grosse Orgelfuge über B-A-C-H, von Herrn Kurt Gorn vortrefflich gespielt, eröffnete das Konzert, die „Dante"-Sinfonie beschloss es. Dazwischen gab es den 137. Psalm für Sopransolo, Violine, Harfe und Orgel, ein Werk, das kaum zu den Besten zu zählen sein dürfte, was wir von seinem Autor besitzen, und den „Marsch der heiligen drei Könige" aus dem „Christus". Den musikalischen Höhepunkt des Abends bildete die wahrhaft glänzende Wiedergabe der Dantesinfonie; sie war von Feuer und Schwung getragen und hinterliess starke nachhaltige Eindrücke. Frl. Ida Hiedler führte das Sopransolo mit gutem Gelingen durch; Herr Konzertmeister Lambinon spielte das Violinsolo in Ton und Ausdruck sehr fein. Um die Ausführung der Frauenchöre machte sich der Berliner Lehrerinnen-Gesangverein (Dir. E. B. Mitlacher) verdient.

Lorle Meissner, deren Liederabend im Bechsteinsaal stattfand, ist eine sehr begabte Sängerin. Ihre Gesangskunst ist noch nicht ganz vollkommen. Aber ihre schöne klangvolle Mezzosopranstimme hat so viel sinnlichen Reiz, ihr Vortragstalent ist so gesund und natürlich, auch spricht aus ihren Darbietungen so viel Intelligenz, dass man jetzt schon grosse Freude daran hat, ihren Vorträgen zu folgen. Frl. Meissner brachte, von Herrn Otto Bake feinfühlig am Flügel begleitet, Lieder und Gesänge von Brahms, Schubert und H. Wolf zu Gehör.

Im Blüthnersaal debütierte am selben Abend die jugendliche Geigerin Alma Moodie. Mendelssohns e moll-Konzert, Bachs Chaconne und kleinere Stücke bildeten ihr Programm. In der Technik zeigte sich die kleine Künstlerin in der Wiedergabe der genannten Werke ausserordentlich vorgeschritten, und deswegen verdient sie schon Beachtung. Stellt sich später noch mehr rhythmische Festigkeit und mehr inneres Empfinden ein, dann wird Alma Moodie sicher noch von sich reden machen. Das Publikum spendete der kleinen Künstlerin lebhaften Beifall.

Frau Alma Webster-Powell aus New York gab am 8. Nov. im Blüthnersaal ein Konzert. Die Künstlerin sang in englischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache Gesänge von Händel, Grétry, Massenet, Bishop, Mac Dowell, Pirani, Pergolesi u. a. Ihre schöne, in allen Lagen ebenmässig entwickelte Sopranstimme ist besonders im Piano von grossem Reiz; ihre Sprachbehandlung, ihr Vortrag, der immer von den besten Intentionen ausgeht, das Charakteristische unterscheidet und Stilunterschiede wohl in acht nimmt, können bedeutend genannt werden. Ihr bestes gab die Sängerin im Vortrag der Gesänge der französischen und italienischen Meister. Neue Lieder von Pirani hinterliessen keine besonderen Eindrücke.

Der Baritonist Maxim. Troitzsch (Liederabend Bechsteinsaal 9. Nov.) zeigte in Liedern und Gesängen von H. Wolf, Loewe, Rich. Trunk, Fr. Fleck und H. Sommer viel achtbares Können und gute Intentionen. Die sympathische Stimme

gravitiert mehr nach der Tiefe, klingt in der Höhe etwas gepresst, weist aber in mancher Hinsicht, namentlich im mezza voce eine gute Schulung auf. Von den R. Trunkschen Gesängen hinterliess das „Viel gehofft und viel geträumt", von den Sommerschen Kompositionen das wirkungsvoll deklamierte „Schalmei" den besten Eindruck. Adolf Schultze

Weshalb Elsa Rau sich im anspruchsvollen Rahmen eines Orchesterkonzerts vorstellte, ist mir am 1. Nov. im Blüthner-Saal nicht klar geworden. Das Krönungskonzert von Mozart war eine konservatoristische Durchschnittsleistung, welche des Aufgebots eines so grossen begleitenden Apparates sehr wohl entraten konnte. Vielleicht gelingt es der Konzertgeberin in kleineren Aufgaben, von ihren künstlerischen Qualitäten zu überzeugen.

Am gleichen Abend konzertierte Irene Daland im Klindworth-Scharwenka-Saal, ihre Stimme ist von Natur kein Edelmetall und bedarf noch eingehender Schulung, aber ihr Vortragstalent ist bemerkenswert, zeugt von musikalischer Begabung und weist sie auf ein zwar begrenztes, doch sehr dankbares Gebiet des Liedgesanges hin.

Dass der Lisztschüler Frederick Dawson nicht den ganzen Abend Liszt spielte, sondern nur eine Nummer seines Meisters zum Schluss auf dem Programm hatte, wissen wir ihm Dank. Er verfügt über ein brillantes Können, grossen blühenden Ton, seine musikalische Begabung neigt zur virtuosen Seite. Während ihm Stücke wie Schumanns Toccata op. 7 vorzüglich gelangen, konnte ich mich zu seiner Auffassung von Couperins Passacaglia nicht bekennen, die alten Herrschaften wollen mit viel konservativeren Händen angefasst sein und leiden unter den geringsten Maniriertheiten, dagegen war die Giga con variazioni (Suite 91) von Raff des Konzertgebers künstlerisches Territorium, während Chopin zuweilen zarter und duftiger hätte sein können.

Als ein gesundes Klaviertalent legitimierte sich Lotte Roser am 3. Nov. im Klindworth-Scharwenka-Saal, zwar fehlt ihrem Spiel nach der lyrischen Seite hin noch vieles, so fasste sie z. B. Brahms hmoll-Intermezzo op. 119 viel zu grob an, dagegen liegt ihr alles Frische, Temperamentvolle. Wenn es ihr gelingt, sich in musikalischer Beziehung zu vertiefen, kann Lotte Roser eine ganz tüchtige Klavierspielerin werden. Gewandt und umsichtig bewährte sie sich auch als Begleiterin ihres Partners Ludwig Feuerlein, dessen Stimme noch nicht konzertreif gebildet ist. Dem Balladenstil steht er zurzeit unbeholfen und steif gegenüber, da sind zu wenig Kontraste, keine Lebendigkeit der Darstellung. Erst in der Edward-Ballade gelang es dem Sänger, für sich zu interessieren.

Das Konzert von Wladislaw Waghalter am 4. Nov. brachte eine Novität in Gestalt eines Violinkonzerts op. 15 Adur von Ignatz Waghalter. Wer die künstlerische Entwicklung des Komponisten verfolgt hat, sah diesem Konzert mit gespannten Erwartungen entgegen, welche leider nicht in allen Punkten zufrieden gestellt wurden. Der Hauptfehler besteht darin, dass die Komposition formell nicht klar disponiert ist. Schon der erste Satz verliert eingangs alle plastische Gliederung, indem das erste Thema in der Solovioline nicht geschlossen erscheint, sondern in einen Schwall von Passagen zerfliesst. Schön ist der Beginn des zweiten Satzes, aber hier steht ein edles grosszügiges Thema einem nicht ebenbürtigen zweiten gegenüber. Allerorten schaut der Opernkapellmeister hervor. Am originellsten in der Erfindung ist das Allegro giocoso mit stark polnisch nationalem Einschlag. Es wäre zu bedauern, wenn mangelnde Selbstkritik des Komponisten das Ausreifen seiner musikalischen Anlagen unterbinden würde. Wladislaw Waghalter interpretierte das violinistisch dankbare Werk mit grosser Hingabe an die Sache und bestem Gelingen, vorher spielte er Bruchs gmoll-Konzert tonschön und vornehm; zu wünschen wäre noch eine grössere Souveränität des Tones. Das Blüthner-Orchester spielte unter der zündenden Leitung Ignatz Waghalters vortrefflich.

Seinen zweiten Kammermusikabend veranstaltete das Petri-Quartett am 7. Nov. im Choralion-Saal; von dieser Vereinigung geht ein solcher Klangzauber aus, das Zusammenspiel ist bei Wahrung der Individualität des Einzelnen ein so harmonisches, künstlerisch abgeklärtes, dass die vier Künstler zu den Quartett-Vereinigungen allerersten Ranges zu zählen sind. Das Divertimento op. 20 von Sekles war ein Kabinettstück in seiner Art.

Am 8. Nov. konzertierte im Beethovensaal die hier schon bestbekannte Sopranistin Eva Katharina Lissmann. Die Wiedergabe von Volksliedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert legten für den musikalischen Geschmack und das Können der Sängerin gutes Zeugnis ab. Nicht glücklich dagegen war sie in der Wahl der vier biblischen Gesänge von Dvořák; diese Perlen der geistlichen Gesangsliteratur fordern ein pastoses Organ, über welches die Konzertgeberin nicht verfügt. Den Schluss des Abends bildeten Zwiegespräche von Brahms (übrigens keine gute Idee, diese Dialoge der Reihe nach abzusingen), welche fein pointiert vorgetragen wurden. Herr von Gmenewaldt war der Konzertgeberin ein verständnisvoller Begleiter.

Plattester Dillettantismus machte sich am 10. November im Theatersaal der Hochschule breit. Ein Teil des Publikums aber schien recht befriedigt, und mehr verlangen die Konzertgeberinnen vielleicht gar nicht.

Einen genussreichen Abend bereitete uns das Wietrowetz-Quartett am 9. Nov. im Theatersaal der Hochschule. Zur Mitwirkung waren Felicia Dietrich-Kirchdorffer und die Professoren Hugo Becker und Oscar Schubert herangezogen; dadurch kam eine willkommene Abwechslung in das Programm, wodurch die sonst üblichen drei Quartette glücklich umschifft wurden. Die wertvollsten Stützen der Vereinigung sind in Gestalt von Gabriele Wietrowetz und Eugenie Stoltz geblieben, an Stelle der zweiten Geigerin und Violaspielerin sind Celilia Gates und Inka von Liaprun gewonnen. Waren die Damen anfangs etwas allzu zurückhaltend, so entwickelte sich im Intermezzo und ganz besonders im Andante con moto des Klavier-Quartettes gmoll op. 25 von Brahms ein tonschönes und klangfreudiges Zusammenspiel, welches den Wunsch rege werden liess, dem Wietrowetz-Quartett recht bald wieder zu begegnen.

K. Schurzmann

Braunschweig

Das erste Wort gebührt dem Liszt-Konzert im Hoftheater. Elisab. Bokemeyer, die talentvolle Schülerin von Prof. M. Krause-Berlin, bewies mit der vollendeten Wiedergabe des Konzerts (Esdur), dass sie seit ihrem letzten Hiersein geistig und technisch noch bedeutend gewachsen ist. Gabr. Englerth sang drei Lieder mit Orchester, dieses, durch Mitglieder der „Philharmonie" bedeutend verstärkt, spielte die Faustsinfonie, „Tasso" und die von Müller-Berghaus instrumentierte 2. Rhapsodie unter Leitung des Hofkapellmeisters Hagel, der sich als trefflicher Führer im Sinne und Geiste Liszts bewährte, bei dieser Gelegenheit überhaupt zum erstenmal aus dem verdeckten Orchester an die Öffentlichkeit, nämlich auf die in einen Festsaal verwandelte Bühne, trat und grossen Beifall erntete. Im Finale der Sinfonie war der Chor des Hoftheaters durch den Gesangverein Euterpe verstärkt, das Tenorsolo sang Herr W. Favre. Einen aussergewöhnlichen Genuss vermittelte der Berliner Domchor unter Leitung von Prof. Hugo Rüdel, dessen vollendete Leistungen durch Orgelvorträge unseres Domkantors Fr. Wilms angenehm unterbrochen wurden. R. von Koczalski gab zwei Klavierabende, bot aber nichts neues, infolgedessen hat die Zugkraft bedeutend nachgelassen. Einen grossen künstlerischen Erfolg errang die hiesige Pianistin Emmi Knoche, eine Schülerin von C. Ansorge, gemeinschaftlich mit dem Cellisten F. van Lier. Das Konservatorium des Direktors Erich Wegmann feierte das 25jährige Jubiläum seines Bestehens durch ein erfolgreiches Liszt-Konzert. Meta König-Dresden erregte durch ihren blühenden Mezzosopran mit Altfärbung in der Tiefe berechtigtes Aufsehen. Die Trio-Vereinigung (Lisbeth Hofmann, Kammermusiker Wachsmuth und Steinhage) brachten am 5. Abend das Klaviertrio (cmoll) von Kaun und das Klavierquintett (op. 1) von Dohnányi zu erfolgreichster Wiedergabe und befestigte dadurch die Sympathien, die man ihm in immer weiteren Kreisen entgegenbringt; über die mitwirkende Sängerin aus München will ich mit dem Mantel christlicher Liebe bedecken und ihren Namen verschweigen. Der Dresdener Bassist L. Rains schien an seinem Liederabend anfangs nicht recht disponiert zu sein, oder zeigt das schöne Material schon Spuren der Ermüdung? Mit seinem Begleiter Hofkapellmeister Riedel erntete er trotzdem viel Beifall. Zwei Leipziger hatten insofern Pech, als kurz vor dem Konzert H. Schmidt-Röder erkrankte und der Pianist Artur Reinhold nun allein die Kosten des Abends bestreiten musste, für welchen Zweck die Kräfte aber nicht ausreichten, da es die Technik allein nicht tut, die geistige Durchdringung des Stoffes aber noch recht viel zu wünschen übrig liess.

Ernst Stier

Dessau

Vor der eigentlichen Eröffnung der dieswinterlichen Saison erschien am 20. und 27. September Raoul von Koczalski mit zwei Klavierabenden, in denen er sich vorzugsweise wieder

als hervorragender Chopinspieler erwies. Als Vorfeier von Franz Liszts 100. Geburtstag veranstaltete am 21. Oktober die Hofkapelle mit einem Konzert ausser Abonnement eine würdige Liszt-Feier. Eingeleitet wurde sie durch eine wohlgelungene Wiedergabe des 13. Psalms. Den Chor stellte die hiesige Singakademie und für das Tenorsolo war Hanns Nietan gewonnen worden. Mit einer Reihe von Liedern am Klavier, denen er nachher noch den „Fischerknaben" mit Orchesterbegleitung folgen liess, bewährte sich Hermann Gura von neuem als der grosse Vortragsmeister, als den wir ihn zu schätzen schon des öfteren Gelegenheit hatten. Die beiden Höhepunkte des Abends bildeten die sinfonischen Dichtungen „Mazeppa" und „Les Préludes", die Hofkapellmeister Mikorey mit dem jetzt ca. 75 Mann starken Hoforchester geradezu glänzend interpretierte. Unsere Kammermusiker (Mikorey, Otto, Wenzel, Weise, Matthiae) boten in den bisherigen zwei Konzerten Beethovens Streichquartett op. 18 c moll, Mozarts C dur-Trio Nr. 4, Dvořáks Streichquartett op. 51 Es dur und Beethovens Trio-Variationen über das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu": alle vier Werke in trefflicher Ausführung. Die Gesangseinlagen vermittelten die Hofopernsängerinnen Frieda Bauer und Hertha Formes. Hingewiesen sei noch auf ein Konzert des Pianisten Artur Reinhold und der Sängerin Helene Schmidt-Röder, das ich wegen anderweitiger Inanspruchnahme leider nicht besuchen konnte. Die künstlerische Ausbeute soll recht bedeutsam gewesen sein.

Ernst Hamann

Dortmund

Unsere grossen Chorvereinigungen sind bis heute — Anfang November — nahezu alle auf dem Plane erschienen; nur der Lehrergesangverein steht noch inmitten der Vorbereitungen für sein erstes Vereinskonzert. Der ältere der beiden gemischten Chorvereine, der Musikverein unter Professor Janssen, gab sein erstes Konzert bei fast ausverkauftem Hause am Fredenbaum. Dem Konzert selbst ging eine stimmungsvolle Erinnerungsfeier für den unlängst verstorbenen Geh. Kommerzienrat W. Wiskott, der dem Vereine Jahrzehnte hindurch angehört hatte, vorher, bei der Teile aus dem Deutschen Requiem und die vier ernsten Gesänge — diese in mustergültiger Ausführung durch den Berliner Baritonisten von Raatz-Brockmann — vorgetragen wurden. Das Konzert selbst brachte zwei örtliche Novitäten, den „Morgenhymnus" für Chor und Orchester von Hugo Wolf und das „Hochzeitslied" für Soli, Chor und Orchester von M. Schillings. Das letztgenannte Werk zeichnet sich durch treffsichere Charakteristik und ein farbenreiches Orchesterkolorit aus. Bram-Eldering spielte das Brahmsche Violinkonzert und die Altistin Tilly Koenen sang Lieder von Brahms, Rich. Strauss und H. Wolf. Die fünf Soldatenlieder von Posa fanden, trotz guter Wiedergabe durch Raatz-Brockmann, nur geringen Beifall. — Der jüngere Chorverein, die Musikalische Gesellschaft unter dem Kgl. Musikdirektor C. Holtschneider, veranstaltete Ende Oktober zur Feier ihres 10jährigen Bestehens ein Festkonzert unter Mitwirkung des Hörder Musikvereins. Neben dem Frühling und Herbst aus den „Jahreszeiten" von Haydn, mit denen der Verein vor Jahren den ersten Schritt zur Pflege der Oratorienliteratur tat, erschien als lokale Neuheit das „Preislied" für Chor, Soli und Orchester von Fr. Gernsheim. Zwischendurch sangen Erika Hehemann und Hans Vaterhaus Lieder älterer und neuerer Komponisten am Klavier. Die Musikalische Gesellschaft hat sich um die Pflege des a cappella-Geganges unter seinem bisherigen Leiter besondere Verdienste erworben. In ihrem ersten Saisonkonzerte erschien das Ritter-Quartett aus Würzburg, dem allseits das regste Interesse entgegengebracht wurde. Die Erwartungen, die man an dieses neue Quartett knüpfte, haben sich freilich nur zum Teil erfüllt, sowohl in bezug auf die Individualisierung und Idealisierung des Klangcharakters als auch mit Rücksicht auf die technisch-musikalische Ausführung. Gespielt wurden das d moll-Quartett von Schubert und das D dur-Quartett von Borodin. Ungetrübten Genuss dagegen bereitete der Vortrag einer Suite aus Bachschen Werken durch Professor Ritter auf seiner Viola alta. — Überaus reichlich waren bisher die Gaben auf instrumentalem Gebiete in den Sinfoniekonzerten und den Solistenkonzerten unserer Philharmoniker unter Hüttner an der Kronenburg. Neu waren für uns die Ouvertüre „Pour le roi Lear" von Savard, ein Divertissement für Flöte und und Streichorchester von Gernsheim, die H dur-Sinfonie von Leander Schlegel, die Ouvertüre zu einem Trauerspiel von G. Bunk, die e moll-Sinfonie von Rachmaninow, die sinfonische Dichtung „La jeunesse d'Herkules" von Saint-Saëns und die von G. Göhler instrumentierte Ballettmusik „Les petits riens" von Mozart. Daneben erschienen u. a. die Oxford-Sinfonie von Haydn, die C dur-Sinfonie von Schubert, die Harold-Sinfonie von Berlioz, die e moll-Sinfonie von Tschaikowsky und die Sinfonie „Aus der neuen Welt" von Dvořák — alles dieses innerhalb weniger Wochen und in einer wahrhaft künstlerichen Ausführung. Ausser den Konzertmeistern des Orchesters B. Buchbinder und K. Roser — Violinkonzert und Roccoco-Variationen von Tschaikowsky — exellierte A. van Rooy vor allem als Wagnersänger. An hiesigen Kammermusik-Vereinigungen liessen sich bisher hören: das Hegewald-Quartett und das neugegründete Hüttner-Konservatorium-Quartett: das letztere spielte Werke von Mozart und Beethoven in einer bereits sehr anerkennenswerten Ausführung. Robert Kothe, der bekannte und geschätzte Lautenist, gab ein nur schwach besuchtes Konzert im Lindenhof.

Fr.

Dresden

Auch Dresden steht im Zeichen Liszts. Wenn man aber das Ergebnis zieht aus den vielen Konzerten, welche in der Absicht veranstaltet worden sind, den Meister zu feiern, so ist man immerhin etwas enttäuscht, denn allzuviel Positives ist bis jetzt nicht dabei herausgekommen. Und wer erwartet hatte, dass sich ihm Gelegenheit bieten würde, seine Kenntnis von dem Schaffen Liszts zu erweitern und zu vertiefen, sieht sich am Ende doch um eine Hoffnung ärmer. Von den Pianistenprogrammen ist Liszt ohnehin nie verschwunden gewesen. Was soll es uns also im wesentlichen nützen, alte, liebe Bekannte drei- und viermal nacheinander anzutreffen, wo man sich nach neuem sehnt? Richard Burmeister hat seiner Liszt-Feier eine Form gegeben, die aus dem Rahmen des Gewöhnlichen etwas herausstrat, indem er in ihre Mitte einen Vortrag stellte, der sich mit den „Frauen um Liszt" beschäftigte und manchen hübschen Zug aus eigner Erinnerung brachte. Emil Kronke hatte Oskar Malata mit seiner sehr subtil spielenden Chemnitzer städtischen Kapelle und den Dresdner Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes zur künstlerischen Assistenz herangezogen. Einige sinfonische Dichtungen, das Esdur-Konzert und zwei selten gesungene Chorlieder hinterliessen durchaus würdige und tiefe Eindrücke, wenn auch an Prägnanz des Ausdruckes der Chorkomponist Liszt hinter seinem Klavierschaffen deutlich erkennbar zurücksteht. Das erste der von der Konzertdirektion Ries veranstalteten Philharmonischen Konzerte, neben den Sinfoniekonzerten der Kgl. Kapelle die vornehmsten ständigen Veranstaltungen grossen Stiles in unserem Musikleben, litt unter der Absage zweier Künstler, so dass die Einheitlichkeit des Programms verloren ging. Dabei musste es sonderbar und bedeutungsvoll erscheinen, dass ein Sänger wie Alexander Heinemann nicht im Notfalle mit einigen Liedern Liszts aufwarten konnte. Es blieb nichts übrig, als sich mit allerdings prächtig herausgestellten Gesängen Löwes, Schumanns und Hans Herrmanns zufrieden geben, während die „Feier" in den Händen der Gewerbehauskapelle unter Kapellmeister Olsen (Festklänge) und Frederic Lamonds (Es dur-Konzert und einige Solostücke) blieb. Auch Severin Eisenbergers Schumann-Liszt-Abend stand unter einem ähnlichen Unstern, indem durch eine Fingerverletzung des Künstlers die h moll-Sonate, und damit Liszt überhaupt, vom Programm verschwand. Was er dafür von Schumann spielte, war von einer ausserordentlichen Innerlichkeit und Wahrheit des Ausdruckes. Der Sonatenabend Artur Schnabel — Karl Flesch war recht wenig besucht. Die alte Erscheinung: wo wirklich musikalisch etwas vorgeht, bleibt Dresden zu Haus. Die Konzerte Louis Persingers, Ilse Duttlingers und Gertrud Matthäs brachten alte Geigenstücke, zum Teil in der Bearbeitung von Thibaud und Kreisler. Persinger interessierte durch seinen schönen Gesangston, Gertrud Matthäs durch das Stilgefühl und den Geschmack, mit der sie solche vorklassische Sachen zu interpretieren weiss und Ilse Duttlinger vorläufig durch ihr starkes Temperament, das man förmlich unter den Fesseln leiden sieht, die ihm die musikalische Kultur auferlegt. Sie lässt jedoch sehr viel erhoffen, wenn die mannigfachen Unzulänglichkeiten, die ihrem Spiel zur Zeit noch anhaften, beseitigt sein werden. Reife Kunst in des Wortes umfassendster Bedeutung bot Willy Burmesters Geigenspiel in grossen (Kreutzersonate, Mendelssohn-Konzert) und kleinen Stücken. Mehr delikat und ergötzlich als hinreissend sind die Wirkungen, welche Emmy Rode (u. a. eine sehr sauber herausgearbeitete Fuge für die linke Hand allein von M. Reger) und Walter Georgii am Klavier hervorbringen. Lisa und Sven Scholanders Geschick, sich in engen Kontakt mit ihren Zuhörern zu setzen, ist das-

selbe geblieben, während es Martha Oppermann diesmal nicht recht glücken wollte, in dem gleichen Masse von ihrem Können zu überzeugen wie im Vorjahre. Beachtliche Leistungen boten Geschwister Meinel, zwei Damen, die sich der Spezies des Duettgesanges zu widmen scheinen. Zum Schlusse sei als einer der bedeutendsten Erscheinungen des Bachkonzertes von A. Sittard gedacht. Die grossen Vokalwerke des Thomaskantors, h moll-Messe und Matthäus-Passion in erster Linie, sind durch Aufführungen den musikalisch Interessierten hinreichend bekannt, während das Gebiet der Kantate selbst für die meisten Musiker Neuland bedeutet. Die bevorzugte Stellung, die Sittard in seinen Programmen der Kantate zuweist, sichert diesen von vornherein allgemeine Beachtung. Diesmal führte er „Siehe, ich will vier Fischer", „Gott führet auf mit Jauchzen" und die Altarie aus „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust" auf. Als berufener Bachcembalist sass Max Seiffert am Flügel. Helga Petri und Marie Philippi ragten unter den Solisten in besonderer Weise hervor. Artur Liebscher

Insterburg

Der Oratorien-Verein gab sein erstes Konzert dieser Saison am 14. Oktober im Gesellschaftshaus. Bronislaw Hubermann, der gefeierte Violinvirtuose, begeisterte seine Hörer zu stürmischem Applaus und oftmaligen Hervorrufen, die er mit Schuberts „Ave Maria" als Zugabe schliesslich erwiderte. Er spielte Schuberts h moll Rondo op. 70, Konzertstück op. 20 von Saint-Saëns, Spohrs Barcarole und Scherzo, La Capricieuse von Ed. Elgar, La Clochette von Paganini und eine stellenweise besonders interessante, besser bewertete Neuheit (Manuskript) Andante von M. M. Iwanow. Über sein virtuoses Spiel in den verschiedensten Phasen der Gefühlsskala bezw. in den üblichen technischen Schwierigkeiten etwas zu sagen, erübrigt sich wohl. Hubermann ist den meisten bekannt. Es könnte höchstens ausgesprochen werden, dass er alles „spielend" überwindet. Als würdigen Partner hatte er sich den Pianisten Leopold Spielmann mitgebracht, einen feinen Spieler von glänzender Technik und guter Auffassung, der sich mit den Kleinigkeiten gut abfindet und die Schönheiten der thematischen Webearbeit durch verständige Phrasierung hervorholt. Die Soli begleitete er recht anschmiegend und selbstlos. Auch ihm wurde reicher Beifall zuteil. — Der Verein für geistliche Musik (Dirigent Musikdirektor Rich. Fricke) gab am 15. Oktober in der Lutherkirche ein fast durchweg volkstümliches Konzert. Es war gleichzeitig eine Ehrung Liszts und Ferd. Hillers, deren 100 jährige Geburtstage auf den 22. und 24. Oktober d. Js. fallen. Durch je eines ihrer Werke wurde ihrer ehrend gedacht. Herr Fricke spielte eingangs Präludium und Fuge über B-A-C-H von Liszt und zum Schluss M. Regers Präludium und Fuge über „Heil dir im Siegerkranz", beides imposante Orgelwerke. Dazwischenhin spielte er ein echtes Pastorale von César Frank, dessen Einheit durch die rhapsodischen Varianten nicht gestört wird. Das klingt so recht idyllisch-ländlich, harmlos, frisch, rotwangig mit einem Anflug von Humor und entbehrt trotz dessen nicht der technischen Knackmandeln. Der gemischte Chor unter Frickes Leitung sang Heinr. Hofmanns teils volkstümliches „Sei getreu" und H. G. Nägelis herzig-einfaches Strophenlied „Der Herr ist mein getreuer Hirt" mit klarer Stimmführung im modulatorischen Wellenspiel der Harmonien. Fräulein Irmgard Hahnrieder, eine vielversprechende Anfängerin, sang mit tonreichem, angenehmem Mezzosopran und deutlicher Aussprache vier Soli: Bernh. Irrgangs „Leise kommt der stille Abend nieder", Ferd Hillers „Gebet" nach Geibels herrlicher Dichtung, das in Wort und Vertonung einfach-klare Kirchenlied „Immanuel" und Karl Eckerts Arie a. d. O. „Wilhelm von Oranien". Nachdem sie sich durch die ersten beiden Lieder akklimatisiert hatte, ging sie in No. 3 und 4 schon ziemlich mutig aus sich heraus und verriet gestaltendes Temperament, musikalische Individualität. Nach einer Reihe öffentlicher Versuche wird sie ihren „Schwingen" vertrauen und recht Tüchtiges leisten.

Der Verein der Liederfreunde (Dirigent Musikdirektor Richard Fricke), sang in seinem ersten Konzert Männerchöre von Arnold Krug, Chwatal, Bünte, Ed. Hermes, Fricke, Oehl und Rich. Wiesner. Am besten gelangen die wuchtig-markigen Gesänge in höherer Tonlage, worin der Chor eine imposante Kraft und Tonfülle entwickelte. Fräulein Elsa Gregory aus Berlin bot zuerst drei Lieder von Peter Cornelius, — deren fernliegende Eigenart erklärlicherweise bei den Hörern nicht den entsprechenden Resonanzboden fand. Später sang Frl. G. deutsche Lieder zur Laute — Liebesklage (Minnelied a. d. J. 1542), Uf dem Berge (Marienlied a. Süddeutschland), Bettler (von ihr selbst komponiert) und das neckische: Lob des Ehestandes. Ferner schliesslich fremdländische Lieder zur Laute — ein balladenartiges Volkslied, ein Kinder-Tanzlied a. d. 17. Jahrhundert, beide mit französischem Text und ein venezianisches Gondolierenlied mit italienischem Text. Der Laute kann man im Konzertsaal nur das Interesse der Antike entgegenbringen. Hervorzuheben sind vier Lieder von Rich. Fricke, dem Dirigenten: Einsamkeit, Serenade, Altrheinisches Liedchen und Wir drei, die sämtliche ihre Vorzüge besitzen, von denen aber das letztgenannte, dem Verständnis der Hörer am nächsten stehend, am besten gefiel. Dr. J. H. Wallfisch

Leipzig

Herr Robert Kothe, der beliebte Sänger zur Laute, liess sich wieder einmal im Kammermusiksaal des Zentraltheaters hören und hatte sich des gewohnten Erfolges zu erfreuen. Er ist sozusagen ein eleganterer Scholander. Ausserdem vergisst er nie, etwas Neues mitzubringen, sei es auch aus ältesten Zeiten. Kothes erfolgreiche Bemühungen um das alte deutsche Volkslied können nicht nur den musikalischen, sondern auch den germanistischen Forschern zur Beachtung empfohlen werden.

Am 11. November stellte sich geteiltes Interesse ein für den Leipziger Lehrergesangverein und für den Liederabend von Aline Sanden und Alfred Kase. Der Lehrergesangverein unter Professor Sitts bewährter Führung hatte eine halbe Stunde Vorsprung, so dass es noch möglich war, das bedeutendste und grösste Chorwerk des Konzertes, die „Waldbilder" von Josef Schwartz, dem Dirigenten des Kölner Männergesangvereins, zu hören: eine glänzende Leistung, die den Lehrergesangverein auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit zeigte. In Frl. Elisabeth Ohlhoff lernte man eine ausgezeichnete hochdramatische Sängerin kennen, die allerdings mit der Hallenarie aus Tannhäuser (mit Klavierbegleitung!) keinen Eindruck machen konnte, aber dann in Liedern von Strauss und Liszt hochgehenden Ansprüchen gerecht wurde. Der Liederabend von Frl. Sanden und Herrn Kase bedeutete für beide Mitglieder des Leipziger Stadttheaters einen vollen Erfolg. Kases Künstlerschaft ragt im Konzertsaal beinahe noch mehr hervor als auf der Bühne. Wie er den Tonsatz meistert, den Kern des Erlebnisses erfasst und die Stimmung ausgestaltet, das drückt seinen Darbietungen den Stempel des Meisterhaften auf. Dabei seine köstliche Unbekümmertheit um die sogenannte Modernität! Er singt, was ihm behagt. Das behagt aber auch den Zuhörenden. ꝛ

Mit einem Liederabend verabschiedete sich Elena Gerhardt von den hiesigen Verehrern und Verehrerinnen ihrer Kunst, um ihre Weisen in die neue Welt zu tragen. Da ihre vortrefflichen gesangstechnischen Qualitäten ebenso wie die feinsinnige Art der Vergeistigung ihrer Interpretationen bekannt genug sind, da ihrem Konzert ferner dasselbe Programm (Brahms, Erich J. Wolff, R. Strauss, Hugo Wolf) zugrunde lag wie kürzlich in Berlin, ist lediglich besonders Frl. Paula Hegners zu gedenken, die hier den Platz am Flügel, den Nikisch in Berlin inne hatte, einnahm. Die junge Dame, die kürzlich auch im Gewandhaus debutierte, dokumentierte sich von neuem als dezent und fein musikalisch begleitende Stütze.

Dass Rolf Rueff nicht deshalb Lautenist geworden war, weil er keine Stimme hatte, bewies sein weicher, sympathischer Bariton, der wohlgeschult war und nur in der Höhe ein paar im Piano unsicher ansprechende Töne besass. Dabei hatte er noch manche weitere vorteilhafte Empfehlung zu präsentieren, als da sind: Verständige musikalische Auffassung, deutliche Aussprache, die den nicht beigegebenen Liedertext nicht vermissen liess, und eine immerhin anerkennenswerte Charakterisierungskunst, obgleich er damit einem Scholander nicht an die Seite zu stellen ist. Zu dem eine Mandel Weisen einschliessenden Programm hatte er selbst ein paar Melodien zugesteuert, mit denen er zeigte, dass er sich schlecht und recht ins deutsche Volkslied hineingehört hatte. Hier und da fiel darin ein sentimentaler Anhauch etwas unsympathisch auf. Hoffen wir, dass sich der Künstler nach und nach zu einem Typ wie Scholander und Kothe auswachse. Das Zeug — mit der nötigen süddeutschen Unbefangenheit — hat er dazu. Vielleicht wäre die grössere Pflege dieser liebenswürdigen Kitharistenkunst überhaupt geeignet, im Feldzug gegen die moderne musikalische Schundliteratur manch kräftige Hilfe zu leisten.

Den Sonatenabend, den Antoinette von Eggers im Verein mit dem Violinisten Erhard Heyde im Feurichsaal gab, weckte in erster Linie wieder einmal das tiefe Bedauern darüber, dass ein so ernster vielversprechender Komponist wie

Ludwig Thuille in so verhältnismässig jungen Jahren der Kunst entrissen wurde. Seine e moll-Sonate (op. 30) ist trotz der oft kühnen akkordischen und melodischen Führung als ein Werk von grosser Prägnanz und Durchsichtigkeit — ein durchaus gesund modern empfundenes Werk anzusprechen. Ihm gegenüber musste sogar Rich. Straussens — mit klassizistischen Mitteln — gewiss feingearbeitete Es dur-Sonate (op. 18) verblassen, die allerdings etwas an ermüdenden Längen krankt. Die Pianistin bewies mit der Interpretation, dass sie in der Teichmüllerschule viel gelernt hatte; sie spielte die beiden modernen Werke mit sauberer Technik und weichem Anschlag, wenn auch — mit Rücksicht aufs Legato — etwas „unstätig und flüchtig". Das sinnig-weibliche Element lag ihr vorläufig noch am besten, an den Kraftstellen gab sie wenigstens so viel. wie ihrer Physis zu Gebote stand. Der Violinist spielte sich nach dem Vortrag einer Mozartsonate, der sich recht indifferent erwies, mehr und mehr in Wärme. Obgleich man sich für die Wiedergabe des Thuilleschen Werks manchmal grössere Sinnlichkeit des Tones gewünscht hätte, verstand er es doch, sein Instrument eine klangsatte und intonationsichere Sprache sprechen zu lassen.

Die Bekanntschaft mit Germaine Schnitzer, die am 11. November an derselben Stelle konzertierte, war nicht bloss interessant, sie war in mehr als einer Beziehung beinahe überraschend. Gerade diejenigen Seiten, die man als Privileg männlicher Vorträge anzusehen pflegt, entschlossene, straffe Rhythmik, höchste Kraftentfaltung und die Fähigkeit, das Formale der Werke übersichtlich zu gestalten, traten bei ihren Darbietungen in den Vordergrund, während man auf das intensivere Mitschwingen weiblich-lyrischer Saiten vergeblich horchen konnte. Demgemäss musste ihr vieles in Beethovens c moll-Variationen vorzüglich gelingen, musste sie, von einer fast unfehlbaren Fingerfertigkeit unterstützt, von den beiden Chopin-Etuden besonders mit der bravourösen in a moll und fast noch mehr mit der an musikalischer Akrobatik in jeder Hinsicht reichen Toccata (op. 111) von Saint-Saëns verblüffen und bei ein paar Bearbeitungen Schubertscher Stücke (Fischhof: Ballettmusik aus „Rosamunde" und Tausig: Militärmarsch) auf Hörer stossen, die ihr für ihr wohl rhythmisiertes Spiel Dank zollten — demgemäss musste sie aber endlich an Stücken wie Liszts „Bénédiction" und vor allem an der Schumannschen fis moll-Sonate scheitern, der in der Tat alles Lyrische und Romantisch-Fantastische abging, ohne das nun einmal Schumann eitel „tönend Erz und klingende Schelle" bleibt.

Im kleinen Saale des Gewandhauses gab es am letzten Sonntag ein herzerquickendes Musizieren. Als Einleitungsstück hatte man eins der besten von dem halben Dutzend Dittersdorfscher Streichquartette gewählt, ein Werk, das mit seinem Esprit und seiner Inspiration sogar neben dem nachfolgenden Mozart (F dur-Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncell) und Haydn (D dur-Quartett op. 64, Nr. 5) seinen Rang zu behaupten vermochte, wenn es diesen Werken auch an Eigenwerten nicht ganz gleichkam. Noch war der überaus fruchtbare L. Boccherini mit einem C dur-Quintett für Streichinstrumente (dabei zwei Violoncelli) auf dem Programm als seltenerer Gast vertreten. Auch der, welcher mit der Musik dieses Komponisten einigermassen vertraut ist, war überrascht, wie lebensfrisch sich das Werk gab. Der kurze Schlußsatz in knapper Rondoform erinnerte mit seinem dithyrambischen Schwung geradezu an den letzten Satz von Beethovens A dur-Sinfonie (wenn bei Boccherini auch ein gar „schnurriger" Einschlag zu konstatieren war). Unser vielbewährtes Gewandhausquartett spielte mit gewohntem sachlichen Verständnis. Wenn die beiden Mittelstimmen manchmal etwas zu sehr in den Hintergrund traten, so lag das zum grossen Teil an der Tragfähigkeit der Geige des Konzertmeisters, gegen deren silbernen Ton, so diskret er gegeben werden mag, der dickere Klangfaden andersgearteter Instrumente vornehmlich in der Tiefe nie ganz ankommen kann. Das wird aber im allgemeinen — und besonders (wo es am meisten auffiel) in der ziemlich gleichmässig homophonen Satzweise des gehörten Dittersdorf — nicht unangenehm wirken, was aus dem führenden Charakter der ersten Violine zu erklären ist. Im Mozartschen Quartett spielte unser erster Gewandhausoboist das Blasinstrument mit edlem Ton und bekannter Fertigkeit über das Technische. — Man hörte nach Schluss des Konzertes von „Erholung" und sogar von „Erbauung" sprechen, was gewiss im Sinne der meisten war. Wir wünschen uns alle Jahre mindestens einen solchen Abend.

Max Unger

Das zweite Philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters (erster Abend im Beethoven-Zyklus) wurde mit der trefflich gespielten Ouvertüre zu Coriolan eröffnet. Tilli Koenen, die stimmgewaltige Altistin, sang die beiden Arien „Ah, perfido!" und „Abscheulicher! wo eilst du hin" aus Fidelio. Selten ist eine Sängerin mit einem so glänzenden, geradezu phänomenalen Stimmorgan ausgerüstet; auch Wohllaut und bedeutendes Ausdrucksvermögen sind unbedingte Vorzüge der Künstlerin. Trotzalledem war sie nicht die geeignete Vertreterin dieser Arien; schon deshalb nicht, weil sie der mangelnden Höhe halber gezwungen war zu transponieren, wodurch namentlich die Fidelio-Arie, welche Frl. Koenen einen Ton tiefer sang, arg geschädigt wurde. Der leidenschaftliche Zug wurde abgeschwächt und die Farbenpracht im Orchester verblasste. Auch die berühmten Hornstellen konnten nicht wirken und weisen entschieden darauf hin, dass die Arie überhaupt nicht transponiert werden darf. Sehr erfreulich war der Vortrag des Rondinos für 8 Blasinstrumente; die Solisten brachten das schlichte, klangschöne Werk mit gutem, sicheren Ansatz und feiner Abtönung zu Gehör. Der erste Hornbläser zeichnete sich hierbei besonders durch schöne Tongebung aus; auch die gestopften Töne gelangen vorzüglich. Mit der c moll-Sinfonie wurde das Konzert abgeschlossen; Herr Prof. Hans Winderstein dirigierte auswendig, er vertiefte sich mit voller Hingabe in das gewaltige Werk, so dass dessen Reichtum an Schönheit und Tiefe völlig zur Geltung kam. Dirigent und Orchester ernteten starken, anhaltenden Beifall.

Ilse Helling, welche am 3. November im Kaufhause einen Liederabend gab, verfügt über eine klangvolle, umfangreiche und in allen Registern leicht ansprechende Stimme. Die Schubertlieder sang sie etwas sentimental und weichlich, weit besser fand sie sich mit Schumann und Brahms ab. Auch in den nicht sehr dankbaren, in bezug auf Melodie- und Harmonieführung etwas schwerfälligen Liedern von Joseph Marx, zeigte sich Frl. Helling als tüchtige, intelligente Sängerin, nur muss sie bei all den guten Eigenschaften noch mehr Sorgfalt auf die Aussprache verwenden. Dass der am Klavier begleitende Herr P. Aron auch als Solist auf dem Programm figurierte, war gewiss manchem Zuhörer angenehm. Dass er aber ausschliesslich Kompositionen von Claude Debussy spielte, war nicht hübsch von ihm. Immerhin nahm das Publikum die bizarren „Impressionen" willig hin und applaudierte obendrein aus Leibeskräften. Uns macht Debussy bis jetzt keine besondere Freude; wir behaupten nach wie vor: „Artis est, artem tegere!"

Das fünfte Gewandhauskonzert wurde mit der Ouvertüre A dur op. 101 von Ferdinand Hiller eingeleitet; dies bedeutete zugleich eine Ehrung des Komponisten anlässlich seines 100. Geburtstages. Die Ouvertüre setzt sehr lebendig ein, ihr Aufbau ist klar und gewandt. Im allgemeinen passt sie freilich nicht mehr in unsere Zeit, da sich ihre Thematik und sonstige Ausgestaltung doch zu sehr im altmodischen Gewande bewegt. Gleichwohl hat der Name des Komponisten einen hohen, unvergänglichen Klang; auch wir erinnern uns lebhaft des ausgezeichneten Musikers, des geistvollen, dereinst so hochgeschätzten Dirigenten der berühmten rheinischen Musikaufführungen. Das Programm enthielt ferner eine neue Lustspiel-Ouvertüre von M. Reger, welcher eine ausserordentlich flüssige Kontrapunktik nachzurühmen ist. Sie erzählt in ungestümem Drängen und ausgelassener Munterkeit allerhand Erlebnisse und weiss durch manchen Klangreiz zu fesseln. Weniger günstig sieht es indessen mit dem thematischen Teile aus; hier fehlt es sowohl an Erfindung wie auch an seelischer Wärme, und diese Mängel geben dem Werke eine bedenkliche Trockenheit. Dasselbe Empfinden musste wohl auch im Publikum herrschen, denn es verhielt sich der Ouvertüre gegenüber ziemlich kühl. Als Solist des Abends spielte Carl Flesch das Violinkonzert von J. Brahms. Der Künstler besitzt einen ganz bedeutenden Grad technischer Gewandheit, sowie auch Tonschönheit in der Kantilene. Vorzüglich gelang ihm die grosse Kadenz des ersten Satzes; alle Schwierigkeiten wurden mühelos überwunden, auch die heiklen Decimengriffe kamen sauber heraus. Den zweiten Satz spielte Herr Flesch unter den zarten und reinen Klängen der Bläser besonders schön. Den Beschluss des Abends machte die a moll-Sinfonie von Mendelssohn. Prof. Nikisch, der mit künstlerisch hohem Empfinden nachschaffende Dirigent, führte das Werk in strahlender Schönheit vor. Die im letzten Satze sich bemerkbar machenden leichten Intonationstrübungen in den Holzbläsern, so auch der wiederholte Tonumschlag der ersten Trompete, mögen wohl der anstrengenden Tätigkeit des Orchesters zuzuschreiben sein.

Oskar Köhler

Noten am Rande

* **Eine Brahms-Erinnerung** teilt Ludwig Ganghofer im Oktoberhefte der „Süddeutschen Monatshefte“ mit. Ignaz Brüll führte Ganghofer eines Tages in ein Kaffeehaus auf dem Kohlmarkt, wo er unter anderen Leuten einen untersetzten, breitschultrigen Mann mit einem rötlich bebarteten Haupt, halb Zeus und halb Wotan, antraf. Als Ganghofer dem Manne vorgestellt wurde, nickte er wie einer, der was ist und verlangen kann, dass man es weiss. Aber Ganghofer kannte ihn nicht. Und ein Freund von schweren Gesprächen schien er zu sein! Nach zwanzig Worten waren die beiden bei Spinoza und Kant. Was es sagte, hatte wuchtiges Fundament. Ein Gelehrter? Nein. Doch wohl ein Künstler. Es war etwas Freies, Festes und Herrscheudes in seinem Blick. Ganghofer riet auf einen Bildhauer, der berühmt sein musste, ohne dass er seinen Namen zu erraten vermochte. Als der Fremde ging, fragte er Brüll: „Wer war das?“ — „Johannes Brahms.“ — „Mir verschlugs den Atem. Und da hätte ich nun seit zwei Jahren sein radiertes Porträt, das ich mir aus einer Zeitschrift herausgeschnitten, in meiner Stube hängen. Die Bildnisse berühmter Menschen sind eine unzuverlässige Sache. Vorwurfsvoll murrte ich: „Warum haben Sie mir denn das nicht gesagt?“ — „Damit Sie nicht über Musik mit ihm sprechen.“

* **Ein unbekannter musikalisch-poetischer Scherz Richard Wagners.** In dem sehr reichhaltigen und interessanten Heft 25 des „Merker“ teilt Dr. Felix Gotthelf der Komponist des „Mahadeva“, ein bisher ungedrucktes Klavierstück von Richard Wagner, betitelt „Lied ohne Worte“ mit und erzählt in einem fesselnden Artikel die Entstehungsgeschichte dieser Komposition, die Wagner seinem Freunde, dem Maler Ernst Kietz in Paris, mit schnurrigen Reimen (die gleichfalls mitgeteilt werden) als Abschiedsgruss am Sylvesterabend 1849 widmete. Das bisher unbekannte Klavierstück selbst erscheint dem vorliegenden Hefte als Musikbeilage angeheftet, eine parodistische Satire der „Lieder ohne Worte“, die zu jener Zeit die Welt mit ihrem Ruhm erfüllten.

Kreuz und Quer

Aussig a. E. Die berühmte Ruine Schreckenstein, die Ludwig Richter zu einem seiner schönsten Bilder den Vorwurf gab, hat auch auf Richard Wagner einen tiefen Eindruck hinterlassen. Er konnte sich nicht von dem romantischen Bilde trennen und verweilte einige Tage am Schreckenstein. Im Mondenschein stieg Wagner, bezaubert und hingerissen von der Romantik des Bildes, zu dem alten Gemäuer. Als er am letzten Abend seines Aufenthaltes von der Ruine nach seinem Quartier herabstieg, ergriff ihn das einfache Liedchen eines Hirtenknaben, das vom Berge Wostroy klang. Wiederholt erzählte Wagner von seinem Aufenthalte am Schreckenstein. Auf Anregung des Redakteurs des Aussiger Tageblattes Oskar Hatschek hat sich in Aussig ein Ausschuss gebildet, der Richard Wagner auf der Burgruine Schreckenstein eine Gedenktafel errichten wird.

Cassel. Die Uraufführung von Heinrich Zöllners neuer Sinfonie (op. 100, Fdur) fand am 3. November im Sinfoniekonzert des Hoftheaters unter Leitung des Komponisten statt und war von grossem Erfolge begleitet.

Dresden. Die Uraufführung von W. v. Baussnerns „Sonnenhymne“ (Dichtung von H. v. Kleist) hat im Konzert des Dresdner Lehrergesangvereins (Dirigent: Friedrich Brandes) am 8. November stattgefunden; auch v. Baussnerns „Altslavische Hymne“ wurde zum ersten Male gesungen.

— Hier hat sich vor Kurzem ein Bachverein gebildet, der am Busstage in der hiesigen Kreuzkirche ein Volkskirchenkonzert grösseren Stils veranstalten wird. Der neue Verein will die Chorwerke des Thomaskontors pflegen, sowie, dem Beispiele der „Neuen Bachgesellschaft“ folgend, gelegentlich auch in seinen Aufführungen Werke von bedeutenden Zeitgenossen oder von Vorgängern und Nachfolgern des Bachschen Kunstschaffens berücksichtigen. Mit behördlicher Genehmigung wird in den Aufführungen des Bachvereins bis auf weiteres der Kreuzchor mitwirken. Zwischen der neuen Vereinigung und dem Dresdner Kreuzchore ist dadurch eine Art Kartell geschaffen worden, wie solches auch in Leipzig zwischen dem dortigen Bachverein und dem Thomanerchore besteht. Den Ehrenvorsitz des Bachvereins hat Geheimer Rat Dr. jur. Böhme, Präsident des Evangelisch-lutherischen Landeskonsistoriums, ein ehemaliger Alumnus des Kreuzchores, übernommen. Die künsterische Leitung ist dem derzeitigen Kreuzkantor, Professor Otto Richter, übertragen worden. Das eigene Orchester des Vereins wird sich aus Mitgliedern der hiesigen Hofkapelle zusammensetzen. G.

Leipzig. Am 5. November ist der bekannte Leipziger Musikschriftsteller Artur Smolian gestorben.

— Im neuen Theater wurde das musikalische Lustspiel „Das heyss Eisen“ (nach Hans Sachs) von Max Wolff zum ersten Male aufgeführt; Karten waren uns nicht zugegangen.

Mannheim. Der Philharmonische Verein kündigt für den 10. und 11. Mai n. J. ein Mahler-Fest an. Am ersten Tage werden das nachgelassene sinfonische Werk „Das Lied von der Erde“ und die 4. Sinfonie zur Aufführung gelangen, der zweite Abend wird durch die Aufführung der 8. Sinfonie ausgefüllt (Leitung: Hofkapellmeister Bodanzky). Die beiden Hoftheaterkapellen von Karlsruhe und Mannheim bilden das Orchester; der Singchor der beiden Bühnen wird mit dem hiesigen Musikverein, dem Lehrergesangverein und einer grossen Zahl weiterer Damen und Herren den Chor stellen, der schon jetzt in der Stärke von 900 Stimmen (einschliesslich eines Kinderchores von 250—300 Stimmen) zur Verfügung steht. Das Unternehmen findet in allen musikalischen Kreisen Mannheims lebhafte Sympathien. Die Stadtverwaltung hat jetzt schon eine bedeutende Summe zum Garantiefonds gegeben.

Saarbrücken. Musikdirektor Eduard Bornschein wurde zum Dirigenten des Musikvereins Harmonie Saarbrücken gewählt. Das erste Konzert dieser Saison, einen Wagner-Abend, hat er bereits mit grossem Erfolg geleitet.

Fürstners billige Wagner-Ausgaben

Der Musikverlag Adolph Fürstner (Berlin) hat die Preise der sämtlichen vollständigen und Einzel-Ausgaben sowie der Arrangements der Richard Wagnerschen Werke seines Verlages, besonders der Opern: „Tannhäuser“, „Fliegender Holländer“ und „Rienzi“ ganz bedeutend ermässigt. Dem musikalischen Publikum wird hiermit die Möglichkeit geboten, schon jetzt (2 Jahre vor dem Freiwerden Wagners) die betreffenden Kompositionen zu äusserst billigen Preisen in den bisherigen gediegenen Original- (nicht etwa minderwertig redigierten und ausgestatteten) Ausgaben zu erwerben. Hervorgehoben seien die sorgfältig gestochenen, neu revidierten Ausgaben der Klavierauszüge mit Text zu 3 M. und für Klavier allein mit übergelegtem Text zu 2 M., die bisher im Einzelverkauf 10—15 Mark kosteten. Die Umschlagzeichnungen rühren von Professor Alfred Roller in Wien her, der auch für diese wohlfeilen Ausgaben ein künstlerisches, geschmackvolles Plakat entworfen hat. Ferner sind jetzt bei Fürstner die vollständigen Orchester-Partituren (mit deutsch-englisch-italienischem Text) der 3 Opern im Taschenformat für Studienzwecke, zum Preise von 8 M. (früher 24 M.) pro Werk erschienen.

Auch der grösste Teil der Einzelausgaben wie „Tannhäuser“: Pilgerchor, Abendstern, Marsch, „Holländer“: Spinnerlied, Matrosenchor, „Rienzi“: Chor der Friedensboten, Gebet, und zwar in verschiedenen Arrangements für Klavier zu zwei Händen, vier Händen usw., sowie die Opern-Arien: „Gebet der Elisabeth“, „Ballade der Senta“, „Arie des Adriano“ usw. sind für 50 Pf. erhältlich.

Da der deutsche Reichstag eine Verlängerung der Schutzfrist des Urheberrechts literarischer und musikalischer Werke für Deutschland abgelehnt hat, um jedermann Gelegenheit zu geben, sobald als möglich zu billigen Preisen die Werke unserer grossen Autoren erwerben zu können, dürfte A. Fürstners schon jetzt vorgenommene Ermässigung der Preise aller seiner Wagner-Ausgaben mit besonderer Freude begrüsst werden.

Motette in der Thomaskirche
Sonnabend, den 18. November 1911, Nachmittag ½2 Uhr

Sigfrid Karg Elert, op. 87 No. 2: „Jesu meine Freude“, Sinfonischer Choral für Orgel. Melchior Frank: „Jesu, dein' Seel.“ Fr. Richter: „Siehe, um Trost war mir sehr bange.“ Franz Lachner: „Gott sei uns gnädig.“

Besetzung freier Stellen

Unter allen Fragen, die Kapellmeister und Musiker berühren, dürften wohl wenige von gleich schwerwiegender Bedeutung sein als die Frage, welcher Modus bei der Besetzung freier Stellen anzuwenden sei, welcher Weg der gangbarste, der zweckdienlichste sei und welche Art der Würde und dem Ansehen der beteiligten Parteien am besten entspricht. Kapellmeister und Musiker sind in gleichem Masse an der richtigen Lösung dieser Frage interessiert, denn sie berührt den beruflichen Lebensnerv Beider. Der Kapellmeister will mit Recht den rechten Mann am rechten Platz, der Musiker den möglichst besten Platz für sein Können. In dieser Formel: „den rechten Mann an den rechten Platz" steckt auch schon der Keim zur Lösung unserer Frage. Die Lösung ist bedingt durch die Schaffung einer Möglichkeit, dass sich Anfrage und Angebot auf dem kürzesten und sichersten Wege kennen zu lernen vermögen.

Nach wie vor führt dieser Weg über das Probespiel. Aber dieser Weg war bis heute mit so viel Unzuträglichkeiten und beruflichen Gefahren für Kapellmeister und Musiker und dadurch für den Organismus der Kapellen verknüpft, dass es gilt, diesen Weg zu säubern und gangbarer zu machen.

Die Steine nun, die auf diesem Wege liegen und unter allen Umständen weggeräumt werden müssen, wenn nicht manches bisher Errungene aufs Spiel gesetzt und manche früher schon erhobene Forderung illusorisch gemacht werden soll, sind:

1. die Gefahr des Kontraktbruches durch den Musiker.
2. die Schädigung des künstlerischen Vermögens der Kapellen.
3. die Gefährdung und Schädigung des Musikers in seiner bisherigen Stellung.
4. das Ausländertum.

ad I. Der Musiker N. ist im Probespiel, das anfangs August stattfand, Sieger geblieben. Die Stelle soll sofort besetzt werden. Sein Kontrakt bindet ihn jedoch noch ein halbes Jahr auf der alten Stelle. Sein früherer Chef kann, will und soll ihn nicht entbinden, denn wohin sollte es führen, wenn die Kontrakte von heute auf morgen lösbar sind. Das darf unter keinen Umständen stattfinden. Nun steht der Musiker vor der Alternative: Kontraktbruch oder Verzicht auf die erstrebte Stelle. Hier muss ein Mittel gefunden werden, dass dieses Hangen und Bangen aus der Welt räumt.

Fürs erste sollte man sich allgemein dahin einigen, dass Stellenwechsel und Neubesetzung von Stellen nur am 1. Mai und 1. Oktober eintreten darf. Tritt durch Todesfall, Krankheit oder andere Umstände eine Vakanz ein, so kann man sich ja bis zu einem der festgesetzten Termine mit einer Aushilfe behelfen. Diese beiden Termine im Auge behaltend, kann stets zur rechten Zeit Ersatz für den anderweitig engagierten Künstler geschaffen werden. Es würde dadurch viel Verdruss aus der Welt geschafft und es wird keinem Kapellmeister einfallen, dem scheidenden Musiker etwas in den Weg zu legen, wenn er als Chef seiner Kapelle weiss, dass er erst bis zu einem bestimmten Termine mit einem Wechsel zu rechnen hat. Fürs andere aber sollten — wie schon früher einmal betont — die massgebenden Verbände zwecks glatten Stellenwechsels einen Ausgleich schaffen durch späteres Beginnen der Wintersaison und früheres Enden der Sommersaison. Es würde sich schliesslich nur um ein beiderseitiges Entgegenkommen von fünf bis sechs Tagen handeln. Theater könnten sich mit Schauspielen und Badedirektionen durch Orchester in französischer Besetzung behelfen.

ad II. Mit der definitiven Festlegung solcher Termine für Neubesetzung von Stellen würde auch eine Schädigung des künstlerischen Vermögens der Kapellen unmöglich gemacht werden, die bis jetzt fast ausnahmslos durch rücksichtslosen Stellenwechsel gegeben war. Jeder Kapellmeister hat Verpflichtungen sowohl seinen Behörden als dem Publikum gegenüber. Bei der bisherigen Gepflogenheit war es ihm oft schwer gemacht, diesen Verpflichtungen gewissenhaft nachzukommen. Eine erste Kraft verpflichtete sich womöglich mitten in der hochgehenden Saison anderweitig und nur schlechter Ersatz stand zur Verfügung, der die künstlerischen Leistungen der Kapelle schädigend beeinflussen musste. Da aber ein solcher Wechsel naturgemäss wieder Dutzend andere an den verschiedensten Kapellen im Gefolge hat, so ist es begreiflich, wenn die Leiter der Orchester einen solchen Übelstand beseitigt wissen wollen. Kommt es gar vor, dass zwei, drei oder noch mehr gute Kräfte eines Orchesters zu gleicher Zeit ihrem seitherigen Institut den Rücken wenden, so kann der Kapellmeister direkt blossgestellt, die Existenz seines Orchesters in Frage gestellt und ein durch unendliche Mühe und Arbeit zusammengeschweisstes und geschultes Ensemble zerstört sein.

Einen nicht unbeträchtlichen Schutz würde es für die Kapellmeister bilden, wenn die Behörden, ehe sie nach dem Probespiel den Kontrakt aushändigen, eine Bescheinigung verlangen würden, dass der Bewerber an dem in Betracht kommenden Zeitpunkt auch wirklich frei, d. i. anderen Verpflichtungen ordnungsgemäss enthoben ist. Ein solches Verfahren dürfte geeignet sein, jeden Kontraktbruch unmöglich zu machen. Ein weiteres Moment der Gefährdung der Interessen des Orchesterleiters bildet der Zeitpunkt des Probespiels. Der Kapellmeister muss davor geschützt sein, dass er sich jeden beliebigen Tag gefallen lassen muss, an dem eines oder mehrere seiner Mitglieder zwecks Probespiel verreisen. Vor allem lege man das Probespiel nicht für alle Kandidaten auf einen Tag, um Spielraum zu gewinnen für Beschaffung eines Ersatzes. (Dann aber nehme man nur die Zeit am Ende oder Anfang einer Saison). Lässt man eine Wahl zwischen mehreren Tagen, so können Programmänderungen und Verschiebungen vorgenommen werden und manches kann ausgeglichen werden, wenn der Bewerbende nicht an einen festen Tag gebunden ist.

Damit hängt nun Punkt 3 zusammen. Wir müssen es dahin bringen, dass es dem Musiker möglich gemacht wird, sich bei seinem Vorhaben, anderswo Probe zu spielen und ein besseres Engagement zu suchen, in Güte mit seinem Chef auseinanderzusetzen und die Möglichkeit des Probespiels zu besprechen. Nicht, dass schon beim Bekanntwerden dieser Absicht Spannung und Verdruss zwischen Beiden entsteht und der Musiker mit der Absolvierung des Probespiels — ob bestanden oder nicht bestanden — auch schon seine frühere Stellung halb und halb verloren hat oder sie ihm verleidet und unmöglich gemacht wird. Darum müssen der Chef des Bewerbenden und der Orchesterleiter, welcher die neue Stelle zu vergeben hat, zusammenwirken, dass es dem Bewerber möglich gemacht wird, ohne Gefährdung seiner gegenwärtigen Stellung für seine Zukunft sorgen zu können. Denn das Streben eines Künstlers soll auf keinen Fall unterdrückt werden und Weiterstreben ist menschlich. Und Strebende arbeiten auch am meisten an sich und ihrer beruflichen Vervollkommnung, was dann bei Nichterhaltung der Stellung ja auch dem früheren Chef zugute kommt.

Bewerbern vergüte man unter allen Umständen die Reisespesen, denn sie müssen für Fahrt, Vertretung usw. grosse Opfer bringen. Den Sieger im Wettbewerb kann man in dieser Hinsicht ja leer ausgehen lassen, da er die Stelle erhält. Man wähle unter dem meistens grossen Angebot möglichst wenig zum Probespiel, um sich unnötige Zeit und Kosten zu ersparen und erkundige sich vor Auswahl der Probekandidaten in ihren bisherigen Wirkungskreisen und vor allem beim Vorsitzenden unseres Verbandes. Auf solche Weise wird manche unnütze Plackerei und den Musikern manch' eitle Hoffnung erspart.

Nun zum letzten Punkt! Auch er soll nur im Interesse unserer Musiker beleuchtet werden. Wer schon im Auslande war — Prag, Warschau, Petersburg, Brüssel, Amsterdam besetzen samt und sonders ihre Orchester nur mit Landeskindern! — wird wissen, wie schwer es hält, dort an einer Kapelle unterzukommen. Ja es gibt ausländische Kapellen, welche die reinste Sperre gegen Deutsche verhängt haben. Hängt uns die bei den Deutschen früherer Jahrhunderte so beliebte Vorliebe für alles Fremde und Ausländische noch so tief an, dass wir es nicht genau so wie andere Nationen machen und unseren Volksgenossen geben, was ihnen gehört? Deutschland den Deutschen und deutsche Musikerstellen deutschen Musikern. Haben wir etwa Mangel an guten Musikern? Nein — und unsere Leute sind den gestellten Anforderungen mindestens ebenso gewachsen wie der Ausländer. Nichts liegt uns ferner, als damit alldeutscher Scharfmacherei einen Liebesdienst erweisen zu wollen, aber es hiesse auch keine Liebe zu seinem Volke besitzen, wenn man es ruhig mit ansehen kann, wie den deutschen Musikern in deutschen Orchestern das Brot weggenommen wird angesichts der Tatsache, dass man im Ausland im Bewusstsein seiner Nationalität keinen Deutschen in den Kapellen duldet. Gewiss, die Kunst ist international — aber wenn sich um die Besetzung von Stellen und damit um die Versorgung von Musikern handelt, so muss uns nach allgemein menschlichen Gesetzen der Landsmann doch näher stehen als der Ausländer.

Wo ein Wille — da auch ein Weg! Man versuche an der Hand dieses wahren Wortes, all das in diesem Artikel Berührte vorurteilsfrei zu prüfen und zu beherzigen.

Die nächste Nummer erscheint am 23. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 20. Nov. eintreffen.

Beliebte Lieder für Konzert und Haus.

Wenn nicht anders bemerkt, stets für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Afferni, Ugo. Unterricht: „Amor hab' ich jüngst belauscht" d_1—es_2 (Text deutsch und englisch) . . . . M. 1.—

Hřímaly, Adalbert. Menschliches. Lieder-Cyclus nach Gedichten von Moritz Paschkis. h—fis_2 . . . . „ 4.—

Lassen, Ed. Ständchen: „Rosen und duftende Veilchen bring ich. fein Liebchen dir" des_1—es_2 . . . . „ 1.—

— Trost im Leid: „Will die Seele dir verzagen" hoch e_1—f_2 . . . „ 1.20

— Dasselbe tief cis $_1$—d_2 (Text deutsch und englisch) . . . . . „ 1.20

Leoncavallo, R. Serenata: „O schöner Mond, willst du dich nicht erheben." Originalausgabe für hohe Stimme c_1—f_2 . . . . . „ 1.—

— Ausgabe für tiefe Stimme a—d_2 (Text deutsch und italienisch) . „ 1.—

Liebeskind, Jos Liebesscherz: „Liebe, die hold, heiter und frei." Auch mit englischem Text: When love is kind", hoch es_1—as_2 „ 1.—
tief c_1—f_2 . . . . „ 1.—
Von Frau Lilian Nordica, Frau Sanderson, Frau Staegemann-Sigwart u. a. stets mit grösstem Erfolg gesungen.

Prehl, Paul. Op. 3. „Wenn Kinderlein beten" d_1—fis_2 (Text deutsch und englisch) . . . . „ 1.—

— Op. 8. Gebet: „Herr, schicke, was du willst." Geistliches Lied (Trauungsgesang) mit Orgelbegleitung (Des dur) c_1 (es_1)—f_2 . . „ 1.20
Ausgabe mit Klavierbegleitung (C dur) h (d_1)—e_2 (Text deutsch und englisch) . . . . „ 1.20

Reinecke, Carl. Op. 207. No. 1. Barbarazweige: „Am Barbaratage holt ich drei Zweiglein." Originalausgabe für hohe Stimme e_1—g_2 „ 1.—
Ausgabe für tiefe Stimme d_1—f_2 (Text deutsch und englisch) . „ 1.—

— No. 2. „Junge Rose, lieblich entsprossen" f_1—ges_2 . . . . . . „ 1.—

— No. 3. Sterbeklänge: „Im dicht verhangenen Zimmer" d_1—e_2 . . „ 1.—

— Op. 240. Zwei Weihnachtslieder.
No. 1. „Hoch aus Wolken tönt der Engelsang hoch: es_1—f_2 . . „ 1.—
Dasselbe für tiefe Stimme: d_1—e_2 . . . . „ 1.—
No. 2. „In Mitten der Nacht, die Hirten erwacht" d_1—f_2 (Text deutsch und englisch) . . . . „ 1.—
Das erstgenannte, nach einem Text von Frida Schanz komponierte, stimmungsvolle. Weihnachtslied gehört zu den schönsten und meistgesungenen Weihnachtsliedern.

— Zur Rosenzeit: „Nun hüte dich, mein Knabe fein" d_1—g_2 (fis_2) (Text deutsch und englisch) . . . . „ 1.20

Rheinberger, Jos. Nacht: „O tiefe Nacht, so vielen bist du hold" h—e_2 „ 1.—

Schmitt-Csanyi, Frau Aloys. Ungarische Nationallieder.
No. 1. „Nicht vom Regen, nicht vom Tau" cis_1—fis_2 . . . . . „ —.60
No. 2. „Dein Bild im Herzensgrund" dis_1—gis_2 . . . . „ —.60
No. 3. „Schon blinken hell die Sterne" ges_1—ges_2 . . . . . . „ —.60
(Text deutsch, ungarisch und englisch)
Es sind dies einige derselben Ungarischen Volkslieder, die Brahms seinen unter dem Titel „Ungarische Tänze" so bekannt gewordenen Klavierbearbeitungen zugrunde gelegt hat. In der vorliegenden Bearbeitung für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung hat Frau Schmitt-Csanyi diese Nationallieder stets mit grossem Erfolg gesungen.

Schöne, Wilhelm. Op. 11. Mairosen: „Es hat der Rose im Mai geträumt" cis_1—a_2 . . . . „ 1.—

Strube, Ernst. „O Blätter, dürre Blätter" a (cis)—f_2 (Text deutsch und englisch) . . . . „ 1.20

Wolf, L. Carl. Op. 28. Zwei Gesänge.
No. 1. Aufschwung: „Sinke vom Nacken, erwürgender Schmerz" h (ges_1)—e_1 (es_2) . . . . „ 1.20
No. 2. Abschied: „Eine Trommel hör' ich schlagen" d_1—f_2 . . . „ 1.—

Diese Lieder sind durch jede gute Musikalienhandlung, auch zur Ansicht, zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an den Verlag:

Gebrüder Reinecke in Leipzig, Königstr. 16.

Vor kurzem erschien in neuer, vermehrter Auflage:

„. . . und manche liebe Schatten steigen auf"

Gedenkblätter an berühmte Musiker

von

CARL REINECKE

Mit 12 Bildnissen und 12 faksimilierten Namenszügen

Inhalt:

Franz Liszt — H. Ernst — Robert Schumann — Jenny Lind — Joh. Brahms — Wilhelmine Schroeder-Devrient — Ferdinand Hiller — Felix Mendelssohn-Bartholdy — Anton Rubinstein — Jos. :: Joachim — Clara Schumann ::

Geheftet M. 3.—, Eleg. geb. M. 4.—

Beim erstmaligen Erscheinen erfuhr das Werk durch die Presse und namhafte Musikgelehrte die glänzendste Beurteilung. Eine treffende Charakteristik lautet: *„Bilder musikalischer Meister, von eines Meisters Hand liebevoll gezeichnet. Als Künstler und als Mensch nimmt der Verfasser an jedem von ihnen den lebhaftesten Anteil. Hat er sie doch alle persönlich gekannt, und hat ihn doch mit manchem wahre Freundschaft verbunden. So sind diese Blätter keine zünftigen Biographien sondern lebendige Porträtskizzen." Dr. D.*

Gebrüder Reinecke, Leipzig
Hof-Verlagshandlung

Die Ulktrompete. Witze und Anekdoten

für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Franz Liszt

In Edition Schuberth ca. 150 Werke u. Bearb. des Meisters erschienen; Verzeichnis derselben, sowie vollständiges der Edition Schuberth gratis u. franko von J. Schuberth & Co., Leipzig.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle
Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umgg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 47

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 23. Nov. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Reform der Violintechnik

Von **Merrick B. Hildebrandt**-Paris

I.

Warum

In neuerer Zeit ist verschiedentlich der Versuch gemacht worden, die überaus verwickelte Technik des Violinspiels auf physiologische Grundlage zurückzuführen und somit eine strenge Gesetzmässigkeit einzuführen.

Entgegengesetzt der vorherrschenden Meinung, welche, einer willkürlichen Tradition folgend, nichts wissen will von einer zielbewussten Analyse des mechanischen Teiles einer der kompliziertesten Kunstübungen, wie es das Spiel der Violine ist, möchte ich mit diesen Zeilen von neuem auf die Bedeutung der Bestrebungen, auch die Technik des Violinspiels auf Naturgesetze zurückzuführen, hinweisen.

Thornton Chase sagt: „Jeder Schritt des Lebens ist das Resultat von Erziehung. Durch das Alphabet des Lebens lernt der Mensch, dass alles Sein gesetzmässig ist. Das Universum spiegelt Ordnung und Harmonie in jedem Teil; die Sonnen und Planeten, jedes Element und jede Organisation in den mineralischen, vegetabilen und animalischen Welten sind alle von einem unerschütterlichen Gesetz beherrscht. Nichts ist diesem enthoben. Daher ist dieses Gesetz universal und tritt zutage in mannigfachen bestimmten, zuverlässigen Handlungen, Erscheinungen, — streng genannt Gesetze dergleichen wie Attraktion, Vibration, Inertia, Konstruktion (wie im Kristall, in der Pflanze und im Tier), Gesetze von Zyklen, von Auf- und Abstieg, Sommer und Winter, Leben und Tod; zentripetale und zentrifugale Gesetze usw. — Dies eine grosse Gesetz des Universums hält alles an seinem Platz. Es bindet die Teile des Steines zusammen; es verursacht Gegenstände dem Zentrum der Erde zuzufallen, anstatt in den Raum zu fliegen; es hält die Sonnen, Monde und Planeten vollständig in ihrer Bahn, es lässt sich Gleich zu Gleich gesellen und es bewirkt Harmonie zwischen allem was materiell ist; so dass jedes seine Bestimmung im Dasein erfüllt."

„So schnell und zahlreich folgen einander die wissenschaftlichen Entdeckungen; es arbeiten so viele von uns wie Maulwürfe daran, dass es einfach erhebend ist, an die Möglichkeiten in der Zukunft zu denken. Alles ist möglich; die Welt ist noch eine grosse Schatzkammer von unentdeckten Energien" (Edison).

Jede physische Betätigung ist der äussere Reflex eines inneren geistigen oder mentalen Bildes. Das ästhetische Gehör ist vermittelndes Organ des Geistes und ist der Hand, wie überhaupt dem ganzen mechanischen Apparate — Arm, Geige und Bogen — übergeordnet. Die Technik hat ohne künstlerische Persönlichkeit für die Kunst gewiss nichts zu bedeuten; sie soll vom Geist überwunden und nutzbar gemacht werden. Es kann aber kein Schaden sein, wenn der Künstler von der Annahme ausgehend, dass die Technik geistigen Ursprunges ist und den Effekt einer strengen Gesetzmässigkeit darstellt, sich eingehend mit der anatomischen Beschaffenheit und Funktion der beim Spiel in Betracht kommenden Organe, beschäftigt.

Das ästhetische Gehör kann der künstlerischen Persönlichkeit, wenn sie als Genie auftritt, dieses Studium wohl entbehrlich machen; denn unter allen Umständen wird dann das Gehör Vermittler sein und das physische Empfinden immer richtig leiten bei der Anpassung an die durch das Instrument bedingte Gesetzmässigkeit der Bewegungen. Dies rechtfertigt den Vorzug des psycho-physiologischen Systems für den Unterricht, wo Technik und musikalischer Ausdruck unzertrennlich sind.

Ein solcher Lehrgang kann aber für den minder Begabten erst in Betracht kommen, wenn er durch getrennte Ausbildung auf rein musikalischem wie mechanischem Gebiete genügend vorbereitet wurde. Die Hauptqualitäten der künstlerischen Persönlichkeit sind: Willenskraft, Konzentrationskraft, leichte Aufnahmefähigkeit, physische Geschmeidigkeit und Ausdauer, sowie natürliches musikalisches Empfinden.

Dieses hohe Ziel zu erreichen erfordert gründliche Ausbildung des Gehörs durch Gesangsübungen (Solfège), elementaren Unterricht (Grundlehre), musikalische Analyse und Musikanhören. Das Bedürfnis nach einem schönen Ton zu erwecken, ist das Ziel dieser vorbereitenden Studien.

Dies ist die wichtigste Bedingung zur Erreichung des auf Erzeugung eines möglichst vollkommenen Klanges zugerichteten Endzweckes und muss dem bis zur Künstlerschaft sich Durchringenden immer als Leitstern vorschweben.

Das blinde systemlose Üben unserer jungen Technikstreber führt zwar auch oft, wenn auch auf qualvoll langem Umwege zur Virtuosität; bei näherem Hinschauen vermissen wir aber meist das künstlerische Empfinden, und nicht selten stellen sich bald physische und geistige Defekte ein, die eine weitere musikalische Entwicklung ausschliessen. Der neuerdings in Erscheinung tretende wissenschaftliche

Technik-Macher hat seine Berechtigung. Von Tartini bis Kubelik ist manches entdeckt worden, was den geheimnisvollen, mystischen Einfluss des Hexenmeisters Paganini auf seine Zeitgenossen erklärt und begreiflich macht. Die Sache des Technik-Machers ist es nun, den in Betracht kommenden Apparat auf seine Gesetzmässigkeit hin zu untersuchen.

„Die Freiheit, in welche mit allem Recht die Schönheit gesetzt wird, ist nicht Gesetzlosigkeit, sondern Harmonie von Gesetzen, nicht Willkürlichkeit, sondern innere höchste Notwendigkeit. Sie ist nicht Begrenzung, sondern Unendlichkeit“ (Schiller).

Die Superiorität einer Methode besteht in ihrer praktischen Anwendbarkeit. Um ihre Lebensfähigkeit zu beweisen, müssen wir nebst dem „Warum“, dem „Weil“ und auch dem „Wie es zu machen ist“ Raum geben.

Weil

Die allmählige intuitive Anpassung des Bogens an die anatomische Beschaffenheit und Funktion des Armes deutet auf ein Gesetz, das auch bei dem Entwicklungsgang der Violine zu erkennen ist; d. h. das ästhetische Gehör hat bei dem langsamen Werdegang unserer beiden Werkzeuge eine hervorragende Bedeutung gehabt. Geige und Bogen sind in ihrer heutigen Gestalt vollkommen und eine Verbesserung ihrer Formen nicht vorauszusehen. Bei gründlicher Ausnutzung des zu Gebote stehenden Apparates — Geige und Bogen — muss auch das Resultat, der Ton, entsprechend vollkommen sein. Es hängt dies also von der geistigen Vorstellungskraft ebensowohl, wie von der Anpassungsfähigkeit des Spielers an den gesetzmässigen Apparat, wie auch von der Beschaffenheit und Qualität seiner mechanischen Ausdrucksmittel ab. Wenn wir wissen, dass die Glieder bei der Wiedergabe eines Kunstwerkes als Werkzeuge der seelischen Empfindung und Vorstellung funktionieren, dann wird der uns leitende Lehrsatz lauten: der beim Spiel von Musikinstrumenten in Betracht kommende Organismus, ebensowohl wie das Instrument, ist der Durchgangspunkt des schaffenden Geistes und seiner Empfindungen.

Es ist ausgeschlossen, dass bei einer vollkommenen Leistung eine Unterbrechung des Willens stattfindet. Das heisst in unserem Falle, die Verbindung vom Gehirn bis zum geschaffenen Ton muss vollkommen sein; mit anderen Worten, um den Ton zu bilden, muss jeder Muskel zwischen den beiden Polen — Gehirn und Hand — unter der grössten Willensbeherrschung des Spielers stehn.

Die für die Ausbildung der Technik des Violinspiels in Betracht kommenden Grundsätze lauten nun:

1. Die souveräne Ausbildung des ganzen Armes muss erstrebt werden. Die Notwendigkeit ergibt sich aus der Erkenntnis von der Gesetzmässigkeit der Arm-, Handmuskel- und Gelenkbewegungen untereinander, ihrer Abhängigkeit von der regulierenden Funktion des Geistes (des Willens und der Empfindung), und schliesslich aus den Bedingungen, die durch den zu spielenden Apparat — Geige und Bogen — von selbst gegeben sind.

2. Die Schwere des Armes muss als Last überwunden und als Kraft ausgenutzt werden.

3. Beide Arme müssen, um vollkommen frei, locker und beherrscht zu sein, eine bestimmte Position erhalten, wo alle Spannungen und falsche Kontraktionen ausgelöst werden können, wodurch dem krampfhaften Spiel vorgebeugt wird.

4. Der Anfänger muss von Anbeginn eine gleichmässige Ausbildung aller beteiligten Muskeln und Gelenke erhalten. Die Hand muss immer von oben, also von der Schulter und den Brustmuskeln getragen werden. Um sie federleicht zu machen, und damit der Arm von der Schulterhöhle aus, ohne Vorgreifen irgend eines Teiles und ohne Hebung der Achseln, frei beherrscht und getragen werden kann, muss die Muskelpartie der Schulter und Brust besonders ausgebildet werden. Die Leichtigkeit der Hand und des Armes ist manchmal angeboren. Derjenige, welchem sie nicht gegeben ist, wird, nachdem er sie sich erworben, begreifen und durch seine Leistungen zeigen, welchen Wert diese Grundbedingung für die Technik hat.

Wie es zu machen ist

Die neue Methodik des Violinspiels fordert die Veränderung des Standes. Die Last des Körpers muss auf beiden Füssen gleichmässig ruhen, um falsche Kontraktionen der Rücken- und Brustmuskeln, sowie die Biegung des Rückgrates zu vermeiden.

Zweitens fordert sie eine Violin- und Bogenhaltung, bei welcher die Feststellung irgend eines Teiles des Armes ausgeschlossen ist. Das krampfhafte Festhalten der Violine zwischen Kinn und Schulter bedeutet nicht nur eine Gefahr für die freie Entwicklung der Technik, besonders des Lagenwechsels, sondern hat auch in gesundheitlicher Beziehung grosse Nachteile. Die Halsader wird durch das Hochheben oder Hochziehen der Schulter und durch den in den Hals einschneidenden Kinnhalter oft gedrückt, was nicht nur Beschwerden der Blutzirkulation, sondern auch die bei Geigern oft vorkommende Erkrankung der Atmungsorgane und besonders Drüsenerkrankung und Halsgeschwüre usw. zur Folge hat.

Allzu oft hört man von Sehnen- und Muskeldehnungen, sowie nervösen Zuständen bei Geigern, die nicht selten zum völligen Zusammenbruch oder zur teilweisen Paralyse des Spielers führen.

Man hat, und mit Recht, die Überanstrengung und Ausnützung der Kinder in der Industrie bekämpft; man wird auch in Zukunft die ungesunde, lange Zeit dauernde Vorbereitung der Konkurrenten für Konservatoriumspreise, unter Beobachtung stellen müssen. Man sollte nicht vergessen, dass, ehe der Musikschüler sich spezialisiert, er vor allem Mensch ist, und einer geistigen und physischen Kultur bedarf, welche ihm die Möglichkeit geben soll, später seinen sozialen Verpflichtungen nachzukommen.

Folgender Plan zur Reform des Unterrichts nach G. Demény „Physiologie des Professions“, dürfte diesen Forderungen entsprechen.

„Die Übungszeit muss reduziert und durch eine intelligentere und rationellere Arbeit ersetzt werden. Das Studium des rein Musikalischen muss vom Studium der Technik des Instrumentes getrennt und diese Technik durch eine spezielle Gymnastik der Arme, der Hand und der Finger, sowie überhaupt der Körperhaltung im allgemeinen, vorbereitet werden.

Der Schüler muss einer täglichen, obligatorischen, hygienischen Gymnastik unterworfen werden, um die in Betracht kommende Position beim Spiel zu befestigen, damit er vor dem schädlichen Einfluss einer Spezialisierung am Instrument geschützt werde, und dies besonders in einem Alter, wo die Entwicklung des Kindes leicht gestört wird.“

Wir möchten auch auf die grosse Bedeutung hinweisen, die Dr. F. A. Steinhausens „Physiologie der Bogenführung“ für die Reform der Bogenkunst hat und einige

Punkte der praktischen Ergebnisse dieses Werkes hier zum Nutzen des Schülers anführen.

„Ein weiteres wirksames Hilfsmittel bietet dem Lernenden die Anschauung. Die bisher direkt oder vor dem Spiegel geübte Selbstbeobachtung genügt nicht; sie muss durch eine erweiterte innere Gesamtanschauung von dem Wesen des Mechanismus der Bogenführung ersetzt werden. Eine solche innere Anschauung bedeutet ein gutes Stück vorwärts auf dem zurückzulegenden Wege; sie überträgt sich, ist sie erst einmal geistiger Besitz, von selbst auf den Bewegungsapparat und hilft falsche Wege vermeiden. Eine zweite Grundlage, gleichfalls physikalisch und physiologisch als Notwendigkeit erwiesen, ist die Beteiligung aller Gelenke bei jedem Bogenstrich. Jeder Versuch, auch nur zeitweilig einen Teil des Armes festzustellen, fordert einen Aufwand von Muskelkraft an falscher Stelle und behindert den Gebrauch der zur Tonbildung nötigen grösseren Muskeln des Armes und der Schulter. Nur so kann auch der Dilettant dahin gelangen, den bekannten „dünnen“ Ton durch einen kraftvollen, klangreicheren zu ersetzen. Der Ausspruch Souriaus über die „Synergie der Muskeln“ bekräftigt obiges. Da jeder Muskel nur über eine gewisse Quantität von Kraft verfügen kann, zeigt es sich von selbst, dass, wenn wir in eine Bewegung alles, was wir an Kraft besitzen, hineinlegen wollen, wir die grösste Anzahl von Bewegungsfasern zusammenwirken lassen sollen. Damit aber diese verschiedenen Bewegungsmuskeln übereinstimmend arbeiten, ist es unentbehrlich, dass man sie in einen gemeinschaftlichen Rhythmus bringt. Darunter versteht man die Synergie oder notwendige Mitwirkung der Muskeln. In jeder zusammengesetzten Bewegung müssen die Muskeln nicht zu gleicher Zeit, aber der eine nach dem andern an der beabsichtigten Bewegung arbeiten; und die Kraftwirkung des Resultats hängt von dem Rhythmus ab, den man dem Folgegang der geteilten Anstrengung gegeben hat. Man muss ihn auf eine Weise zusammenstellen, dass jeder Muskel im günstigen Augenblick in Tätigkeit gebracht wird. Wenn wir uns einmal diesen Rhythmus angeeignet haben, wird es uns ganz natürlich erscheinen, so vorzugehen; die ersten Male wird uns dies noch nicht so leicht sein. Wenn wir eine ungewohnte Anstrengung zu machen haben, werden wir uns klar, dass es eine bestimmte Methode gibt, die Bewegungen dazu zu finden.“

Die physikalisch und physiologisch als Notwendigkeit erwiesene Beteiligung aller Gelenke bei jedem Bogenstrich, kann als Prinzip auch auf die Funktion des linken Armes beim Violinspiel seine Anwendung finden. Unsere „Technik des Bogens“ ist die Folge einer Studie „Die Kunst des Violinspiels auf psycho-physiologischer Grundlage“, die am 2. August 1899 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Leipzig, veröffentlicht wurde und bezweckt, die psychophysiologischen Grundsätze, welche die Klavierpädagogik schon seit mehreren Jahren sich zu eigen gemacht hat, für die Technik des Bogens zu verwerten. Mit diesen beiden Veröffentlichungen haben wir die wissenschaftlichen Entdeckungen der Psycho-Physiologen, sowie auch unsere eigene Erfahrung dem Violinspiel angepasst.

Diese Grundsätze sind das Ergebnis einer unbefangenen Kritik, welche von verschiedenen Punkten aus immer gründlicher die bisherige Technik auf ihre natürliche Berechtigung untersucht, um schliesslich an ihre Stelle die Technik auf psycho-physiologischer Grundlage zu setzen.

Was das Genie als angebornes Erbteil mitbrachte, hat man auf sein Wesen untersucht und analysiert, dessen unbewusste Funktionen beim Spielen als eine konsequente Gesetzmässigkeit erkannt und auf Grund dessen eine Lehrweise ausgestaltet, die mehr wie alle bisherigen den Anspruch hat, natürlich zu sein. Es soll mit anderen Worten an Stelle des bisherigen, mechanischen, eine stets vom Bewusstsein des Lernenden ausgehende Erziehung zur Herrschaft über das Technische treten.

Diese unausgesetzte Beteiligung beim Streben nach dieser Herrschaft, die schliesslich zu ihrem organischen Verschmelzen mit der dafür notwendigen physischen Arbeit führen soll, erweist sich als der einzige Weg, die Technik zu überwinden, d. h. die ihr gebührende Stellung als Mittel zum Zweck zuzuweisen und schliesslich auch die latentesten Kräfte des Schülers für das rein Künstlerische zu erobern.

An Stelle der Schablone muss ein Arbeiten treten, welches sich die physisch-anatomischen Bedingtheiten zunutze macht, sowie vor allem auch das geistige Moment in der Erziehung zur Technik für die Musik berücksichtigt.

Die Aufgabe des Technik-Machers wird es nun sein, die praktischen Ergebnisse auf bogentechnischem Gebiete auch auf die linke Hand zu übertragen. Um zu einem gleichwertigen Resultat zu gelangen, d. h. wo die absolute Freiheit des linken Armes das Ziel ist, müssen wir von einer gesetzmässigen Mechanik des linken Armes reden. Um frei und locker beim Lagenwechsel zu sein, müssen wir ausgehen von einer Haltung der Violine, die die grösste Freiheit und Lockerheit des Armes garantiert. Die Entwicklung des Tastsinnes und der Empfindungsfähigkeit der Finger, sowie eines guten Lagenwechsels und eines lockeren Vibratos erfordert eine Position des linken Armes, wo alle falschen Kontraktionen aufgehoben sind.

Die Bedingungen zur Erreichung eines schönen Tons liegen, wie wir nun erkannt haben, nicht in der gesetzmässigen Funktion des rechten Armes allein, sondern auch in der Arbeit des linken Armes, obwohl die Bogentechnik für ein künstlerisches Spiel das Primäre ist. — Die ideale Klangfarbe des Tons muss klar, voll, rund, rein, vibrierend, warm, sympathisch, faszinierend und modulationsfähig sein. Die Qualität des Instrumentes, die Bogenspannung und das Spannungsverhältnis der Saiten sind, ausser der Individualität des Spielers, ausschlaggebend für einen grossen schönen Ton.

Das Vibrato der linken Hand ist auch von besonderem Einfluss auf den Charakter des Tones und muss, um seine Modulationsfähigkeit zu unterstützen, in verschiedenen Schnelligkeitsgraden beherrscht werden, ist aber durchaus nicht allein seligmachend.

Ein wichtigeres Moment hierfür ist der Druck der Finger der linken Hand. Die Spannung und Schwingungsgrösse der Saiten bestimmt den Grad des Finger- und des Bogendruckes. Der Grad der Kraftanstrengung wird von dem Grad der gewollten Tonstärke geregelt. Der Tastsinn der Finger der linken Hand und die Empfindungsfähigkeit des rechten Armes vermittelt den Ausgleich des Kraftaufwandes, der nötig ist, sich dem elastischen Köper, der Saite, anzupassen, genau dem bereits genannten Grundsatz aller vernünftigen Mechanik; mit möglichst geringem Kraftaufwand ein Höchstmass von Wirkung zu erzielen. Wir können gewissermassen von einem Pianissimo- sowie Forte-Fingerdruck reden. Folgender Versuch wird die Richtigkeit dieser Theorie beweisen.

Man spiele einen Flageoletton, z. B. die Oktave der offenen A-Seite mit leichtem Strich — ganzem Bogen — und gehe dann nach und nach zu dem festgegriffenem A über, immer noch leicht streichend. Man wird hierbei

beobachten, dass der Kraftaufwand des rechten Armes bis zum festgegriffenem Piano-Ton sich gleich bleibt, und der Finger der linken Hand eine verhältnismässig geringe Steigerung des Druckes bedarf, um dem Ton Klarheit und Reinheit zu geben. Hier angekommen, mache man ein bis zum Forte-Ton sich steigerndes crescendo, indem Fingerdruck und Bogenzug sich gleich bleiben. Man wird dann beobachten können, dass es nicht erforderlich ist, mit der linken Hand fester zu drücken, als eben nötig ist, um die Schwingungen der Saite direkt unter dem Finger zu verhindern. Als Regel kann gelten: Der Finger soll die Saiten immer fühlen, aber nicht das Griffbrett.

Ein sich leicht spielendes Instrument ist einem schwer ansprechenden vorzuziehen und ist von hervorragendster Bedeutung nicht nur für den Künstler, sondern auch für den Anfänger. — Dünne Saiten sprechen besser an als dicke Saiten, haben aber nicht dieselbe Grösse des Tons. Ein altes Instrument ist besser mit dünnen Saiten zu bespannen, da weniger Kraft nötig ist, es in Vibration zu setzen. Die Erfahrung hat eine relative Stärke der Saiten festgesetzt, um reine Quinten und eine gewisse Gleichmässigkeit des Klanges zu erzielen. Zu hoch liegende Saiten sind eine ganz besondere Gefahr, indem sie dem Finger Widerstand leisten und zum krampfhaften Zugreifen verleiten. — Das übertriebene Hochheben der Finger und das hämmernde Aufschlagen derselben auf die Saiten, auch „Klopfen" genannt, entspricht nicht der Forderung, durch die Ökonomie der Bewegungen die muskuläre Leistungsfähigkeit zu steigern. Alle Resultate müssen durch Vermeidung der geringsten falschen Kontraktion erzielt werden. Das Tastgefühl muss systematisch ausgebildet werden; denn gerade in den Fingerspitzen muss sich alles Gefühl, alle Kraft gleichsam konzentrieren, damit, wie auch bei der Bogenführung, alle übrigen Bewegungen auf die führende Bewegung der Finger sich einstellen.

(Fortsetzung folgt.)



„Der Bergsee"

Ein Vorspiel und zwei Akte von Julius Bittner

Uraufführung im Hoftheater zu Wien am 9. November 1911

Von Prof. Dr. **Theodor Helm**

Der vorstehend wörtlich zitierte Titel unserer neuesten Oper, in welchem geflissentlich die Worte „Text" und „Musik", besonders aber der Gattungsname „Oper" fehlen, verrät, dass der talentvolle Dichter-Komponist auch in diesem seinem dritten Bühnenwerke vor allem etwas Ganzes, dramatisch Packendes geben wollte. Dass ihm dies der Hauptsache nach auch wirklich gelungen ist, bezeugt die stürmisch beifällige Aufnahme der Wiener Uraufführung, welche freilich noch nicht einen dauernden Verbleib der jedenfalls hochinteressanten Neuheit am Spielplan verbürgt. Hatten ja doch auch Bittners volkstümliche Musikdramen „Die rote Gred" und „Der Musikant" bei uns einen entschiedenen Premièren-Erfolg, um es sodann aber nur zu je zehn bis zwölf Wiederholungen zu bringen. Ob der „Bergsee" beim eigentlichen Opernpublikum länger vorhalten werde? Ich fürchte nur, die etwas zu geringe spezifisch musikalische Ausbeute, welche man von dem Werke mit nach Hause nimmt, dürfte dem im Wege stehen. Ausserdem der Umstand, dass die vom Autor mit so poetisch-malerischem Sinne entworfen alpinen Dekorationsbilder im Wiener Hofoperntheater bei weitem nicht so zur Geltung kommen, als es eine geschäftige Zeitungsreklame erwarten liess. Hat doch eine um schweres Geld angeschaffte Maschine, welche ein täuschend naturwahres Wellenspiel versinnlichen sollte, bei der Generalprobe so vollkommen versagt, dass man sie bei der Aufführung einfach wegliess.

Bittner denkt sich seinen Bergsee irgendwo im Salzburgischen. Dort haust ein armes Völkchen, das, von seinem erzbischöflichen Landesherrn — die Handlung spielt im 16. Jahrhundert — mit fast unerschwinglichen Steuern bedrückt, immer schwerer den Kampf ums Dasein kämpft. Vom Bergsee her stammt auch ein junger Bauerssohn Jörg Steinlechner, der das schöne Fischertöchterlein Gundula liebt, diese aber nur dann heimführen könnte, wenn er als Nachfolger des zukünftigen Schwiegervaters dessen Fischerei-Gerechtsame um 100 Taler erwürbe. Sein Ziel zu erreichen, lässt sich Jörg im bayrischen von Georg von Frundsberg als Landsknecht anwerben. Schon hat er 90 Thaler beisammen, als er seine Stellung mit der eines Kriegsknechtes des Erzbischofs von Salzburg vertauscht, um doch der Heimat näher zu sein. Kaum auf der Festung Hohensalzburg (dem Schauplatz des Vorspieles der Oper) angekommen, vernimmt er, dass von seinen Landsleuten am Bergsee neue Steuern eingetrieben werden sollen, dieses Mal nötigenfalls mit Waffengewalt. Da ekelt ihn seines Schergenpostens, er wirft Panzer, Helm und Spiess von sich und eilt heimwärts. Bei der Ankunft am Bergsee findet er aber Gundula als das Weib eines anderen. Sie hat auf Wunsch ihres sterbenden Vaters einem fremden Fischer, der früher als Jörg die 100 Taler zusammenbrachte, die Hand reichen müssen. Dem gleichsam aufgezwungenen Gatten ist sie dann zwar davongelaufen, aber doch bald wieder zu ihm zurückgekehrt, da sie es als echtes Bergkind drunten „im Unterland" nicht aushielt. Jörg, bei diesen trostlosen Mitteilungen aus Gundulas eigenem Munde in eine Art Raserei geratend, presst die Geliebte wütend an sich, lässt aber im gefährlichsten Momente von ihr ab, als plötzlich Sturmglocken dröhnen, die Zusammenrottung des Bergvolkes ankündigend, das — besonders aufgestachelt durch den giftigen rothaarigen Wühler Grünhofer — sich zur Verteidigung wider die heranrückende erzbischöfliche Söldnerschar anschickt. Als nun der letzteren Führer, ein Feldhauptmann (der schon im „Vorspiel" aufgetreten), brüsk Unterwerfung fordert, findet sich selbst der ehrwürdige, weisshaarige Oberhofer, der früher (als prinzipiell des verbitterten Grünhofer Widerpart) stets von jedem rebellischen Beginnen abgemahnt, nunmehr bestimmt, nur noch offenen Kampf zu predigen. Und so endet dann mit einer neuen Art Rütliszene: zuerst feierliches „Gebet vor der Schlacht", sodann lautloser Aufbruch der Bauern in dieselbe, vom Himmel mit Blitz und Donner sekundiert — überaus wirkungsvoll der erste Akt. Nach demselben wurde J. Bittner wohl zehn bis zwölfmal gerufen. Die Dekoration des zweiten Aktes führt uns an die Seeklause, welche, wenn geschlossen, das Abfliessen der Gewässer in eine unter dem See zu denkende Klamm verhindert. Die Bauern haben gegen die Erzbischöflichen gesiegt, dabei ist aber im Kampfe Gundulas Mann gefallen. Nun wäre sie frei und könnte dem geliebten Jörg die Hand reichen. Aber jetzt weigert er sich. Denn er glaubt, durchaus seinen Landsleuten in den wahnsinnigen Kriegszug folgen zu müssen, welchen jene — wieder hauptsächlich von dem unglückseligen Grünhofer aufgehetzt — gegen den Erzbischof bis in seine

eigene Hauptstadt unternehmen wollen. Unten im Flachland ist ja die schlechtbewaffnete Bauernschar gegenüber den Kartaunen des Feindes einfach verloren. Das weiss Gundula. Und da sie Jörg durchaus nicht zum Bleiben überreden kann, reisst sie verzweifelt die Klause auf, worauf sich der See donnernd in die Klamm stürzt, diese mit schäumenden Wellen erfüllend. Man muss annehmen, dass von ihnen alsbald beide feindliche Kriegerscharen, die der siegreichen Bauern und die noch vom Kampfe übrig gebliebenen Erzbischöflichen, verschlungen sein werden. Gundula springt nach. Nunmehr werden die Wasser ruhig und ziehen sanft strömend hinunter. Vor dem Gewölk des verzogenen Gewitters steht in bleicher Grösse der höchste Berg der Umgebung.

Ich habe vorstehend absichtlich den Text der Oper so ausführlich wiedergegeben, weil ja auf ihm, auf der wohlgegliederten Handlung und Charakterzeichnung eigentlich der Hauptreiz des Stückes beruht. Schon die Stoffwahl erscheint in einer Zeit, da Schönherrs „Glaube und Heimat" überall so starken Eindruck macht, entschieden glücklich. Dabei ist aber leider nicht zu bestreiten, dass Bittners Operndichtung mit ihrer markigen, aber an Schönherr oder auch an Anzengruber gemahnenden Behandlung des alpinen Bauerndialektes beim Lesen ohne Musik fast noch mehr wirkt, als mit ihr im Theater. Dass aber in Bittners kraftvoller und zugleich liebenswürdig-sympathischer künstlerischer Doppelnatur der Dichter dem Komponisten weit überlegen, wissen wir schon von seinen früheren Bühnenwerken her. Diesmal kommt aber noch der fatale Umstand dazu, dass er zur Vertonung grösstenteils eine mitunter fast kopiegetreue Nachbildung des Wagnerschen Nibelungenstiles und zwar zumeist in superlativen Kraftakzenten gewählt, was für die musikalische Illustration der grossartigen Natureindrücke in den verschiedenen orchestralen Vor-, Zwischen- und Nachspielen ganz gut passt, weit weniger aber zur Charakteristik der handelnden Personen. Wenn diese Salzburger Bauern ihren heimatlichen Dialekt dem hochpathetischen Sprechgesang der erhabenen Edda-Gestalten anpassen sollen, so kommt das stellenweise fast parodistisch heraus. Es gibt allerdings in Bittners neuer Oper auch recht volkstümlich wirkende Partien, die natürlicher gehalten sind. So gleich im szenischen Vorspiel der auch textlich sehr glücklich erfundene Gesang des auf der Wache stehenden Landsknechtes, weiterhin manches unter den rauhen, düsteren Kriegsliedern und Kriegsmärschen, die ganz gut Originale aus dem 16. oder 17. Jahrhundert sein könnten, wie man dergleichen noch heute in Konzerten der bedeutenderen deutschen Männergesangvereine gerne hört. Zwar von Wagner beeinflusst, dabei aber doch mit volkstümlichen Wendungen (aber freilich gerade durch diese mehr gewöhnlich werdend) gibt sich die, gleichsam den Bergsee personifizierende Hauptmelodie der Oper, die schon anfangs aus dem orchestralen Vorspiele und zuletzt im feierlich ausklingenden „Nachspiel" angenehm ins Ohr fällt. So recht eindringliche neue Gesangsmelodien findet man in der Oper nicht. Besonders nicht in den zwei Hauptpartien des Liebespaares (Jörg und Gundula), das überhaupt schon textlich gegenüber den kräftig geführten Massenszenen, ja selbst gegenüber zwei einzelnen Nebenpersonen — die so prächtig kontrastierenden Widerparte Oberhofer und Grünhofer — entschieden zu kurz kommt.

Als ein echter, berufener Dramatiker erweist sich Bittner vor allem durch die packenden Aktschlüsse, von denen im Wiener Hofoperntheater leider nur der erste (mit Hinzurechnung des Vorspieles eigentlich zweite) ganz nach den Intentionen des Dichterkomponisten herauskommt. Für den Schluss des szenischen Vorspieles versagte die Beleuchtung, für jenen der Oper überhaupt, wie schon erwähnt, der ganze maschinistisch-dekorative Apparat. Dagegen wurde in rein musikalischer Beziehung Ausgezeichnetes geboten und da diesfalls der Schwerpunkt im überaus farbenreich al fresco behandelten Orchester ruht, war es nur recht und billig, dass man den ausgezeichneten Leiter desselben, Kapellmeister Walter, vor Anfang des zweiten Aktes mit einer glänzenden Sonderehrung bedachte. Des grossen Erfolges des Autors selbst gedachte ich schon. Von den Solisten erzielte — recht charakteristisch! — den weitaus grössten Beifall Herr Richard Mayr in der gemütlichen Rolle des Oberhofer: sein prächtig sonorer Bass und seine virtuose Beherrschung des wahren Salzburger Bauerndialektes (wie es sonst keiner der übrigen Darsteller vermochte) wirkten da geradezu sensationell zusammen. Frau Gutheil-Schoder singt und spielt namentlich die Gundula gewiss vortrefflich; für die leidenschaftlichsten Akzente dieser bäuerlichen Brünnhilde oder Isolde hätte aber besser jene fulminante Prachtstimme gepasst, wie sie einst der seligen Toni Schläger zu eigen war, als sie im Hofoperntheater die Mascagnische Santuzza gab. Für den heiser gewordenen Sänger des Jörg, Herrn Schmedes, sprang im letzten Augenblick der junge stimmbegabte Tenorist Hr. Leuer ein und zog sich mit allen Ehren „aus der Affäre". Volles Lob verdienten in kleineren Partien die Herren Weidemann, Haydter, Breuer, Preuss, sowie die schneidigen Männerchöre und nicht minder die Regie für die klare und wirksame Gruppierung auf der Bühne — aber abgesehen vom rein Dekorativen. Ein relativer Vorzug des Werkes ist seine Kürze. Um $^1/_2$ 8 beginnend dauert die Vorstellung — da seit der Erstaufführung noch einiges gestrichen — jetzt nur bis $^3/_4$ 10. Das kommt einem grossen Teile unserer Theaterbesucher sehr gelegen.

Rundschau

Oper

Crefeld

Im Stadttheater erzielte die komische Oper „Der Rosenkavalier" von Strauss andauernd ausverkaufte Häuser, was einesteils der volkstümlichen Melodik der eingeflochtenen Walzer, andererseits der für unsere Bühnenverhältnisse vortrefflichen Wiedergabe unter Kapellmeister Curt Cruciger zu danken ist. Auch die Besetzung der Solopartien befriedigte im allgemeinen. Vortrefflich ist Erna Bauer als Feldmarschallin und Leo Schützewarf als Ochs von Lerchenau. Auch Hanna Siegert als Sophie war stimmlich gut, während uns Else Jülich für die Rolle des Oktavian nicht so geeignet schien. —p—

Nürnberg

Die neuen Kräfte an unserer Oper lassen zum Teil noch recht zu wünschen übrig und auch die alten gehen nicht viel besser ins Zeug. Da begrüsst man es dann doppelt, dass es der Direktion gelungen ist, für die italienische Oper einen temperamentvollen jungen Kapellmeister, Federigo del Cupolo aus Mailand, zu gewinnen. Sehr wertvolle Kräfte sind auch die Altistin Elsa Alsen, die vortreffliche Koloratursängerin Stella Eisner, eine junge Anfängerin, und ein lyrischer Bariton, Herr Rudow, mit schöner, reiner Stimme. Neu einstudiert wurden die „Königskinder", die sehr sorgfältig einstudiert und prächtig ausgestattet waren. Die beiden Titelrollen waren

leider nicht besonders, auch stimmlich; sehr gut dagegen der Spielmann des Hrn. Rudow, der neulich auch einen ausgezeichneten Papageno sang. Für gewöhnlich haben wir gute Wagnervorstellungen hier; auch eine Meistersinger-Aufführung mit Hrn. Weil aus Stuttgart war recht gut. Dafür war aber der Tannhäuser unter aller Kritik. Auch Madame Butterfly und Carmen standen nicht auf der alten Höhe.

Armin Seidl

Stuttgart

Als neu bekamen wir den „Musikant" von Bittner zu hören, dem eine sehr freundliche Aufnahme beschieden war. Neueinstudiert wurden die Verkaufte Braut und Tell. Webers Euryanthe, das Werk mit dem hohen Schwung und dem krassen Widerspruch zwischen schwächlichem Textbuch und herrlicher Musik, wurde mit Anlehnung an die Stephanische Neubearbeitung gegeben. Ohne weiteres wird man zugeben, dass jeder Versuch, eines der schönsten Opernwerke (ohne von der historischen Bedeutung zu reden!) der deutschen Bühne zu erhalten, zu begrüssen ist. Da es sich aber bei der Euryanthe um tief liegende, innere Fehler des Buches handelt, wird wohl manches daran verbessert, nie aber das Ganze höheren Anforderungen entsprechend geändert werden können. Die Aufführung unter Max Schillings war sehr gut, namentlich, wenn man bedenkt, dass die Darsteller der wichtigsten Rollen sich vor neue Aufgaben gestellt sahen.

A. E.

Konzerte

Crefeld

Mit einer festlich verlaufenen Liszt-Feier eröffnete der Tonkünstlerverein (Vorsitzender: Carl Pieper) die Konzertsaison. Frau Dr. von Bülow hielt eine eindrucksvolle Festrede, in der sie manches Neue und Persönliche über Liszt zu sagen wusste. Paul Eggert vollbrachte mit der prächtigen Wiedergabe der grossartigen Sonate h moll eine künstlerische Tat; Professor Moers brachte in zahlreichen Liederspenden den Zuhörern Liszt als lyrischen Gesangkomponisten näher. — Professor Reger zeichnete sich in einem eigenen Kompositionsabende durch vortreffliches Klavierspiel aus. Seine Kompositionen wurden sehr verschieden aufgenommen: während die neue Cellosonate kühl abgelehnt wurde, erzielte der Komponist mit den Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Beethoven (mit Willy Jinkertz am zweiten Klavier) und seinen Liedern einen starken Erfolg. Erika Hehemann-Essen zeigte sich als intelligente Liedersängerin. — Emmy von Armin (Gesang) und Fritz Rau (Violine), zwei neue Lehrkräfte des Städtischen Konservatoriums, fanden in einem Sonderkonzert lebhaften Beifall. Besonders Rau stellte sich als ein Künstler vor, der glänzende Technik mit tiefer musikalischer Empfindung vereinigt. — Das Kölner Gürzenich-Quartett (Bram Eldering, Körner, Schwartz, Grützmacher) erfreute in dem ersten Quartettabend wieder seine Freunde durch abgeklärte Kunst. — Der Musikpädagogenverband bot seinen Mitgliedern einen Saint-Saëns-Abend, über dessen Verlauf wir in den hiesigen Tageszeitungen Gutes lesen. — Vor ausverkauftem Hause gab das Konservatorium ein sehr beifällig aufgenommenes Brahmskonzert: Streichquartett op. 51, Streichsextett op. 19, Liebeswalzer für Klavier zu vier Händen und Gesangquartett op. 52. Das Crefelder Streichquartett trat in der neuen Besetzung (Georg Ofterdinger, Willy Ludewigs, Fritz Stech, Christel Bertram) zum ersten Male vor die Öffentlichkeit und wurde wegen des temperamentvollen Spiels sehr gefeiert. Das Soloquartett war günstig zusammengestellt: Sophie Molenaar, Lully Alzen, Prof. Andreas Moers und Karl Finck-Garden. Am Klavier sassen Prof. Müller-Reuter und Carl Pieper. — Der Cellist Lennart von Zweygberg aus Minusio (früher in Crefeld) gab mit Elly Ney aus Cöln einen Sonatenabend, der die reife Kunst der beiden in Sonaten von Bach und Brahms zeigte. — Prof. Müller-Reuter feierte Liszt in der Konzertgesellschaft durch eine Aufführung der Dante-Sinfonie, die aber recht kalt liess, und das Klavierkonzert in Es dur, das Prof. Emil Sauer mit hinreissendem Schwung spielte. Eine Glanzleistung vollführte das Orchester in demselben Konzert durch die packende Wiedergabe der sinfonischen Dichtung „Don Juan" von Richard Strauss, von Müller-Reuter mit zündendem Feuer dirigiert.

—p—

Elberfeld-Barmen

In den Tagen vom 20.—22. Oktober fanden zum Doppeljubiläum der Elberfelder Konzertgesellschaft und des Elberfelder Gesangvereins drei erfolgreiche Musikaufführungen statt. Nach dem Vorbilde der Berliner Singakademie, von Zelter ins Leben gerufen, vereinigten sich im Dezember 1811 zehn Damen und elf Herren jeden Mittwoch abends in der lutherischen Pfarrschule unter dem Namen „Elberfelder Singschule" und unter Leitung von Sasse und Johannes Schornstein zur Pflege des Chorgesanges. Die Schöpfung, die Jahreszeiten, die C dur-Messe von Haydn konnte die kleine, sangestüchtige Singschule schon nach kurzer Zeit mit gutem Gelingen zur Aufführung bringen. Wenn nun auch die kriegerischen Ereignisse der Entwicklung der Singeschule sehr im Wege standen, so zählte trotzdem beim 50 jährigen Stiftungsfest 1861 der Verein 200 aktive Mitglieder, die den Anforderungen der „Neunten" von Beethoven und anderer schwieriger Werke sich durchaus gewachsen zeigten. Aus finanziellen Gründen erfolgte am 25. März 1862 die Gründung der Konzertgesellschaft, deren musikalische Leitung in den Händen von Hermann Schornstein (Sohn von Johannes Schornstein), J. Buchs und seit 1890 von Dr. Haym war.

Die drei Festkonzerte fanden ein weihevolles Präludium durch den Altmeister S. Bach, dessen Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied" durch Chor und Orchester eine stilvolle, ergreifende Wiedergabe erhielt. Zur Wiederholung kam die vor zwei Jahren hier uraufgeführte „Die Messe des Lebens" von Delius. Da in dieser Zeitschrift das Werk ausführlich besprochen worden ist, genügt hier die Anmerkung, dass die Aufführung in jeder Hinsicht tadellos war. Ob das kunstvolle, schwierige Werk sich im Konzertsaal behaupten wird, muss freilich bezweifelt werden. Im Publikum wurde manche Stimme laut, die sich mit Nietzsches Ideen und deren Ausführungen durchaus nicht befreunden konnten. — Stand das erste Festkonzert schon unter dem Stern eines ausländischen Tondichters (Delius), so hatte man sich zum zweiten, intimen Konzert ausgerechnet gar drei ausländische Instrumentalsolisten engagiert: Pugno-Paris, Ysaye-Brüssel, Casals aus Spanien. Noch dazu musste das Programm mit einem ausländischen Werk, der Sonate für Klavier und Geige von César Franck-Paris, die übrigens unsere deutschen Musikfreunde absolut nicht zu erwärmen vermochte, eingeleitet werden. Beethovens Trio B dur op. 97 wurde durch die drei Künstler recht exakt und schön abgerundet interpretiert. Else Schünemann, Hedy Iracema Brugelmann, das Ehepaar von Kraus verschafften durch musterhafte Darbietung Schubertscher, H. Wolfscher und J. Brahmsscher Lieder reichen, ungestörten Genuss. Beethovens „Neunte" war das glanzvolle Postludium des Jubelfestes.

Das erste Konzert der Barmer Konzertgesellschaft war Schubert und Brahms gewidmet. Neben der unvollendeten h moll-Sinfonie, die das Barmer städtische Orchester mit tiefer Wärme und Hingebung spielte, sang Elena Gerhardt mit vollendet künstlerischem Ausdruck, unterstützt durch eine vorbildliche Tongebung und Atemtechnik, Lieder von Schubert (An die Musik, Wohin, Erlkönig), R. Strauss (Morgen, Wiegenlied, Ständchen) und Brahms (An die Nachtigall, Der Schmied u. a.).

Frau Ellen Saatweber-Schlieper trug uns im Verein mit H. Marteau Schumanns d- und a moll-Klaviersonaten und die selten gehörten, für Bratsche geschriebenen Märchenbilder vor. Unsere einheimische, treffliche Künstlerin offenbarte samt ihrem Partner den Zuhörern alle musikalischen Schönheiten und Tiefen Schumannscher Romantik.

Der Barmer Volkschor hat sich ein eigenes Orchester gegründet, das der neue Dirigent, Hermann Inderau, in kurzer Zeit so straff disziplinierte, dass der Vortrag von Bachs Suite in D dur und Beethovens Pastoralsinfonie alle Anerkennung verdiente. In der Faustsinfonie von F. Liszt zeigte sich das Orchester schon sogar grösseren Anforderungen gewachsen. Eine für Sopransolo, Chor und Orchester geschriebene Kantate „Macht hoch die Tür" von Jul. Weismann ist eine feinsinnige, musikalisch poetische Auslegung des bekannten Adventliedes. J. Weismann, ein junges, aufstrebendes Talent in Freiburg im Breisgau, dokumentiert in dieser Kantate eine deutlich ausgesprochene Veranlagung für volkstümliche Melodik. Hand in Hand hiermit geht eine zielbewusste Rhythmik, die eine korrekte Deklamation des Textes bedingt. Die Instrumentation verrät den erfahrenen Meister, was namentlich in dem zweiten, pastoral gefärbten Satz: „Er ist gerecht, ein Helfer wert" zutage tritt. Als modern empfindender Tondichter überrascht uns Weismann auch in seiner Kantate mit kühnen Modulationen, Quintenparallelen u. dgl. Eine nachhaltigere Wirkung würde Weismann erzielen, wenn er die herrliche Kirchenmelodie ganz oder teilweise (nach klassischem Vorbild!) verwertet hätte, vielleicht in Form einer Schlussfuge.

H. Oehlerking

Halle a. S.

Wenn man wünschen möchte, dass der „Parsifal“, Wagners letztes und abgeklärtestes, in seinen wichtigsten Bestandteilen dem üblichen Bühnenrahmen so durchaus fernliegende Werk niemals der Theaterspekulation ausgeliefert werden möchte, so wird man andererseits eine konzertmässige Wiedergabe von Bruchstücken daraus stets mit Recht damit begründen dürfen, dass es nicht jedem Kunstfreunde vergönnt ist, den vollen Zauber des Bühnenweihfestspieles an der Idealstätte Bayreuth auf sich wirken zu lassen. In diesem Sinne bedeutete die von dem rührigen Männerchore Sang und Klang veranstaltete Aufführung, zu der Kapellmeister Eduard Mörike, der Dirigent des Vereines, die Anregung gab, ohne weiteres ein hohes Verdienst. Es kamen die vom Hause Wahnfried freigegebenen Szenen des 1. und 3. Aufzuges (Abendmahlsfeier — Karfreitagszauber — Titurels Totenfeier) zum Vortrag; und ergänzend trat noch das Vorspiel hinzu. Wenn nun auch alle diese Stücke der innersten Bedeutung und dem tiefsten Gehalte nach eigentlich nur in Bayreuth genossen werden können, wenn sie nun auch erst in Verbindung mit der szenischen Situation die vom Meister beabsichtigte intensive Wirkung ausüben, so lässt sich doch nicht leugnen, dass gerade diese Abschnitte des Parsifal als Musik für sich genommen — natürlich immer würdige Ausführung vorausgesetzt — tiefe und nachhaltige Eindrücke hinterlassen. Zumal wenn — wie dies vorgesehen war — als Ort der Aufführung eine Kirche gewählt wird. Der ganze religiöse Mystizismus, wie er in der Abendmahlsszene des 1. Aufzuges einen erhaben feierlichen Ausdruck findet, wandelt überdies das Theater zur Kirche und die Bühnenhandlung zum Gottesdienst um. Über der Aufführung waltete ein echt künstlerischer Geist. Für die chorischen Partien, die im „Parsifal“ eine besondere Bedeutung haben, waren einige 200 Singende aufgeboten. Den Kern der stattlichen Schar bildeten die Mitglieder des „Sang und Klang“ und der Stadtsingechor (Leitung: Karl Klanert). Als Freiwillige hatten sich sangesbeflissene Damen und Herren aus der Gesellschaft angeschlossen. Um der Bayreuther Wirkung möglichst nahe zu kommen, waren die Chöre in verschiedener Höhe aufgestellt. Die Knabenstimmen kamen, wie es die Partitur vorschreibt, aus der Höhe — die übrigen Gruppen standen etwas darunter. In metallener Klarheit und klanglicher Fülle strömten die Töne herab, feierlich gemessen im Tempo. Für wechselndes Klangtimbre und reiche Abschattierung war bestens Sorge getroffen worden. Die reinen, herben Knabenstimmen des Stadtsingechores speziell wirkten überwältigend. Bayreuth besetzt diese Chöre mit Frauenstimmen, was naturgemäss nicht so charakteristisch klingt. Das Stadttheater-Orchester entledigte sich seiner nicht leichten Aufgaben mit grösstenteils gutem Gelingen. Den überirdischen Glanz des Bayreuther Wagner-Orchesters kann es zwar nicht entfalten, doch bot es in allen Gruppen wirklich viel Vorzügliches und entwickelte nach besten Kräften Ausdruck wie Poesie. Herr Kapellmeister Mörike, von dem — wie schon bemerkt — die Anregung zur Aufführung des „Parsifal“ ausgegangen ist, leitete das Ganze in echt Wagnerschem Geiste und mit völlig sicherer Beherrschung der Partitur wie der ausführenden Faktoren. Seine Tempi waren auf feierliche Masse abgestimmt. Die dramatischen Höhepunkte wurden von ihm wirkungsvoll als solche herausgehoben, die zarteren Stellen gab er mit feinstem Empfinden. Wenn die Hörer die Kirche mit tiefem Ergriffensein verliessen, nächst der Wagnerschen Musik ist hier in erster Linie der empfindungstiefen Auslegung Mörikes zu gedenken. Solistisch waren teils mit sehr reichem Erfolge Leonor Engelhard-Dessau (Parsifal), Prof. Alb. Fischer-Sondershausen (Amfortas), Kammersänger F. Schwarz-Halle (Gurnemanz), Erik van Horst-Halle (Titurel) und Doreluise Weiling-Halle (Altsolo: Durch Mitleid wissend) beteiligt. — Die Aufführung fand zum Vorteile des mitwirkenden Stadtsingechors, einer altehrwürdigen, wegen ihrer künstlerischen Leistungen hochangesehenen chorischen Institution der Stadt Halle, statt und war schon mehrere Tage vorher ausverkauft. Es war alles in allem ein musikalisches Ereignis ersten Ranges.

Paul Klanert

Karlsbad

Eine neue Komposition des Prinzen Joachim Albrecht v. Preussen betitelt „Traumbilder aus der Ahnengruft der Romanows“ (nach Schilderungen aus dem Buche: Richard Graf v. Pfeil, „Neun Jahre in russischen Diensten unter Kaiser Alexander III.“) erlebte hier die Uraufführung. Wenn auch das frühere Werk des Prinzen „Raskolnikow“ höher zu bewerten ist, als die „Traumbilder“, muss doch zugestanden werden, dass auch in diesem Opus viel Interessantes enthalten ist. Die Vertonung schmiegt sich eng an die Handlung (15. Kapitel des Graf Pfeilschen Buches): an die schauerlichen Vorgänge des Traumgebildes und die darin vorkommenden geschichtlichen Gestalten, welch letztere mit treffender Sicherheit in charakteristische musikalische Hüllen gekleidet sind. Ein ganzes Stück russischer Geschichte zieht da vorüber und wer die Freudens- und Leidensgeschichten der gekrönten russischen Häupter kennt, wird überrascht sein, mit welch' tiefem Sinn die einzelnen zarischen Figuren musikalisch illustriert sind. Prinz Joachim verwendet dabei wohl nur einfache Motive, aber gerade darin liegt die Kraft ihrer Wirkung, weil sie den Gestalten Klarheit verleihen. Keinerlei überladene Polyphonie, keinerlei aufdringlich gestaltete groteske Harmonisierung und keinerlei, den Sinn der Handlung störende bizarre Instrumentierung stört diese Klarheit. Nach einer Introduktion, welche mit der Ankündigung der Mitternachtsstunde abschliesst, deuten kurz abgerissene Akkorde und Generalpausen das Nahen der Totengestalten an. Ein energisches Andante mit martialischem Charakter, ist Peter dem Grossen zugedacht. Sentimentaler tritt Peter III. der Ermordete, auf. Pompös, förmlich alle ihre Reize zur Schau tragend, wird Katharina II. eingeführt. Mit blutigem Haupte förmlich, erscheint Paul II. Weiche, ausdrucksvolle Musik verkörpert seine Gestalt. Kraftvoll tritt Alexander I. in den Kreis seiner Ahnen, um scheu vor seinem Vater, dessen Tod mit auf seinem Gewissen ruht, zurückzuweichen. In einer Art Marcia funebre wandert die Riesengestalt Nikolaus I. daher, der durch Gift Hingestorbene. Eine Pause — dann naht Alexander II., desssen Motiv wogende Figuren umweben. Eng angeschlossen tritt die Kaiserin Maria Alexandrowna auf. Plötzlich ertönt das martialische Motiv Peters d. Gr. Er gebietet zurückzukehren in die Gräber . . . Es ist ein Uhr nach Mitternacht. Die Schatten verschwinden und das Uhrwerk des Kirchenglockenturmes lässt wieder wie allstündlich die russische Nationalhymne „Gott erhalte den Zaren“ erklingen, mit welcher das Werk dröhnend abschliesst. Musikdirektor Manzer hatte das Werk gut vorstudiert. Das zahlreich erschienene Publikum zeichnete das Werk mit Beifall aus, der zum Teil der ausserordentlich feinen Ausführung galt.

Die Karlsbader philharmonische Saison bringt auch im heurigen Jahre wieder fünf Veranstaltungen, für welche der Pianist Alfred Hoehn, der Cellist Pablo Casals, der Baryton Walter Soomer, die Altistin Emmi Leisner und der Geiger Josef Szigeti als Gäste verpflichtet wurden. Unter den örtlichen Orchesterneuigkeiten befindet sich die IV. Sinfonie von Mahler, Friedrich Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama“, Bruckners „Fünfte“, J. L. Nicodés „Sinfonische Variationen“, Tschaikowskys „Manfred-Sinfonie“ und die Ouvertüre „Lebensfreude“ v. Georg Schumann.

M. Kaufmann

Karlsruhe

Das Leipziger Soloquartett für Kirchengesang bestach auch in seinem diesjährigen starkbesuchten Konzert weniger durch Glanz als durch treffliche Schulung im Zusammenklang und liebevoller Auslegung des musikalischen und dichterischen Gehalts des geistlichen Volkslieds, aus dessem reichen Schatz uns treffliche Gaben geboten wurden. Im I. Kammermusikabend des Karlsruher Streichquartetts hatte Beethoven das Wort. In gediegener Ausführung hörte ich dessen Es dur-Harfenquartett, ferner irische Lieder für Gesang, Violine, Cello und Klavier von Frau Lauer-Kottlar, die die Herren Hofkonzertmeister Deman, Kammervirtuose Schwanzara und Herrn Prof. Karle unterstützten, mit Geschmack und Intelligenz vorgetragen. Das I. Abonnementskonzert galt dem Andenken Liszts. In bescheidenem Rahmen gedachte der verdienstvolle Leiter der Abonnementskonzerte des Grossh. Hoforchesters durch vorzüglichen Vortrag von Tasso, Mazeppa und des 13. Psalms der glänzenden historischen Persönlichkeit, des kühnen „Neuerer“ und seltenen Menschen. — Das musikliebende Publikum von Karlsruhe ist konzertmüde. Tilly Koenen, deren Stimme an Schönheit noch gewonnen hat, musste vor leeren Bänken konzertieren, ähnlich erging es Sapellnikoff, der wundervoll spielte und in Barjansky einen glänzenden Partner gefunden hatte. Mehr Glück hatte der hiesige Heldentenor Tänzler, dessen Konzert wohl infolge persönlicher Beziehungen besser besucht war. Der schätzenswerte Sänger mag wohl selbst gefühlt haben, dass der Boden des Konzertsaals ein heisser ist. Die Wiedergabe von Beethovens Adelaide und von einigen Schumannliedern liess an Tiefe der Empfindung und Genauigkeit zu wünschen übrig, während

Massenets „Prière du Cid" und die dithyrambischen Gesänge von R. Strauss den gesanglichen Qualitäten von Tänzler eher entsprachen. Weitaus besser schnitt stimmlich sein Kollege aus München, Herr Knote ab, der in einigen Wagnergesängen unvergleichlich schöne Töne hören liess. Sein Partner, der Hofpianist Riemann aus München, bewies in einigen Lisztnummern nicht minder ein reiches Können. — Die einheimische Violinistin Frl. Schweichere und der Pianist Hr. Benzinger veranstalteten einen wohlgelungenen Sonatenabend. Ist der Geigerin Hingebung und stellenweise auch Grösse im Spiel nachzurühmen, so zeichnete Benzinger sein Spiel durch scharfe Rhythmik und vornehmen Anschlag aus. Noch wäre zum Schlusse der Karlsruher Bläservereinigung, der Herren Kammermusiker Klüpp, Suttner und der Hofmusiker Kämpfe und Wenke, die, unterstützt von Herrn Hofkapellmeister Reichwein, Mozarts wundervolles Edur-Quintett für Blasinstrumente und Klavier, sowie Beethovens Quintett für Blasinstrumente und Klavier mit warmer Tongebung und tadelloser Reinheit zu Gehör brachte. H.

Leipzig

Nochmals im Zeichen Liszts, des nach Gebühr überall gefeierten Meisters, stand das sechste Gewandhauskonzert. Es war wieder danach angetan, Liszt kennen und lieben zu lassen. Ohne Liebe kommt man bei ihm nicht aus. Und er verdient sie, wie kaum ein anderer Künstler. Vor allem wegen der Kindlichkeit, die ihm bis ins hohe Alter geblieben ist. Da verschlägts ihm nichts, in musizierfreudiger Schablone zu komponieren. Siehe: „Die Glocken des Strassburger Münsters" für Baritonsolo (Alfred Kase), Chor und Orchester, die den Abend eröffneten. Das ist eine Komposition, die durch bombastische Worte auf keine Art zu irgendwelcher Bedeutung emporgehoben werden kann. Bedeutend höher steht der 23. Psalm für eine Singstimme (Felix Senius) mit Begleitung von Harfe (Karl Scharff) und Orgel (Professor Straube): eines jener inbrünstig frommen Stücke Liszts, wegen denen wir ihn lieben müssen, ohne seinen Hang zum Schau-Spielen zu verkennen. Besonders hoch steht (bei aller scheinbaren Freiheit) der Formwert dieses Psalms: er beweist vor allem, dass sich Liszt (mögen wir auch sagen: eine höchst problematische Natur, mit der sich die Psychologen wohl noch abzufinden haben werden, da seine Bedeutung weit über das rein Musikalische hinauszugehen scheint) zu solchen Kompositionen innerlich genötigt fühlte. Den Beschluss des von Prof. Artur Nikisch mit souveräner Beherrschung geleiteten Konzertes machte eines der Lisztschen Meisterwerke: die sinfonische Dichtung „Prometheus" (als Ouvertüre) und die motivisch zu ihr gehörigen Chöre zu Herders „Entfesseltem Prometheus" mit der verbindenden Dichtung von dem „ältesten Wagnerianer" Richard Pohl (Direktor Volkner). Hier empfand man, dass die Ausbeute des Liszt-Jubiläums doch eigentlich viel grösser ist, als man anzunehmen geneigt war. Noch mehr aber war ganz klar zu erkennen, dass die heutigen „Modernen" mindestens ebensoviel von Liszt wie von Wagner und Berlioz übernommen haben. Soviel ist sicher: Liszt war nicht nur der ästhetisch und philosophisch überragende Musiker, sondern auch (bei allen Schwächen, die die Kehrseite der Medaille ausmachen) das musikalische Original, das die Zukunft (sive Gegenwart) mit ausserordentlichen Anregungen gespeist hat. ♮

(Weitere Besprechungen aus Leipzig mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden; ebenso die Berichte aus Berlin.)

Wien

Wenig glücklich erschien die Wahl des Programms bei dem am 31. Oktober veranstalteten ersten Sinfonie-Abend des Konzertvereins im Dienstag-Zyklus. Nach der glänzenden Schlußsteigerung der Oberon-Ouvertüre, deren populäre Wirkung freilich unverwüstlich zu bleiben scheint, wollte sowohl die von J. Haydn 1784 für Paris komponierte g moll-Sinfonie (man weiss nicht, warum: „La Poule" zubenannt), als auch die einst in Wien besonders beliebt gewesene freundliche Ddur-Serenade von Robert Fuchs nicht recht zünden. Man ist eben in der heutigen Ära nicht immer gestimmt für gar so „Gemütliches" und musikalisch „Selbstverständliches". Am meisten gespannt war man jedenfalls auf die Schlussnummer, eine nachgelassene, schon 1872 komponierte Sinfonie (Esdur) von A. Dvořák, mit der er aber wohl bei seinen Lebzeiten aus guten Gründen zurückgehalten hat. Ein noch recht jugendlich rauschendes Sturm- und Drang-Werk, als solches gewiss interessant, indem es auch stellenweise schon die impulsive Kraft und den nationalen Elan des späteren Dvořák verrät, aber künstlerisch doch nicht recht ausgegoren. Die schon an sich nicht allzubedeutenden Gedanken nützen sich durch allzuhäufige Wiederholungen immer mehr ab, sinken zum Phrasenhaften herab. Von den nur drei Sätzen der Sinfonie hat mich der mittlere, eine Art Trauermarsch (Adagio molto) in Cis moll fürs erste Mal hören, das freilich nach der Aufnahme im Publikum diesbezüglich wohl auch mein letztes bleiben dürfte, am meisten angesprochen. Dieser Satz schlägt einen im gewissen Sinne national-legendaren Ton an, der an späteres von Dvořák z. B. seine Asdur-Rhapsodie erinnert, was namentlich in dem feierlichen Des dur-Trio des Stückes durch die charakteristische Harfen- und Streicherbegleitung noch mehr hervortritt. Das stürmische Finale, rhythmisch teilweise aus den Schlußsätzen von Beethovens Bdur- und Schuberts grosser Cdur-Sinfonie herausgewachsen, mitunter auch überraschend an den Rakoczy-Marsch anklingend, arbeitet zu sehr mit elementaren Lärmeffekten, die überdies heute schon ein wenig veraltet erscheinen, wodurch das Ganze etwas monoton wird und die letzte grosse Schlusssteigerung nicht mehr recht wirken will. Natürlich ist mit vorstehender Schilderung der Eindruck eines erstmaligen unvorbereiteten Hörens (ohne Einsicht in die nicht zu beschaffen gewesene Partitur) noch kein endgültiges Urteil ausgesprochen. Wäre ich ja gern bereit, dasselbe zu revidieren, sollte mir hierzu irgendwie Gelegenheit werden.

Von Solokonzerten aus letzter Zeit, die ich besuchen konnte, seien für heute noch eins des italienischen Geigers Aldo Antonietti, sodann der Klavierabend Marie Panthès und ein Liederabend von Fräulein (oder Frau?) Eva Katharina Lissmann hervorgehoben. Hr. Antonietti, Schüler von E. Sauret in Paris, offenbarte seinen männlich-grossen Ton, seine dem Schwierigsten gewachsene solide Technik und künstlerische Vortragsweise besonders in altklassischen Stücken von H. Purcell (1658—1695) und G. B. Vitali (1644—1692), von welch' letzterem er ganz prächtig eine grosse Ciaconna wiedergab, die auch als meisterhafte Komposition ungewöhnlich interessierte. Eine Art Vorahnung der freilich noch weit bedeutenderen, unsterblichen in d moll von Bach. In den pianistischen Vorträgen des Frl. Panthès hat mich das Selbstlose, von jedem Posieren absehend, nur möglichst edel ausdrucksvolle Interpretation anstrebende ausserordentlich sympathisch berührt. Einige Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier von Bach, Mozarts reizende Adur-Sonate mit dem Alla turca-Finale und besonders Beethovens cis moll-Sonate: ich kann mir das alles kaum kongenialer erfasst, tiefer empfunden wiedergegeben denken. Auch César Francks höchst bedeutende Monologe am Klavier, betitelt „Prélude-Choral-Fuge", — eine musikalische Einsamkeits-Poesie edelster Art! — hätte man in Frl. Panthès Reproduktion ein Meisterstück der letzteren nennen können, wenn es ihr nicht doch für derartige Anstrengungen an der nötigen physischen Kraft gebräche. Im Konzert Lissmann waren von der Sängerin mit hübscher, wohlgebildeter Stimme warm und feinpointiert vorgetragen und von Professor F. Foll vortrefflich am Klavier begleitet, nicht weniger denn 13 Brahmssche Lieder zu hören. Zu Anfang die selten öffentlich gesungenen zarten Mädchenlieder und zum Schluss eine Auswahl aus seinen so reizend bearbeiteten Volksliedern. So künstlerisch wertvoll das auch alles ist, auf das Publikum machten doch den stärksten Eindruck die in der Mitte des Programms stehenden originellen, wenn auch mitunter etwas bizarren Gesänge russischer Tondichter, von Tschaikowsky, Mussorgski, Rachmaninoff und Gretschaninoff, unter welchen Mussorgskis textlich wie musikalisch ganz eigenartiges, obwohl vielleicht manchen Hörer mehr peinlich berührendes „Wiegenlied des Todes" der Vortragenden am günstigsten zu liegen schien und daher auch am meisten Beifall einbrachte.

Am 5. Nov. haben nun auch unsere Philharmoniker, denen auf weitere drei Jahre die glänzende Leitung Weingartners gesichert ist, dem verstorbenen Gustav Mahler gehuldigt, indem sie den Zyklus ihrer Abonnementskonzerte mit seiner fünften Sinfonie eröffneten, die in diesen Konzerten noch nicht gehört worden war. Wohl aber hatten sie die Philharmoniker hier bereits unter des Komponisten persönlicher Leitung am 7. Dezember 1905 in einem Gesellschaftskonzerte gespielt, über welche ganz prachtvolle Erstaufführung — sowie über das hochinteressante, aber auch recht problematische Werk selbst — ich in Nr. 2 des Jahrgangs 1906 der „N. Z. f. M." eingehend berichtete. Für eine „Trauerfeier" wäre anscheinend diese Sinfonie Mahlers besonders geeignet gewesen, da sie ja bekanntlich mit einem Trauermarsch beginnt (und zwar seltsamerweise in cis moll, während die zweite Hälfte des Werkes ent-

schieden aus Ddur geht). Nun weiss man aber leider nicht, was an diesem wunderlich bizarren „Trauermarsch“ ernst, was ironisch gemeint, musste ja darob sogar ein etwas skeptisch veranlagter Berliner Kritiker, Dr. W. Kleefeld, an ein — Faschingsbegräbnis (! denken, wonach dann die triumphierende Coda des Finales die glorreiche Wiedergeburt des Prinzen Karneval im nächsten Jahre zu bedeuten hätte. Ein guter Witz, der aber schwerlich des Tondichters wahre Intentionen wiedergibt. Sei dem wie ihm wolle, von einer „Trauerstimmung“ war im philharmonischen Konzerte nicht das geringste zu bemerken, sonst hätte man ja mit Beifallsbezeugungen überhaupt zurückgehalten. Statt dessen wurde immer von neuem stürmisch applaudiert, was freilich ebenso das vorgetragene Werk, als die — wieder ganz ausserordentlichen — Leistungen der Philharmoniker angehen konnte, wahrscheinlich aber vor allem eine demonstrative Ehrung Weingartners bedeutete, der sich als artistischer Leiter der Philharmoniker eine förmliche, überaus zahlreiche Verehrer-Gemeinde verschaffte, die nur leider ihrer Begeisterung mitunter zu geräuschvoll, ich möchte sagen: aufdringlich! — Ausdruck gibt. Dies offenbarte sich neulich auch wieder gleich durch die Art des Empfanges des beliebten Dirigenten bei dessen erstem Auftreten. Der Mahlerschen Sinfonie folgte im philharmonischen Konzert noch die Jupiter-Sinfonie Mozarts, die mit gewohnter Virtuosität aber etwas „obenhin“ herabgespielt wurde. Überdies erschien die Zusammenstellung zweier so heterogen instrumentierter Werke, von welchen beiden in bezug auf orchestrales Kolorit doch das später gespielte, sonst so herrliche Mozartsche, beim Publikum entschieden zu kurz kommen musste, mehr als gewagt. Dass das Konzert bis aufs letzte Plätzchen ausverkauft war, versteht sich bei einer von Weingartner dirigierten philharmonischen Aufführung von selbst.

Prof. Dr. Theodor Helm

Wiesbaden

Franz Liszt — das war auch hier in diesen Oktober-Tagen die Parole! Im Kurhaus erschien ein berühmter Liszt-Schüler: Bernhard Stavenhagen — leider nicht als Virtuos am Klavier, sondern als Dirigent. Nun, er machte auch da recht gute Figur. Liszts „Faust-Sinfonie“ und „Tasso“ dirigierte er mit grosser Energie und Umsicht und in kräftiger Nachzeichnung des geistigen Gehalts dieser Partituren. Den gefährlichen „Totentanz“ spielte ein Stavenhagenscher Schüler: Herr F. Rehbold mit mehr als alltäglicher technischer Virtuosität. Die Liszt-Feier im Konzert der Hoftheater-Kapelle unter Mannstädts Leitung brachte eine sehr gelungene Wiedergabe der „Dante-Sinfonie“, die starken Eindruck hinterliess; ausserdem hörten wir hier „Orpheus“ und „Les Préludes“; und in ganz herrlicher orchestraler Auffassung und mit überragender Virtuosität spielte Busoni das Es dur-Konzert des Meisters und die beiden Franziskus-Legenden. Im Verein der Künstler und Kunstfreunde bezeigte sich Jos. Pembaur aus Leipzig als hervorragender Liszt-Spieler: seine technische Virtuosität ist zugleich volle künstlerische Superiosität: selbst so entlegene Werke wie die Dante-Sonate wusste er Herz und Sinnen näher zu führen, und in dem stimmungsreichen „Sposalizio“ oder „Cantique d'amour“ ging sein Spiel ganz auf in Wärme und Verve. Eine Anzahl Lisztscher Lieder sang Frau Leffler-Burckard mit dramatischer Lebendigkeit, die wohl am Platze war.

Gegenwärtig stehen wir ganz im Zeichen der Gastdirigenten, da es die Wahl eines neuen städtischen Kapellmeisters gilt. Herr Afferni wird uns leider verlassen. In 6 jähriger Tätigkeit hat er hier eine ungewöhnliche musikalische Begabung und Leistungsfähigkeit entwickelt. Eine zahllose Menge von Novitäten haben wir unter seiner temperamentvollen Direktion zu hören bekommen, und auch als Kammermusikspieler und feinfühliger Akkompagnateur hat er sich zu bewähren gewusst. Man darf auf seinen Nachfolger gespannt sein.

O. D.

Noten am Rande

* **Siegfried Wagner und Richard Strauss.** Die Berliner Wochenschrift „Der Turm“ veröffentlichte kürzlich abfällige Äusserungen Siegfried Wagners über Richard Strauss. Danach soll Herr Wagner dem Einsender des betreffenden Artikels gegenüber u. a. gesagt haben: „Es ist tieftraurig, dass der Parsifal nun bald den Theatern erreichbar sein wird, die durch die unheilschwangern Werke von Richard Strauss verunreinigt sind, den Brettern, über die die ekelhafte ‚Salome‘ gegangen ist und die ‚Elektra‘, die man nicht anders nennen kann, als eine Verhöhnung des ‚Sophokles‘, eine Profanation des gesamten Klassizismus. ‚Salome‘, ‚Elektra‘ und der jämmerliche ‚Rosenkavalier‘ können unmöglich etwas anderes sein als Augenblickssensation, Momenterfolge, Eintagsfliegen. Kaum etwas anderes als eine grosse Geldschneiderei. Der Komponist spekuliert auf die unlautersten, niedersten Triebe seiner Zuhörer, nutzt sie aus, um Geld zu machen. Seine Musik ist eine spekulative Versündigung an der Menschheit. Lebte mein Vater noch, so würde er mit seiner Donnerstimme gegen diese Verirrung losfahren, gegen diese Verfinsterung des Idealen. Es muss auch gemeine Texte, gemeine Musik geben — für Menschen, die das brauchen. Aber die Halbwelt bleibe doch gefälligst unter sich, und man wage es doch nicht, auf einen anständigen Tisch Gerichte zu bringen, die von Bazillen wimmeln, Gifte allerschlimmster Art. Wir in Bayreuth halten fest am Ideal — Gott seis gedankt. Wir bringen dabei freilich keine Schätze in die Kasse. Der Musiker muss auch leben, gewiss, aber wehe, wenn er zum Börsenspekulanten wird!“ Herr Siegfried Wagner hat demgegenüber einem Redakteur der „Korrespondenz Hungaria“ in Budapest folgende Mitteilungen gemacht: Ich kann auch Ihnen nur mitteilen, dass die Veröffentlichung meiner angeblichen abfälligen Äusserungen über Richard Strauss als die grobe, indiskrete Vergröberung einzelner ganz intimer Mitteilungen erscheint. Zu irgend einem unschönen Angriff gegen Strauss habe ich um so weniger Veranlassung, als ich erstlich zu Strauss in freundschaftlicher Beziehung stehe oder auch stand — wir duzen uns, und haben schon so manche heitere Stunde miteinander verbracht —, zweitens aber über sein jüngstes Schaffen nicht wohl ein Urteil abgeben kann, da ich es nicht kenne. Ich habe die „Feuersnot“ gehört, und seither keine der Opern von Strauss. Das Sujet der „Salome“ hat mich angewidert und für die „Elektra“ genügt mir jene des Sophokles. Und der „Rosenkavalier“ war in einer Weise eingestellt worden, dass ich auch kaum Veranlassung nehmen konnte, das Werk kennen zu lernen. Ich kenne überhaupt wenig Modernes, so ist mir auch Debussy ganz fremd, weil ich mich von meinem Wege, den ich als den richtigen erkannt habe, nicht abwenden lassen möchte. Damit will ich aber schliesslich über die Möglichkeiten einer Entwicklung der modernen Oper auf diesen neuen Wegen kein Urteil gesagt haben. Wenn ich ein Theater besuche, ist es das Schauspiel, woran ich meine Freude habe. Ich wiederhole: Ich kenne die neuen Opern Strauss' nicht, und darum habe ich mich auch nur im allgemeinen über die Richtungen seiner Kunst- und Theaterprinzipien geäussert. Ich bin überhaupt ein friedfertiger Mann, und wünsche nur, dass man mich selbst in Frieden lasse. Was die jüngste Bemerkung der Frau Strauss betrifft, die ich erst von Ihnen erfahre: mein ablehnendes Urteil über Strauss sei auf gekränkte Eitelkeit zurückzuführen, weil Richard Strauss einmal die Veranlassung gehabt haben soll, den Komponisten Liszt gegen eine abfällige Äusserung seines Enkels in Schutz zu nehmen, so muss ich betonen, dass mir der Angriff der Dame nicht wörtlich vorliegt, und dass ich es in jedem Falle mit einer Dame zu tun habe. Dass ich nicht jeden Takt Liszts für ein Meisterwerk halte, darf ich wohl ruhig gestehen. Dass seine Werke ermüdende Längen haben, hat er selbst vielfach bekannt, und Bülow und Kniese zu Kürzungen ermächtigt. Aber ich dirigiere fast in jedem Konzert ein Stück von Liszt. — Auf weitere Versionen dieser weltbewegenden Angelegenheit können wir nicht eingehen, besonders darauf nicht, dass sich Herr S. Wagner, als er jene „indiskret vergröberten“ Äusserungen tat, in dem sinnverwirrenden Zustande der Unrasiertheit befunden haben soll.

Kreuz und Quer

Berlin. „Der Rosenkavalier“ hat nun auch hier im kgl. Opernhause sensationellen Erfolg, wie überall, erzielt.

— Der Komponist Adolf P. Boehm ist hier am 19. Nov. gestorben.

Budapest. Der Stadtarchivar von Pressburg (Ungarn), Herr J. Ratka, hat daselbst, dem „Neuen Pester Journal“ zufolge, anlässlich der Jahrhundertfeier Franz Liszts aus eigenen Mitteln ein Liszt-Denkmal errichten lassen. Es ist eine in Erz gegossene, nach einem aus dem Jahre 1884 stammenden Werk des Bildhauers Victor Tilgner modellierte Büste. Das eiserne Umfassungsgitter stellt die letzten Takte des „Benediktus“ aus der „Ungarischen Krönungsmesse“ von Liszt dar. In das Gitter selbst sind die Worte von Seneca eingeschlagen: „Ingratissimus omnium, qui oblitus est“. („Der Undankbarste von Allen ist, der vergisst“).

Dessau. „Das Nothemd“, Oper in drei Akten von Woikowsky-Biedau, ist vom Hoftheater in Dessau angenommen worden, wo noch in dieser Saison seine Uraufführung stattfinden wird. Das Werk wird mit den ersten Kräften der Bühne besetzt und vom Hofkapellmeister Mikorey einstudiert. Das Buch, das gleichfalls vom Komponisten herrührt, führt uns in die Zeit Frundsbergs, an die auch die in der Musik verwandten alten Landsknechtsweisen anklingen. Das im Dichten der Menschheit seit Urbeginn heimische Motiv des „Nothemds“, eines von der Geliebten gewebten schützenden Zaubergewandes, wird im Sinne der Wirkung suggestiver Energie benutzt und vertieft, welche in der Schlußszene, wo die Gegner Brust wider Brust sich gegenüberstehen, die Lösung zu Gunsten der siegenden Treue herbeiführt.

— Richard Wagners Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“ geht in den Tagen vom 27. November bis 2. Dezember in Szene. Zur Mitwirkung sind mehrere hervorragende auswärtige Künstler verpflichtet worden, die durch ihre Tätigkeit in den Bayreuther Festspielen internationalen Ruf geniessen und hier noch nicht aufgetreten sind: Kammersängerin Martha Leffler-Burckard vom Hoftheater in Wiesbaden (Brünnhilde), Kammersänger Walter Soomer vom Hoftheater in Dresden (Wotan), Hofopernsänger Carl Braun vom k. u. k. Hofoperntheater in Wien (Hagen), Kammersänger Aloys Hadwiger vom Festspielhause in Bayreuth (Siegfried) usw. Die musikalische Leitung hat Hofkapellmeister Mikorey. Der Vorabend „Das Rheingold“ (Montag, 27. November) wird als 3. Abonnementsvorstellung gegeben, der erste Tag „Die Walküre“ (Dienstag, 28. November) ausser Abonnement, der zweite Tag „Siegfried“ (Donnerstag, 30. November) als 1. Benefizvorstellung zum Vorteile des Hofkapell-Witwen- und Waisenfonds, der dritte Tag „Götterdämmerung“ ausser Abonnement. Die Kassenpreise sind für die vier Aufführungen erhöht worden (Parkett 5 Mark). Billettvorausbestellungen sind durch Postkarte an die Hoftheaterkasse zu richten.

Essen. Alfred Kaisers dreiaktige Oper Stella maris machte bei der Erstaufführung einen tiefen Eindruck.

Frankfurt a. M. Otto Taubmanns „Deutsche Messe“ wurde durch den Rühlschen Gesangverein unter der Leitung von Carl Schuricht mit starkem Erfolge aufgeführt. Der anwesende Komponist und der Dirigent wurden sehr gefeiert.

Freiberg i. Sa. Im Stadttheater wurde kürzlich unter der Direktion Gustav Krug zum ersten Male in Freiberg eine Oper von Richard Wagner, Der fliegende Holländer, aufgeführt. Die Kritiken erklären, die Aufführung sei wohlgelungen gewesen.

Gera. Hofkapellmeister Hofrat Karl Kleemann in Gera wurde vom Erbprinz-Regenten von Reuss zum Geheimen Hofrat ernannt.

Halle a. S. Der hiesige Lehrergesangverein steht vor der Neuwahl eines Dirigenten. Universitätsmusikdir. Prof. Otto Reubke, der den Verein seit der Gründung (das sind nunmehr 16 Jahre) in ausgezeichneter, allgemein anerkannter Weise leitete, legte kürzlich sein Amt aus Gesundheitsrücksichten nieder. Als sein Nachfolger ist Karl Klanert, Direktor des Halleschen Stadtsingechores und Gesanglehrer an der Oberrealschule der Franckeschen Stiftungen, in Aussicht genommen. Chordirektor Klanert (geb. am 23. Nov. 1873 in Thale a. H.) machte seine Studien bei Prof. Forchhammer-Magdeburg und Prof. Schreck-Leipzig (Theorie und Komposition) sowie bei Prof. Dr. Karl Reinecke-Leipzig (Klavier). Er ist weiteren Kreisen nicht nur als Chordirigent, sondern auch als Pianist und Komponist (Klavierstücke, Chorwerke, Lieder) vorteilhaft bekannt geworden. Zu dem Lehrergesangverein steht Klanert schon seit langem in künstlerischen Beziehungen. Sein Chor sang wiederholt bei den Aufführungen von Wagners „Liebesmahl der Apostel“ die „Stimmen aus der Höhe“; ausserdem begleitete Klanert ständig in den Konzerten die engagierten Solisten.

P. K.

Heilbronn. Carl Loewes „Sühnopfer“ wurde hier (in Bruchstücken) mit grossem Erfolg aufgeführt.

Jena. Die Uraufführung eines Beethovenschen Werkes: Duett mit zwei obligaten Augengläsern, Sonatensatz in Es dur für Bratsche und Violoncello, erregte im akademischen Kammermusikabend des Brüsseler Streichquartetts Aufsehen. Der Jenasche Universitätsmusikdirektor Professor Stein hat das Werk aus dem Kafkaschen Skizzenbuch Beethovens im Britischen Museum in London entnommen und für die Aufführung bearbeitet. Es ist ein anspruchsloses Werk, das stellenweise eine feine Ironie aufweist, durchweg aber von einem drolligen, scherzhaften, neckischen Humor belebt ist. Die merkwürdige Überschrift lässt vermuten, dass das Allegro für zwei Beethoven befreundete Spieler bestimmt war, auf deren Kurzsichtigkeit er scherzhafter Weise anspielen wollte.

Moskau. Anfang Januar findet in Moskau eine grosse Konkurrenz unter den Cellospielern russischer Nationalität statt. Der Veranstalter des Wettbewerbes ist der Mäcen Bjelajew, der einen grösseren Geldpreis und einen Ehrenpreis gestiftet hat.

München. Der bekannte Komponist und Musikschriftsteller Max Zenger ist hier (in seiner Vaterstadt) im Alter von 74 Jahren gestorben. Er war ein sehr begabter und fruchtbarer Komponist (Opern, Melodramen, Rezitative zu Méhuls „Josef in Egypten“ u. v. a.) und charaktervoller Gegner Wagners.

Siegen. Das erste Konzert der Musikgruppe Siegen (Frl. A. Ax), brachte nur Instrumentalmusik von hohem Wert in meisterhafter Ausführung. Wurde schon das Bdur-Trio op. 97 von Beethoven durch Bram Eldering, Grützmacher und Frau Saatweber-Schlieper zum eindringlichsten Erklingen gebracht, so erstrahlte das Esdur-Trio von Schubert geradezu in apollinischer Klangschönheit. Denselben Duft und Klangzauber lieh Frau Saatweber ihren Klaviersoli. Mit ihren schottischen Volksliedern von Haydn mit Triobegleitung und ihren Gesängen von Brahms und Wolf bot Maria Philippi Vollendetes.

Neue Lieder

Wetz, Richard. Lieder und Gesänge op. 25, 26, 27, 28, 30. (Verlag Fr. Kistner, Leipzig.)

Um es gleich anfangs zu sagen: es sind wundervolle Kompositionen! Es spricht aus ihnen ein reifer, tiefer Geist, der nichts weiss von Experimenten und Sentimentalitäten, welche heutzutage der Menge imponieren. Ihm ist eine heilige Inbrunst eigen, eine kraftvolle Männlichkeit, unerschöpflicher Güte voll. Die Wahl der Dichtungen zeugt von echtem poetischen Empfinden, und ihre musikalische Einkleidung vermag sich völlig mit dem Gehalt der Weise zu decken. Alle Vergleiche sind schief, aber vielleicht kann man Richard Wetz damit etwas charakterisieren, wenn man sagt, dass er in der Mitte von Brahms und Schubert steht. Von dem einen hat er das herbe, verträumte, vom andern den seligen Überschwang. Die Deklamation ist überall vortrefflich. Wetz liebt eine volle, satte Klavierbegleitung, und darüber spannt sich, oft in weit geschwungenen Bogen, die Melodie. Es ist klar, dass nur vollwertige, ernste Sänger für diese Lieder in betracht kommen, solche, die wirklich singen gelernt haben. Es ist schwer, aus den 23 Gaben einige besonders namhaft zu machen. Immerhin seien genannt das zarte „Wiegenlied“ mit dem summenden Orgelpunkt auf fis, das liebliche „Getrennt“, das lastende, innige japanische Gedicht „Komm einmal nach“. Den kraftvollen „Säerspruch“ könnte man einen Millet in Tönen nennen, purpurner Tiefen voll ist die unsäglich herrliche „Hymne an die Nacht“, wie das mystische „Leben“. Das zarte, hingehauchte „Abendlied“, der fröstelnde, einsame „Herbstabend“, die raunende „Dämmerstunde“ sind ebenso meisterlich wie der inbrünstige „Eremit“, der weichverklärte „Spruch“ und der „Menschenbeifall“, diese edle Konfession voll zwingender Grösse. Schliesslich seien noch das leichte, heitere „Mailied“ erwähnt und der burleske, köstliche „Beichtiger“. — Hoffentlich finden sich zahlreiche Interpreten, die sich dieser Lieder annehmen und sich die Mühe geben, auch einmal Neues aufs Programm zu setzen statt mancher alten, zum Überdruss gehörten „Schlager“. Wer sich genauer mit Wetz beschäftigen will, dem sei die eindringliche Broschüre von George Armin (in demselben Verlag) warm empfohlen. Möge die darin ausgesprochene Hoffnung bald in Erfüllung gehen: „Die Stunde wird schlagen, wo Wetz zu den Unsterblichen gerechnet wird. Man wird es aussprechen, wie etwas Selbstverständliches“.

E. L. Schellenberg

Die nächste Nummer erscheint am 30. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 27. Nov. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 48

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 30. Nov. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Reform der Violintechnik

Von **Merrick B. Hildebrandt**-Paris

II.

Schwingung der Saiten

Es ist für den Schüler wertvoll das Gesetz zu kennen, nach welchem der Bogen die Saiten in Schwingung setzt.

Steinhausen sagt darüber nach Helmholtz: „Zwischen Bogen und Saiten findet eine Reibung statt, welche der Ausdruck der vom Bogen den Saiten erteilten Schwingungsgrösse ist. Die Reibung wirkt nicht als ein gleichmässiger, sondern als ein periodischer Zwang. Der angestrichene Punkt der Saite bleibt an den harzigen Bogenhaaren kleben, wird aber mit der konstanten Geschwindigkeit des Bogens von diesem mitgenommen und aufwärts geführt. Während des grösseren Teils jeder Schwingung, haftet die Saite am Bogen; endlich wird der klebende Punkt durch die wachsende Spannung der Saite losgerissen und gleitet gegen den Bogen abwärts, bis dasselbe Spiel mit einem anderen Punkte des Bogens von Neuem beginnt."

Aus dem eben zitierten geht nun hervor, dass die Reibung zwischen Bogen und Saite nur stattfinden kann, wenn der Saite die nötige Schwingungsfreiheit gelassen wird, was keinesfalls möglich ist, wenn der Druck des Bogens in senkrechter Richtung auf die Saite stärker ist, als die zum Zug von der Seite her wirkende Kraft. Die materiellen Haupterfordernisse, um einen schönen Ton zu erzielen (Form und Qualität des Instrumentes, Spannung des Bogens, Colophonium, Qualität der Saiten) bestimmen die Form der Vibration, wovon Timbre, Farbe und Grösse des Tones abhängig sind. Das Geheimnis des schönen Tones liegt in dem Nachempfinden der Schwingungen der Saite; es ist somit klar, dass ein schöner Ton niemals durch blosses Drücken auf die Saiten erzielt werden kann. Im Verein mit allen Anweisungen zur Technik, kann dem Schüler nur immer wiederholt werden, dass das geistige Vorstellen des schönen Tons der Verwirklichung desselben vorangehen muss, und dass dies Vorstellen durch die Erziehung des Ohres erreicht wird. Letzteres muss die Bewegungen der Schallwellen gründlich analysieren. Durch die Empfindsamkeit des Ohres wird es die sonoren Harmonien und die Empfindungswellen wahrnehmen, welche das musikalisch Schöne bestimmen. Der Schüler kann nicht scharf genug auf sein Spiel hören. Er lasse sich aber auch keine Gelegenheit entgehen, gute Sänger und Geiger zu hören, um sein Ohr an den schönen Ton zu gewöhnen. Er muss es schliesslich dahin bringen, dass er sich von dem nachzuschaffenden Kunstwerk im voraus ein klares Bild machen kann, so dass es gewissermassen wie ausgemeisselt vor seinem geistigen Auge steht.

„Der Virtuos, obwohl seine Darstellung eines gegebenen Stoffes das Ideal, welches jener (der Komponist) seiner Seele vorhielt, nur nachschafft und infolgedessen scheinbar nur Interpret ist, muss ebenso sehr Poet sein, wie der Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam nur die Natur in ihrer Weise vortragen, gewissermassen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatte singen. Mag die Aufgabe des einen vorübergehend wie die Gegenwart sein, die des andern durch Holz, Leinwand oder Kalk längere Dauer in sich tragen und die des dritten in Granit, Marmor oder Bronze Jahrtausende standhalten: die Verschiedenheit dieser äusseren Umstände ändert nichts an dem Problem, welches jedem von ihnen gesetzt ist — gesetzt vom Gott der Kunst". — Franz Liszt.

Absolutes Legato oder Bindung über die Saiten

„Einer der Hauptzüge der Grazie ist ununterbrochene Bewegung. Bewegung in geschwungenen Linien ist gleichzeitig ökonomische Bewegung. Wenn man ein Glied verschiedene aufeinanderfolgende Punkte berühren lassen will, und, dasselbe in gerader Linie zum ersten Punkte hinführend, dann plötzlich aufhält, das Glied in ebenfalls gerader Linie zum zweiten Punkte führt und so fortfährt, so ist es einleuchtend, dass zu diesen Aufenthaltspausen unnütze Kraft verbraucht wird; während man die Aufenthaltspausen vermeidet, indem man dem Gliede gestattet, seine Bewegung ohne Unterbrechung fortzusetzen, und die ihm innewohnende Kraft benutzt, das Glied zur zweiten Stellung hinüber zu leiten, so wird eine geschwungene Linie das natürliche Resultat sein; und indem man diese dem Gliede innewohnende bewegende Kraft benutzt, wird gleichzeitig Kraft erspart." Herbert Spencer

Dem Geiger werden diese Worte die Bindebogen zur Einteilung des Bogens vor dem geistigen Auge erscheinen lassen. Damit ist auch der wunde Punkt für den Ausübenden bezeichnet; der immerwährende Bogenwechsel lässt schwerlich ein Gefühl für absolutes Legato aufkommen. In dieser Hinsicht hat der Gesang vorbildlich zu gelten; was dem Sänger die Atemeinteilung ist, soll dem Geiger die Bogeneinteilung sein.

Um deutlich zu veranschaulichen, was ich unter „Bindung über die Saiten“ oder „runde Bogenführung“ verstehe, denke man sich die G dur Tonleiter zwei Oktaven auf einem Bogenstrich gebunden, sehr langsam gespielt. Indem man beim ersten Ton die runde Bewegung bereits anfängt, erreicht man mit Schluss des vierten Tons (also c) die Nähe des offenen d, und zwar darf der Bogen c nicht eher loslassen, bis d angestrichen wurde.

Dadurch entsteht ein momentaner Zusammenklang, der eben nur durch diese runde Bogenführung ermöglicht wird, welche selbstverständlich bei allen Saitenübergängen, den Dreiklängen, den Tonleitern, sowie beim Vortrag, immer zu beachten ist.

Bezüglich der technischen Ausführung ist zu bemerken, dass jede selbständige Bewegung des Handgelenkes vermieden werden muss; die Arbeit wird durch einheitliche Tätigkeit des ganzen Armes geleitet, kein Gelenk darf vorgreifen. Hieraus ergibt sich ein völlig krampfloses Arbeiten des ganzen Armes, so dass ein eckiger, unausgeglichener Übergang von einer Saite zur anderen durchaus verhindert werden kann.

Wie für jede künstlerische gesangliche oder instrumentale Leistung, oder rein gymnastische Übung, gleichviel welcher Art, die „Vollatmung“ d. h. die kombinierte Zwerchfell-, Brust- und Flankenatmung von entscheidender Bedeutung ist, so kann dieselbe auch der Violinist nicht entbehren. Es ist von ausschlaggebender Bedeutung, wenn, vor der Ausführung einer schwierigen Passage, tief geatmet wird, sowie für das rhythmische Empfinden und die Ausdauer einfach naturnotwendig. Einige Atemübungen täglich geübt, werden dem Schüler von grossem Nutzen sein; vor allem wird dadurch dem Zusammenziehen der Schultern nach vorn, oder dem Hochheben derselben, als der freien Beherrschung des Armes entgegen gearbeitet.

Aus Vorangegangenem ist ersichtlich, dass die Violintechnik auf zwei Prinzipien aufgebaut ist: a) dem psychologischen Prinzip der Vermittelung des Bewussten beim Studium, welches bisher zu sehr dem Unbewussten überlassen war; b) dem physiologischen Prinzip der Muskelsynergie, entgegengesetzt der Einteilung der Muskelarbeit.

Wahl des Instrumentes, Grössenverhältnisse des Körpers der Violine und Qualität des Tones, sowie Bogenschwere und Länge, bilden die Grundlage aller technischen Entwicklung und sind ebenso bedeutungsvoll für den Anfänger, wie für den reifen Künstler.

Der Schwerpunkt der Ausbildung muss auf die Geschicklichkeit in der Anpassung an den gesetzmässigen Apparat, anstatt auf bloses Streben nach Fingerkraft, worauf die meisten Etüdenwerke hinzielen, gelegt werden.

Der moderne Technik-Macher baut deshalb — nach dem Vorbild des entschlossenen Schwimmlehrers, der seine Schüler einfach ins Wasser wirft, um ihm die Furcht, dem schlimmsten Feind alles Lernens, abzugewöhnen — sein System der Ausbildung auf den Lagenwechsel über den ganzen Umfang der Violine, auf, entgegen dem alten System der Ausbildung, Schritt für Schritt in jeder einzelnen Lage.

Freiheit im Lagenwechsel fördert die Freiheit der Bogenführung. Die moderne Technik fordert für die Bogentechnik, wie auch für die linke Hand, eine Ausbildung auf der ganzen Fläche, also vom langen Strich ausgehend. Die Rundung über die vier Saiten muss als Basis dienen.

Die Prinzipien einer korrekten Haltung, worauf die feststehenden Regeln einer fliessenden Technik beruhen, müssen von Anfang an im Auge behalten werden. Der nachlässige, wie der unfähige Lehrer, sind beide verderbenbringend.

Schlechte Gewohnheiten in der Haltung des Instrumentes, sowie der Bogenhaltung, werden den Erfolg in Frage stellen; obwohl im Anfang der Ausbildung scheinbar nicht von solcher Bedeutung, sind dennoch alle ungesetzmässigen Positionen die Quelle aller, die Freiheit und Sicherheit der Technik hindernden falschen Kontraktionen des Spielapparates.

Die Kunst des Übens und einiges über das öffentliche Auftreten

Um als Solist erfolgreich zu sein ist eine spezielle Organisation nötig. Die vollendete Wiedergabe eines Kunstwerkes vor der Öffentlichkeit erfordert gründliche, vorbereitende Arbeit, d. h. man muss richtig üben. Selbstbeherrschung und zielbewusste Willenskraft muss mit geistiger und physischer Freiheit gepaart werden, um ein intelligentes, rationelles Arbeiten zu ermöglichen, wo die strenge Selbstkritik keine Täuschung über den Wert der Arbeit aufkommen lässt.

Man darf den Geist ebensowenig vernachlässigen, wie das Herz und die Hand. Überarbeitung ist zu vermeiden, indem man abwechselnd von intensiver Arbeit zu periodischen Ruhepausen übergeht und die Arbeit einstellt, sobald die Aufmerksamkeit und die Konzentrationsfähigkeit nachlassen und starkes Müdigkeitsgefühl sich bemerkbar macht.

Muskelermüdung ist zu unterscheiden von Nervenabspannung; letztere geht gewöhnlich nach stundenlangem ununterbrochenen Üben mit Gemütverstimmungen Hand in Hand. Die weise Einrichtung der Sonntagsruhe soll der Schüler, wie überhaupt der Künstler, nicht übersehen.

Die Zahl der Übungsstunden ist kein Maßstab für die Qualität der Arbeit; eine vernünftige, intelligente Arbeit zeitigt sofortige sichtbare Resultate; und solche Arbeit entwickelt auch die wertvolle Tugend der Arbeitsliebe. Eine Hauptschwierigkeit besteht darin, nachdem man zu einem gewissen Grad der Technik gelangt ist, sich zu produzieren. — Der angehende Künstler denke und handle immer im Interesse seines Rufes, oder was besser ist, man treibe Charakterbildung.

Allein spielend hört man sich zu; die Aufmerksamkeit wird sich nur auf das Spiel konzentrieren und man kann die geringsten Fehler und falsche Kontraktionen verbessern. Man erreicht die Sicherheit und die Vollkommenheit entsprechend der Idee die man verfolgt.

Will man sich aber hören lassen, so ändert sich das; man beschäftigt sich mit dem Zuhörer; man fürchtet ihm nicht zu gefallen, man regt sich auf, und die Aufmerksamkeit wird verteilt; man wird ungeschickt, die Finger werden steif, der bogenführende Arm verliert seine Ruhe; man macht unnötige Bewegungen, man wird ängstlich; an verliert das Gedächtnis und Misserfolg ist das Resultat dieser falschen Gedankentätigkeit.

Der Anfänger hüte sich vor der Öffentlichkeit Werke zu spielen, denen er technisch nicht gewachsen ist. Nur die Sicherheit in technischer Hinsicht nährt das Selbstvertrauen und die Sicherheit im Auftreten.

Der Ausführende muss auch Schauspieler sein, insofern als er, um das Publikum zu begeistern und zu rühren, sich selbst beherrschen muss, denn bekanntlich ist vom Tragischen bis zum Lächerlichen nur ein kleiner Schritt. Der Künstler muss wissen, dass die Etiquette des Podiums

ihre absoluten Regeln hat. Es genügt nicht, Vertrauen auf sich und sein Können zu haben. Das Publikum ist ein grausam Ding; ungeschicktes Benehmen und Mangel an wirklicher Grazie (eine Grazie die sich selbst zu ignorieren scheint), zitterndes, schüchternes Auftreten, sind ihm willkommene Anlässe, den Künstler im voraus zu verurteilen.

Man spricht von einer mentalen Atmosphäre des Konzertsaales; um dem ihm Verderben bringenden Gedanken Widerstand zu leisten, muss der Künstler Gedanken, wie folgende, festzuhalten suchen: „Ich verneine jedem die Macht, mich entgegen meinen besten Interessen zu beeinflussen. — Ich stehe unter höherem Einfluss."

Die Wahl des Programmes wirkt auch bestimmend auf den Erfolg oder den Misserfolg. Alle grossen Künstler bereiten ihre Effekte vor; die Aufmerksamkeit des Publikums wach zu erhalten, ist das Ziel ihrer künstlerischen Bestrebungen. Es ist dies der Moment, wo der Künstler-Poet Schauspieler wird, um der künstlerischen Idee freie Bahn zu schaffen.

Um ein Kunstwerk vollkommen darzustellen muss die Ökonomie der Bewegungen berücksichtigt werden; dann ist es leichter dem Strom der Empfindungen zu folgen, und dem Quell unserer Seele freien Abfluss zu schaffen. Dieser Quell ist Träger der Inspiration, ohne welche das Produzieren oder Reproduzieren eines Kunstwerkes nur Stückwerk bleibt.



Weihnachtsmusik

Von **Artur Liebscher**

Eine Übersicht

Man kann oft genug Klage darüber führen hören, dass unsre ganze Art der Musikpflege eine starke Veräusserlichung erfahren habe, dass ihr der Reiz des Intimen abhanden gekommen sei und dass wir beinahe über eine Fähigkeit überhaupt nicht mehr verfügen, nämlich über die Musik schlecht und recht ohne Nebengedanken auf uns wirken zu lassen. Wir leihen nicht mehr den Tönen mit jener Unbefangenheit unser Ohr, mit der das unsere Vorfahren taten, sondern stellen bewusst oder unbewusst unser kritisches Interesse in den Vordergrund, kontrollieren den Spieler auf seine technischen und musikalischen Fertigkeiten und prüfen die Musik selbst auf die Mittel, auf die Art ihrer Anwendung, auf Thematik und tausend andere Sachen. Das ist nicht das Ergebnis des Zufalles, sondern die Folge einer gänzlichen Umwandlung unserer Musikübung überhaupt, die aus dem häuslichen Kreise herausgetreten ist an die breiteste Öffentlichkeit, die die Kunst heute anbietet wie eine Ware und die aus diesem Grunde gar nicht mehr unbefangen hingenommen werden kann, sondern sich von berufener Seite nunmehr auch eine Kontrolle gefallen lassen muss.

Gewisslich hat diese Änderung im Musikbetriebe auch ihre nicht zu unterschätzenden Vorteile mit sich gebracht, sie ist ein Ansporn zu immer weiterer und rastloserer Entwicklung der Technik geworden, sie hat die Möglichkeit gezeitigt, dass jeder heute in der Lage ist, für wenig Geld ein vollendetes Kunstwerk auf sich wirken zu lassen, sie hat das einst nur an den Höfen und in den Palästen der Aristokratie heimische Konzert demokratisiert, aber sie ist auch der Grund oder zum mindesten einer der Gründe geworden, denen die Hausmusik heute ihre Aschenbrödelstellung verdankt. Man hat angefangen, sich der schlichten Musikübung zu schämen, weil man unbewusst an jedes Musizieren den Maßstab des öffentlichen Konzertes anlegt und vor lauter Rücksichten auf das Technische nicht mehr zum naiven Geniessen gelangt und nicht erkennt, dass eine Beethovensche Sonate innerhalb der vier Wände des häuslichen Musikzimmers im intimen Kreise vorgetragen unendlich viel mehr und tiefere Wirkungen hervorrufen kann, als eine ungleich technisch korrektere, ja vollkommene Darbietung derselben im Konzertsaale mit seiner grossen Anzahl Möglichkeiten, die notwendigste Voraussetzung für jedes Geniessen, die Konzentration des Inneren, zu vereiteln.

Nur einmal im Jahre hat sich noch der Brauch erhalten, die starken Äusserungen von Musik und Gesang in den Familien zu sich sprechen zu lassen, auch dort, wo man sonst im Laufe des Jahres keine Zeit dazu findet. Was keine ruhige Überlegung vermag, der Weihnachtszauber vollbringt es, und es ist durchaus kein Zufall, dass die innigsten und süssesten Weisen, die unsere Nation noch als Volkslieder singt, eben zu Weihnachten erklingen. Kein Fest und kein Anlass bringt infolgedessen auch eine so enorm grosse Zahl von Gelegenheitskompositionen, gute, annehmbare und schlechte hervor, wie diese Zeit. Vielleicht ist, um sich in dem Vielen — Allzuvielen einigermassen zurecht zu finden, doch dem und jenem mit einer Übersicht gedient, die freilich nichts mehr sein kann und will als eben eine Übersicht, denn um wirklich alles zu sichten und nach seinem Werte zu beurteilen, was für die erwähnten Zwecke fortwährend neu erscheint, bedürfte es der Arbeit eines ganzen Jahres.

Eins sei gleich noch mit vorausgeschickt. Wo es sich um Musik für das Haus handelt, wie in dem vorliegenden Falle, wo ausserdem wirklich technisch schwere Musik beinahe gar nicht in Frage kommt, im Gegenteil schon die Komposition absichtlich unter Rücksichtnahme auf die Kleinen im Reiche der Kunst konzipiert wird, wäre es natürlich ein törichtes Unterfangen, Inhalt und Form mit demselben Maßstabe messen zu wollen, mit dem man an Konzertmusik heranzutreten gewohnt ist. Wenn es nicht noch mehr zurückgehen soll mit dem Musizieren im häuslichen Kreise, muss man bei Vorschlägen wie dem meinigen das in Rücksicht ziehen, was den Ansprüchen einer guten Gebrauchsmusik genügt. Ich habe meine Auswahl also vor allem nach den Gesichtspunkten getroffen: Ist die Musik in ihrem Ausdruck schlicht und wahr, bewegt sie sich in ihren Ansprüchen auf dem Grad der Spielfertigkeit in den Grenzen, die für technisch nicht allzusehr Bemittelte in Frage kommen und endlich: ist sie im Satze einwandfrei. Was unter dem mir Zugänglichen diesen Ansprüchen genügte, wurde empfohlen und wo mir zur Charakteristik noch ein Wort nötig schien, habe ich es nicht unterlassen.

Nun zunächst zur

Klaviermusik

Einen starken Anteil am Ganzen stellen hier die Sachen, die für Kinder geschrieben wurden und die als thematisches Material in der Regel entweder Teile aus Weihnachtsliedern verwenden oder solche paraphrasieren.

Ganz leicht

und anspruchslos stellen sich die Fantasien über Weihnachtslieder (No. 1. Stille Nacht. No. 2. O du fröhliche) von Max Oesten, nur Violinschlüssel, Christglocken von demselben und Marlitt: Weihnachtsalbum (12 beliebte Weihnachtslieder) dar. Ein wenig schwieriger, aber immer noch sehr leicht spielbar sind

Ernst Simon: Zwei kleine, leichte Transkriptionen (1. Stille Nacht, 2. O du fröhliche), während Oestens: Fantasie über Weihnachtslieder noch einen Grad weiter in den technischen Anforderungen geht. Auf diese Stufe des Allerleichtesten gehört noch H. Usinger: Miniature zu vier Händen. (O Tannenbaum).

Mit dem Schritt in das

Mittelschwere

wächst auch für den Komponisten die Möglichkeit mehr im Ausdrucke geben und gewählter schreiben zu können. Hier seien an erster Stelle Bachs Hirtensinfonie (aus dem Weihnachtsoratorium), Händels Pastorale der Pifferari (Messias), Manfredinis unbekannte, aber ganz entzückende Weihnachtssinfonie und das Pastorale (aus dem 8. Concerto grosso) von Corelli genannt, die Walter Niemann klaviergemäss bearbeitet und als Sammlung „Klassische Weihnachtsmusik" herausgegeben hat. Das sind Sachen, die auch dem verwöhntesten Geschmacke recht sein werden und die mit peinlicher Genauigkeit Anweisungen für den Vortrag geben. Wo es nötig ist, finden sich sogar Notizen über die originale Instrumentation, deren Kenntnis mitunter von grosser Bedeutung für den Ausdruck einzelner Stellen auf dem Klaviere ist. Kinder freilich sollen sich an diese polyphonen Stücke nicht heranwagen, dafür aber um so mehr Erwachsene. Selbstverständlich treten die Beziehungen zu Weihnachten in diesen alten Stücken nicht so faustdick auf, wie wir das von der neueren Weihnachtsmusik her gewöhnt sind, vielmehr genügt in der Regel ein ruhig wiegender Rhythmus oder eine pastoral empfundene Weise, um die Gedanken zur Krippe oder zu den Hirten auf dem Felde zu führen. Heute stellt man gewöhnlich das Fest selbst in den Mittelpunkt der Schilderung, den Kinderjubel, den Knecht Ruprecht, das Glockenzeichen u. dergl. und trägt dabei etwas Äusserliches in die Musik hinein. So etwas gewaltsam weihnachtlich wirkt die „Fantasie" Fröhliche Weihnachten von Ernst Ködel, die allerdings nichts anderes darstellt als eine potpourriartige Aneinanderreihung einzelner charakteristisch gedachter Motive, die mitunter recht weit hergeholt sind. „Wachtparade" oder „Papas Mittagsschläfchen" und ähnliche Sachen lassen sich überall anbringen mit mindestens derselben Berechtigung wie in einer „Weihnachts-Fantasie". Einwandfreier ist es jedenfalls, einfach bekannte Weihnachtslieder oder Motive daraus zu verarbeiten, wie das der Fall ist in Seybold: Weihnachtsglöckchen (Klav. u. Viol.), Scharnke: Weihnachtsstimmung (Ausg. f. Klav. allein und f. Klav. u. Viol.), Ugo Afferni: Feierklänge am heiligen Abend. Dankbar und ganz im Sinne der Salonmusik erfunden sind Franz Behr: Heilige Nacht und Meyer-Helmund: Weihnachtsglocken, während inhaltlich Weiss: Weihnachtsstimmung und Straube: Ein Weihnachtstraum etwas mehr bieten. Noch lieber ist mir Carl Reinecke: Weihnachtssonatine, die als thematisches Material geschickt und geschmackvoll Gedanken aus Volksliedern und klassischen Stücken verarbeitet. Der gleiche gute Geschmack spricht auch aus einer ganzen Reihe von leichten Fantasien über bekannte Weihnachtslieder von Paul Zilcher, sechs für zwei und sechs andere für vier Hände. Und zwar sind die letzteren von vornherein für zwei Spieler entworfen, nicht nach dem Satze für einen Spieler arrangiert, ein Umstand, der dem Klange zugute kommt. Endlich sei noch auf eine Weihnachtsmusik von Alexander Winterberger hingewiesen. Die drei Charakterstücke sind zwar etwas schwieriger als alles bisher Aufgeführte, sie stellen aber auch unter allem musikalisch das Wertvollste dar. Alle rein äusserlichen Hinweise durch Zitate von Liedern usw. sind hier unterblieben und nur ein Bibelvers dient einem jeden der Stimmungsbilder als programmatischer Wegweiser. Das mittelste Stück (Verkündigung) gibt einer leise schaukelnden Bassfigur fast motivische Bedeutung und trifft die weihnachtliche Stimmung wohl am stärksten. — Da die meisten der bisher genannten Kompositionen auch für vier Hände oder für Violine und Klavier erschienen sind, ist, um die Übersicht nicht zu erschweren, das Aufzählen der verschiedenen Ausgaben im einzelnen Falle unterblieben. Nur auf einige neuere

Weihnachtsgesänge für eine Singstimme

sei noch hingewiesen. Zwei von ihnen hat Carl Reinecke geschrieben („Hoch aus den Wolken tönt der Engelssang" und „In Mitten der Nacht"). Sie sind, wie alles was aus dieser Feder stammt, von einer hübschen und sangbaren Melodie getragen und mit leichten Strichen instrumental untermalt. Das alte deutsche Volkslied „O Jesulein zart" hat von Hans Hermann unter Anlehnung an die ursprüngliche Melodie eine Neukomposition erfahren und wird jedenfalls ebenso viele Freunde finden wie Georg Pittrichs: „Schneeflocken rieseln zur Erde" oder Elisabeth Wintzers Kinderlied: „Am Weihnachtsabend im Himmelshaus". Keines von ihnen stellt nennenswerte Ansprüche an die Singstimme. Etwas mehr setzt schon das „Wiegenlied der Maria" von Franziskus Nagler voraus (aus dessen Weihnachtsoratorium „Die heilige Nacht"), eine sehr glückliche Eingebung des Komponisten, die hinsichtlich dessen, was mit ganz wenig Mitteln auf dem Wege der Charakteristik zu erreichen ist, die Gesänge „Weihnacht" von Prehl und „Zwei Weihnachtslieder" von G. W. Scharwenka überragt. An äusseren Wirkungen endlich sind den erwähnten Liedern Hugo Kauns „Wie ist mir doch so eigen" und H. Durras „Wer geht durch den weissen Wintertann" bei weitem überlegen. Die mir vorliegenden

Gesänge für Chor

sind fast alle auf einen volkstümlichen Ton gestimmt und bewegen sich auch in der Mehrzahl in kleinen Formen. Wirkliche Ansprüche an die Sänger stellt nur die Weihnachtshymne für Altsolo, Chor, Orchester und Orgel von Max Bruch, ein Werk, das schon vor einer Reihe von Jahren entstanden ist, aber verhältnismässig wenig gesungen wird, trotzdem es in der neueren Weihnachtschorliteratur einen hervorragenden Platz einnimmt. Alle die Vorzüge, die sonst den Bruchschen Chorwerken eigen sind, trifft man auch in der Weihnachtshymne an; voller und klingender Chorsatz, eine die Sänger gut stützende Begleitung, dankbare Soli und geschickt angelegte und herausgearbeitete Steigerungen. Auch Reineckes: Weihnachtsmotette (Erklinge, Lied, und werde Schall) ist dem besseren Teil der Gelegenheitsmusik zuzuzählen und wird namentlich Kirchenchören willkommen sein. Zu dem leichteren volkstümlichen Genre gehören: Werner Nolopp: „Christnacht" und „Sei tausendmal willkommen", Wambold: „Nun fallen leichte Flocken" und „Weihnachtsglocken, hehre Klänge", Duhm: Drei Hirtenlieder zu Weihnachten, Lange: Beim Tannenbaum (mit Baritonsolo und Klavierbegleitung) und Franziskus Nagler: Hosianna, gelobt sei, der da kommt. Paul Fehrmann führt im zweiten Teile seines Weihnachtsliedes: „Heute

ist ein Kind geboren" unter einer obligat behandelten Solostimme die Choralmelodie „O Haupt voll Blut und Wunden" hin, ein sehr dankbarer Effekt, den Paul Scheinpflug in dem Kinderchor „O Jesulein. Mariens Sohn" noch vornehmer zu verwenden weiss, wenn er, ähnlich wie Cornelius den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern", in der Begleitung die Melodie „Vom Himmel hoch" unabhängig von den Singstimmen nebenher gehen lässt. Das Scheinpflugsche Lied verdient wegen seines musikalischen Gehaltes und der hübschen Verwendung eines einfachen Motives eine ganz besondere Empfehlung. Von den beiden Festgesängen „Heil'ge Nacht" von Prehl und „Heil'ge Nacht" von Seitz ist das erste harmonisch einfacher gehalten als das zweite. Beide verwenden ausser dem Klavier begleitende Streichinstrumente ad libitum. Zum Schlusse sei noch darauf hingewiesen, dass fast alle genannten Chorwerke sowohl für gemischten als auch für Männerchor erschienen sind.



Ein Buch über Richard Strauss*)

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Mit Freuden mache ich von Ihrer Erlaubnis Gebrauch, an dieser Stelle über mein Buch und seine bisherige Aufnahme durch die Tageszeitungen einiges zu erwähnen. Der Verfasser einer grösseren Arbeit, der doch weiss, wie schwierig der Gegenstand ist, liest unter den Besprechungen, und gerade unter den liebenswürdig gehaltenen, zuweilen auch solche, die augenscheinlich auf blitzschnellen Eindrücken beruhen, so dass der Kritiker z. B. gar nicht sah, ob gewisse hervorstechende Ausdrücke im bejahenden oder verneinenden Sinn vorkamen. In diesem Falle findet der Autor als Grundgedanken seines Buchs, öfter sogar in Anführungszeichen, ungefähr das Gegenteil von dem erwähnt, was er geschrieben hat. Wenn er dann bedenkt, dass auf einen Leser seines Buchs wohl hunderte der betreffenden Besprechung kommen, dann erfasst ihn ein wahrer Schauder vor seiner moralischen Lage; ein Gefühl seiner gänzlichen Verlassenheit und Sandkornhaftigkeit im heutigen Geistesleben überkommt ihn, dem eine kleine Aussprache auf gütig gewährtem Terrain immerhin etwas Erleichterung schafft.

Da ist schon gleich der Zweck meiner Arbeit, den manche in doppelter Weise missverstehen. Zunächst sagen sie: Was soll denn das Buch über einen Lebenden? — Ja muss denn der Mensch im literarischen Deutschland durchaus tot sein? Und ist es wirklich wertlos, das jetzt schon reichlich zerstreute Material von vier Jahrzehnten, an Daten und Bildern, von dem jeden Tag ein Teil durch Todesfall unzugänglich werden kann, jetzt zu sichten, wo es noch zu haben war? Weshalb soll man warten, bis man Punkte, die durch ein authentisches Wort des Lebenden restlos zu klären sind, in ein loses Gespinnst von Konjekturen hüllen muss, und bis womöglich kein Fachmann mehr da ist, der aus eigener Anschauung ein Bild von den Jugendjahren ab, und von deren ganzem Milieu, besitzt? Es handelt sich doch auch in allen drei Teilen des Buches um lauter Tatsachen, die um so lebendiger sind, je näher sie der Gegenwart liegen, und nicht etwa um die blutlosen Schemen „abschliessender Würdigung", mit der man nach dem Tode eines Autors gewöhnlich erst recht noch einige Jahrzehnte warten muss. Ich schreibe ausdrücklich: Dies ist nur das Präludium zum künftigen grossen Strausswerk und soll einen Überblick über die 25 Jahre geben, seit denen Strauss selbständig schafft, wie über die vorhergehenden 15 Jahre des Nachschaffens in verschiedenen Meisterstilen. Eingänglich begründe ich, weshalb wir über die Zukunft seines Schaffens nichts vermuten können, und warum der Versuch notwendig jetzt noch verfrüht wäre, ihm eine historische Stellung anzuweisen. Trotzdem heisst es in mancher Kritik: vergeblich versucht der Verfasser, jetzt schon abschliessend die Gesamtbedeutung und geschichtliche Stellung seines Helden festzulegen usw.

*) Richard Strauss. (In drei Teilen: Leben, Charakter, Werke) von Max Steinitzer. Mit 56 Abbildungen. (Berlin, Schuster & Löffler. Preis ungeb. M. 5.—, geb. M. 6.—).

Das zweite grundsätzliche Missverständnis in dieser Beziehung, bisher nur bei einigen wenigen, ist, das Buch sei mit der Frage „für oder gegen Strauss?" abzutun. Schon aus Anlass früherer Arbeiten über Strauss musste ich mich gelegentlich von Köpfen, denen ihr Inhalt eine geistig qualifizierte Äusserung „zur Sache" mühelos gestattet hätte, mit dem blossen Naturlaut ihrer Parteizugehörigkeit begnügen: „O, Straussianer! — Ich bins aber nicht. Also weg damit, Punktum!" Darin liegt das ganze, gegenseitiges Verständnis und geistige Förderung vernichtende Wesen der deutschen Parteisucht.

Es ist eine vollständige Verwechslung von Begriffen, jemanden deshalb zu irgend einer der gegenwärtigen Parteien zu zählen, weil er Werke eines Komponisten hochstellt. Parteimann ist doch stets nur der Einseitige, Werte monopolisierende, jener Franktireur des Verständnisses, dessen Losung nicht lautet: „Hie ernste Kunst!", sondern z. B.: „Hie Bach, contra Händel! oder Hie Wagner, contra Brahms!" usw., kurz, der Exklusivitätssportsmann. Man mache doch eine Probe nach dem Register bei mir; dort ist auf Strauss' subjektives oder objektives Verhältnis zu 32 verschiedenen Komponisten oder Komponistengruppen aus fünf Jahrhunderten hingewiesen; in keinem dieser Fälle handelt es sich um ein blosses Werturteil zugunsten von Strauss. Einzelne Kritiker äussern sich, als ob ich tatsächlich jemandem vorschreiben wolle, Strauss' Musik müsse ihm a vista dieses besser gefallen als bisher, — während ich doch nur die sachlichen Wege zum „immanenten" Verständnis angebe, wie der Philologe sagt, mit der ausdrücklichen Betonung: ob der einzelne Strauss dann nicht trotzdem ablehnt, lässt sich nicht sagen. Das einzige, worüber ich positive Behauptungen, unter Beweis aus dem fast unübersehbaren Material, stelle, ist Strauss' künstlerisch ehrlicher Charakter. Ein, mir im übrigen äusserst wohlwollender, Kritiker sagt, auch wieder in den gefährlichen Anführungszeichen, ich schlösse aus der Lauterkeit der Mentoren seiner Jugend auf die von Strauss' eigenem Wesen. Von dieser Folgerung habe ich natürlich kein Wort geschrieben. Ebensowenig fiel es mir ein, in Strauss, wie ein Kritiker schreibt, so eine Art Zentralsonne zu sehn. Ich führe dagegen in einer nicht weniger als fünffachen Beweiskette: Leben, Briefe, negative und positive Betrachtung seines Wirkens (als Instrumental- und Vokalkomponist, Dirigent, Musikschriftsteller und Vorstand kollegialer Genossenschaften) sowie der Analyse einzelner Werke aus, dass er in allem, was der Öffentlichkeit vorliegt, sich stets als ein, wie unsere nordischen Bundesbrüder es ausdrücken, „bis auf die Knochen" anständiger Mensch und Künstler bewährt hat. (Im Privatleben natürlich auch, aber dieses berührt meine Arbeit nicht.)

Einzelne loben meine Darstellung, besonders den Versuch einer Analyse der Schaffensvorgänge bei Strauss, um dann zu sagen: Aber seinen künstlerischen Charakter zu retten, gelingt nicht; ein Dekadent, Artist und Geschäftsmann usw. ist er nun mal. — Das erinnert mich wirklich etwas an die uralte Geschichte von dem Bauer, der einen anderen Bauern (das bin ich), frägt, wo in der Lokomotive die (nach seiner Ansicht die Fortbewegung einzig erklärenden) Pferde stecken. Der andere Bauer, der es sich einmal hat zeigen lassen, weist ihm nun umständlich den ganzen Mechanismus, beschreibt ihm auch genau, wie die Vorstellung von den Pferden als treibender Kraft entstanden ist. Zum Schluss sagt der erste Bauer: Fein häst du dat all gekallt (erzählt), aber wo nu eigentlich die Pferde stecken, dat willstu eben nicht seggen" (sagen).

Dem Mittel- und Norddeutschen, und fast alle moralischen Verurteiler von Strauss sind solche, fällt es schwer, das am Süddeutschen zu begreifen, was ich in den „Strafpredigten", mit Schopenhauers Bezeichnung, dort allerdings nur an einem bayrischen Bataillonsmusikdirigenten dargestellt, „willenlosen Intellekt" nannte. Und das ist das wesentlichste Charakteristikum auch in Strauss' Art. Er schafft, schafft unablässig aus Kunsttrieb, aus dem rein sachlichen Interesse heraus. Um die Verleger-Reklametricks und ähnliche Dinge kümmert er sich so wenig als um die Agitation der Gegner. Noch diesen Spätsommer kannte er nicht einmal die Namen von solchen, die ihn in den gelesensten Fachblättern seit vielen Jahren mit unentwegter Heftigkeit angreifen. Er hörte sie augenscheinlich zum erstenmal; sein Schaffen lässt ihm weder Zeit noch Interesse für so etwas. Er ist objektiv wie jeder echte Künstler. Ebenfalls in diesem Sommer z. B. hielt er auf einer Gebirgspartie, sich nur gelegentlich durch bewundernde Ausrufe über die Schönheit der Natur unterbrechend, einen im ganzen mindestens drei bis vier Stunden währenden Vortrag über künstlerische Bedeutung und Folgen von Felix Mottls Wirken und plötzlichem Hinscheiden, ein nach allen Seiten hin tiefgründiges Exposee, mit einer Wärme und Hingabe, als sei

es seine persönlichste Angelegenheit. Das eben nennt man objektiv, und so war Strauss stets. Ich habe anderswo („Straussiana") schon gelegentlich hervorgehoben, dass die ganze Entwicklung von Strauss' künstlerischem Charakter von seinen Kinderjahren an durchaus konsequent in einer Linie verlief. Ein sprechendes Beispiel bot sein erster grosser Erfolg mit der d moll-Sinfonie, als Unterprimaner. Man denke sich den Gegensatz: vor 1800 Personen — so viel fasst der Münchener Odeonsaal — herausgejubelt und von dem dirigierenden Generalmusikdirektor selbst mit Beifallklatschen öffentlich ausgezeichnet — und tags darauf in der Schulbank vielleicht, in dem zu Atomen vernichtenden Ton der damaligen Münchener Gymnasiallehrer, verwarnt: „Strauss, denken Sie jetzt an unseren höchst wichtigen griechischen versus pseudo-epikataprozeleusmaticus! Sonst bleiben Sie sitzen." — Und dabei sich tatsächlich „nichts merken zu lassen", sich so natürlich, bescheiden, unbefangen und frisch zu geben, als ob man durchaus dasselbe wäre wie der Klassenkamerad Rumpelmeier oder Hinterstoisser — das lässt sich nicht simulieren, so muss man eben sein. Wenn ich etwas wollte mit dem Buch, wenn schon der objektive Zweck einer psychologischen Studie nicht genügend erscheint, so kann ich nur das eine als Ziel angeben: ich wollte jedem unbefangenen Leser die Möglichkeit geben, stolz auf Strauss zu sein, als auf einen wirklichen Charakter in unserem öffentlichen Geistesleben, auf eine der absolut integren und klaren Erscheinungen in diesem, auf einen, der's verdient, dass man stolz auf ihn ist. Wir haben jetzt keinen so grossen Überfluss an solchen.

Mit vorzüglichster Hochachtung Ihr sehr ergebener

Dr. Max Steinitzer

Rundschau

Oper

Dresden

Am 16. November ist nun die erste Neuheit im kgl. Opernhause in Szene gegangen, aber sie stammte aus Adams Zeiten, nämlich „Wenn ich König wär'" (Si j'étais roi) von Adolphe Adam. Dieser fast 60 Jahre alten romantisch-komischen Oper hatte man eine Aufführung zuteil werden lassen, die namentlich ob ihrer dekorativen Ausstattung als eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges bezeichnet werden muss. Man versteht freilich nicht recht, warum das geschah, warum so viel Kosten, Zeit und Fleiss für ein gefälliges Nichts aufgewendet wurden, wo wir doch unbedingt eine ernste Aufbesserung unseres tiefstehenden Repertoires brauchen. Namentlich wäre da Mozart einmal mit solchen Anstrengungen auch pekuniärer Art herauszubringen. Adam, der von Wagner mit so mancherlei unschmeichelhaften Benennungen beehrte Vielschreiber aus der Zeit der französischen Spieloper Aubers, Isouards, Hérolds, zeigt in diesem vom Erfurter Kapellmeister Paul Wolff bearbeiteten und geschickt verdeutschten Werke mehr Sorgfalt als in anderen, wie „Postillon" und „Nürnberger Puppe". Er macht manchmal sogar ganz vortreffliche, leicht exotisch angehauchte Stimmungsmusik; daneben aber stehen auch Plattitüden. Die Aufführung war jedenfalls ganz wunderbar; Soot war sehr heiter, Frl. von Catopol sang vergnüglich ihre mannigfachen Koloraturen, Pauli war drollig, Zador elegant. Fehl am Orte schien Frl. Freund, die zu wenig Verve entwickelte. Kutzschbach leitete die prächtige Kgl. Kapelle, Trummer war Regisseur, Fanto Kostümmaler, Altenkirch hat die Dekorationen entworfen. Frl. Hess exzellierte in einem Schlangentanz à la Ruth St. Denis. — Sonst ist wieder nicht viel zu vermelden. Herr Löltgen hat nun seinen Siegfried vorgeführt, dem er einen guten frischen Humor mit auf den Weg gibt. Frau Rüsche-Endorf aus Leipzig sang aushilfsweise die Brünnhilde der Götterdämmerung und bewährte ihren Ruf. Im Tiefland sprang Frau Barby vom Chemnitzer Stadttheater als Marta ein. Sie erwies sich als eine Künstlerin, die ihre Partie ergreifend zu erleben vermochte. Herr Soomer führte erstmalig seinen Sebastiano vor, einen rohen, ungeschlachten, massigen Genussmenschen. Herr Perron, der einen Gastspielvertrag mit der Oper abgeschlossen hat, der für ihn recht ungünstig sein soll, trat zur Freude aller wahren Kunstfreunde nach mehrmonatiger Pause als Onegin in Tschaikowskys, bei uns ausserordentlich beliebter Oper wieder auf, unter rauschenden Ehrungen natürlich. Frl. Forti gestaltete ihren Fidelio unendlich ergreifend.

Dr. Georg Kaiser

Konzerte

Berlin

Am 13. November fand das dritte Philharmonische Konzert unter Arthur Nikischs Leitung statt. Eingeleitet mit einer schwungvollen Wiedergabe der Es dur-Sinfonie Mozarts brachte der Abend weiterhin an rein orchestralen Darbietungen M. Regers neue „Lustspiel-Ouvertüre" und Brahms' herrliche „Dritte" in F dur. Das Regersche Werk, über das wir bereits berichtet haben, fand beim Auditorium freundliche Zustimmung. Solist des Abends war Alexander Petschnikoff; er spielte M. Bruchs neues Konzertstück fis moll op. 84 schlechthin meisterlich, mit grossem Erfolg.

Die Sopranistin Clara Abramowitz, die im Klindworth-Scharwenkasaal einen Liederabend veranstaltet hatte, erfreute sich zwar lauten Beifalls, der jedoch über die mässigen Gesangsleistungen nicht hinwegtäuschen konnte. Ihrem Sopran fehlt es an Kraft und Ausdrucksenergie und an der erforderlichen Ausgeglichenheit; der Vortrag bleibt am Äusserlichen haften.

Im Bechsteinsaal gab am 11. Nov. Frau Nina Jaques-Dalcroze einen Liederabend. Das Anmutige, das Zierliche und Graziöse entspricht ihrer stimmlichen wie individuellen Veranlagung am meisten. Im Vortrag der in ihrem Programm verzeichneten italienischen und französischen Arietten und Chansons traten die Vorzüge und Reize ihres Gesanges auch diesmal wieder am wirksamsten hervor; so erzielte die Künstlerin, die von ihrem Gatten, dem bekannten Komponisten Jaques-Dalcroze am Flügel begleitet wurde, die erfreulichsten Eindrücke.

Das Wittenberg-Quartett (Alfred Wittenberg, Herm. Behr, Paul Herrmann, Josef Melzer) bescherte uns in seinem zweiten Abonnementskonzert ein neues Klavierquintett in B dur von M. Lewandowsky, das hier seine erste Aufführung erlebte. Ein liebenswürdiges Werk, frisch und fliessend, jedoch ohne tiefergehende Bedeutung. Im ersten Satz, einem Allegro con brio, wird etwas viel hin und her musiziert, ohne deutlich erkennbaren Plan, er nimmt auch an keiner Stelle einen recht energischen Aufschwung. Anziehender ist das knapp geformte, stimmungsvolle, träumerische Adagio. Reizvoll in der Melodik und klanglich ist der dritte Satz „Tempo di Menuetto", am wenigsten glücklich geraten ist der Schlußsatz, der keine rechte melodische Grundlage hat. Beim Publikum fand die Neuheit, die unter pianistischer Beihilfe von Frau Helene Lachmanski-Schaul in trefflicher Ausführung dargeboten wurde, lebhafte Zustimmung.

Die Pianistin Françoise Morin, die sich mit einem im Bechsteinsaal gegebenen Klavierabend vorstellte, ist ein hervorragendes Klaviertalent. Mit einer virtuos entwickelten, gut ausgeglichenen Technik verbindet sie elastischen, mannigfacher Nuancierung fähigen Anschlag, stark ausgeprägtes rhythmisches Gefühl und gute geistige Beherrschung des Stoffes. Die Wiedergabe der einleitenden d moll-Toccata von Bach-Busoni war pianistisch und musikalisch eine hochachtbare Leistung, gleich rühmenswert der charakteristisch belebte Vortrag der beiden Rhapsodien h moll und g moll op. 79 von Brahms. Weniger eindrucksvoll gestaltete sich die Wiedergabe der f moll-Sonate (op. 57) von Beethoven; hier war im Technischen manches verschwommen und unklar und im Tempo überhastet, so namentlich im Schlußsatz.

Fräulein Charlotte Herpen, deren Liederabend im gleichen Saale stattfand, ist im Besitze einer wohlklingenden und gutgebildeten Mezzosopranstimme. Sie ist eine gebildete Sängerin, die mit Verständnis und Geschmack, doch mit etwas zu geringer Ausdrucksenergie vorträgt. Herr Erich J. Wolff begleitete wie immer aufs feinfühligste.

Von der Sopranistin Emi von Bublikay-Kosary hörte ich eine Anzahl Gesänge von Schubert, Schumann und Mozart vortragen. Stärker anzuregen vermochten ihre Darbietungen nicht; sie liessen gutes stimmliches Material, auch achtbares gesangstechnisches Können erkennen, in musikalischer Beziehung aber, was Innerlichkeit und Vertiefung der Auffassung anbelangt, viel zu wünschen übrig.

Von dem ungarischen Violinvirtuosen Herrn Josef Szigeti, der im Blüthnersaal konzertierte, hörte ich die Laloscbe „Sin-

fonie Espagnole", Corellis Variationen „La folia" und die Chaconne von Bach. Der Künstler blieb in technischer Beziehung den Werken nichts schuldig, sein Ton entbehrt bis zu einem gewissen Grade auch nicht der Modulationsfähigkeit; aber im Vortrag überwiegt das bloss äusserlich sich dokumentierende Temperament die Poesie und Tiefe der Auffassung, so dass die Wirkung seines Spiels eine mehr äusserlich berührende als innerlich anregende ist. Frau Lola Barnay unterstützte den Konzertgeber durch beifällig aufgenommene temperamentvolle Gesangsvorträge.

Adolf Schultze

In dem Konzert am 11. Nov. im Klindworth-Scharwenka-Saal war die einzige Leistung, welche wirklich auf künstlerische Bewertung Anspruch erhob, die Edur-Sonate von J. S. Bach für Violine und Klavier stilgerecht und tonschön vorgetragen von Palma und Gisela von Pászthory. Was die letztere solistisch auf dem Klavier bot, ging über ein gutes Schülerdurchschnittsmass kaum hinaus. Bedeutend unter dem Niveau des Konzertreifen standen die Leistungen der Sängerin Frida Halbe; verriet zwar der Vortrag einzelner Lieder musikalisches Empfinden, so ist doch die Schulung ihrer nicht unsympathischen Stimme noch so mangelhaft, dass das Konzertieren mindestens als verfrüht zu bezeichnen ist.

Welche Sympathien die Liedersängerin Angelika Rummel geniesst, bewies der ausverkaufte Blüthnersaal am 14. Nov. Während die Wiedergabe einiger Beethovenscher Lieder anfangs nicht so recht zu erwärmen vermochte, zeigte sich die Künstlerin als Interpretin Schubertscher Lieder im Vollbesitz ihrer stimmlichen wie musikalischen Vorzüge. „Dem Unendlichen" war eine gesangliche Meisterleistung. Alexander Neumann, welcher auch als Komponist zu Worte kam, erwies sich als geschmackvoller Begleiter.

Der rührige Sinfonie-Verein veranstaltete unter Leitung seines Dirigenten Leo Schrattenholz sein erstes dieswinterliches Konzert am 15. Nov. im grossen Saal der Kgl. Hochschule. Nach der grosszügigen Wiedergabe der Ouvertüre „Iphigenie in Aulis" von Gluck lernten wir Felicia Dietrich-Kirchdorffer, welche sich als Kammermusikspielerin bereits erfolgreich einführte, als Solopianistin kennen, sie spielte das Klavierkonzert von Brahms. Leider sind ihr die Vorzüge, welche sie im Ensemble offenbarte, in gleichem Grade als Solospielerin nicht nachzurühmen. Eine durch und durch musikalische Natur, hielt jedoch ihre Technik allen Anforderungen modernen Pianistentums nicht stand, ihrem edlen, ja poetischen Ton fehlt die Souveränität. — Die Novität des Abends bildete die Ouvertüre zur Oper „Il segreto di Susanna" von Wolf-Ferrari, ein Stück von strahlend heiterer Laune, witzig, liebenswürdig, welches nach der feinpointierten Wiedergabe warme, ja begeisterte Aufnahme fand. Ob das Stück, welches inhaltlich unzertrennlich mit dem Sujet der Oper verwachsen erscheint, in seiner knappen Form in den Konzertsaal gehört, darüber freilich lässt sich streiten, jedenfalls ist es der jungen Orchestervereinigung und ihrem Leiter zu danken, dass sie sich mit Liebe und feinem Verständnis die Erstaufführungen angelegen sein lassen. Den Schluss des Konzerts bildete die Ddur-Sinfonie von Haydn, durch deren Interpretation Leo Schrattenholz mit seiner Schar abermals den Beweis künstlerischer Daseinsberechtigung in hohem Grade erbrachte.

Zu den liebenswürdigsten pianistischen Erscheinungen im Konzertsaal gehören die Schwestern Else und Cäcilie Satz, welche am 16. Nov. im Beethovensaal Werke von Bach und Mozart für zwei Klaviere und dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Otto Marienhagen zu Gehör brachten. Das Musizieren der jugendlichen Künstlerinnen ist eine Freude, ihr Zusammenspiel wie aus einem Guss. Echt mozartisch trugen sie das Esdur-Konzert mit den musikalisch reizvollen und technisch brillanten Kadenzen von Carl Reinecke vor. Die jüngere der Schwestern könnte im Passagenspiel mehr Kraft und Glanz entfalten, dasselbe steht im auffälligen Gegensatz zu ihrer tongrossen Akkord-Technik.

Ein Pianist von grossem Können ist der hier bestbekannte Emeric von Stefaniai, welcher am 17. Nov. im Saal der Singakademie konzertierte. Unter Leitung des Komponisten, seines ehemaligen Lehrers E. von Dohnányi, trug er dessen e moll-Konzert mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters vor. Dann nahm der Konzertgeber das Wort zum Vortrag der h moll-Sonate von Liszt, welche er technisch brillant und musikalisch interessant zu Gehör brachte. Den Schluss bildete das b moll-Konzert von Tschaikowsky, das tonfreudige, wenn auch von Banalitäten nicht freie Werk, unter Leitung von Marienhagen.

K. Schurzmann

Dresden

Die 14 Sinfoniekonzerte, die die Generaldirektion des Hoftheaters und die Kgl. musikalische Kapelle im Opernhause veranstalten, werden in diesem Winter vielerlei Neues bringen. Ein Dutzend mehr oder weniger bekannter Autoren werden Erstaufführungen ihrer Werke bei uns erleben. Die Konzerte begannen mit einer würdigen Mahler-Feier. Die vierte Sinfonie Mahlers, in einem freundlichen Gdur stehend kam unter Ernst von Schuch zu einer ganz prachtvollen Aufführung. Das Werk weicht in seiner Gesamthaltung sehr wohltuend von den meisten anderen Werken Mahlers ab. Es ist das gerade Gegenteil zu der jetzt recht oft gespielten zweiten in c moll, die alle Schrecken des jüngsten Gerichts über den Zuhörer bringt. In der vierten handelt es sich um weit angenehmere Dinge, keine Kämpfe gegen Unverstand und Bosheit, sondern von Anfang bis Ende ein Geniessen der himmlischen Freude. „Die englischen Stimmen ermuntern die Sinnen, dass alles für Freuden erwacht", so heisst es in dem für die Grundstimmung maßgebenden Gedichte aus Arnim-Brentanos „Wunderhorn". Das Gedicht vom „Himmlischen Leben" lässt Mahler im vierten Satze von einer Sopranstimme (Frau Nast) singen, als gewisse Krönung der Heiterkeit; beileibe nicht, wie etwa muckerisch Veranlagte meinen könnten, als Beethoven-Imitator, weil (siehe Neunte) die musikalisch ausgesprochenen Gefühle eine solche Steigerung erfahren hätten, dass nun unbedingt das Wort dem zum Zerspringen vollen Herzen Luft machen müsste. Auf dieses im ganzen noch am leichtesten eingängige Mahlersche Werk folgte Beethovens Fünfte. — Das zweite Konzert war gleichfalls eine Gedenkfeier, diesmal galt sie dem Hauptvertreter der Programmmusik im engern Sinne: Franz Liszt. Kutzschbach dirigierte den „Tanz in der Dorfschänke" (unter dem derangierenden Namen „Mephisto-Walzer" allgemeiner bekannt) und das Adur-Klavierkonzert, dessen Solopartie Waldemar Lütschg mit reifer Technik, aber ohne stärkeren persönlichen Eindruck wiedergab. Schuch aber und seine Künstlerschar ehrten das Andenken des Meisters mit einer allenthalben von Inspiration getragenen Aufführung der Faustsinfonie. Soot sang das Tenorsolo, der Hofopernchor den Schlusschor.

Das zweite Sinfoniekonzert der Hofkapelle (Serie A) brachte die Erstaufführung der Gdur-Sinfonie op. 22 des Kölner Konservatoriumslehrers Ewald Straesser unter Hagens Leitung. Das Werk hatte nur matten Erfolg, es ist im ganzen nur konstruktive, keine erlebte Musik. Das Scherzo, ein G moll-Presto mit Dur-Trio ist noch am besten gelungen (übrigens Symptom der Zeit). Dagegen erwärmte Haydns Cdur-Sinfonie, Nr. 9 der für die Londoner Salomonkonzerte geschaffenen zwölf.

Dr. Georg Kaiser

Der Mozartverein hatte die bekannte Propagandistin des Cembalospiels, Frau Landowska, zur Mitwirkung herbeigerufen, die das Capriccio sopra la contananza del suo fratello dilettissimo und das f moll-Klavierkonzert auf dem Cembalo und eine Mozartsche Sonate auf dem Flügel spielte und in der entzückenden Art, diese Sachen wiederzugeben, wahren Enthusiasmus hervorrief. Der Verein selbst brachte einen für Dresden neuen Satz aus einer d moll-Sinfonie für Streichorchester von August Halm zur Aufführung, ein Stück sehr wertvoller Musik mit klaren Themen und scharfer Prägnanz des Ausdruckes. Interessant ist daran, wie der Komponist der weichen Tonalität der fünften Stufe aus dem Wege geht und in der Modulationsordnung der Paralleltonart zur Tonika eine dominierende Stellung einräumt. Wer unter jeglichem Verzicht auf Holz und Blech, nur auf die Streicher angewiesen so vornehme und eindringliche Wirkungen hervorzurufen imstande ist, der spannt die Erwartungen auf ein Werk aus seiner Feder, in dem ihm der ganze grosse Orchesterapparat zur Verfügung steht, um so höher, als die polyphone Behandlung des Instrumentalkörpers eine überaus gewandte Hand bekundete. Unter Prof. von Haken widmete sich das Orchester seiner Aufgabe mit ersichtlicher Liebe, so dass der Komponist mit der Wiedergabe und der Aufnahme seines Werkes vollauf zufrieden sein kann. Den übrigen Teil des Programmes füllten ältere Gesänge von Caccini u. a., die bei der echt musikalisch empfindenden Nina Jaques-Dalcroze gut aufgehoben waren.

Hermann und Annie Gura sangen gemeinsam Duette von Alexander Ritter, Sachen, die es wert waren, sie einmal kennen zu lernen. Die Sololieder gerieten beiden etwas grob, der Sängerin aber trotz ihrer in das Lied übertragenen starken dramatischen Akzenten immerhin noch besser als dem Sänger, bei dem das stimmliche Material nicht so kultiviert erscheint, um in Balladen, die wir aus dem Munde des Vaters kennen gelernt haben, die Erinnerung an diesen bannen zu können.

Weiter veranstalteten Liederabende Marie Alberti, die hier grosse Sympathien geniesst, und Elena Gerhardt, erstere mit einem interessanten Lisztprogramm, letztere mit den üblichen Gesängen von Strauss, Brahms, Hugo Wolff und einigen nicht besonders tiefgehenden Sachen von Erich J. Wolff. Bogea Oumiroff hinterliess trotz des Reichtums seiner schönen natürlichen Mittel keine irgendwie bedeutsamen Eindrücke und Theodore Byard erfreute durch die vornehme, geschmackvolle Art der Behandlung seines Organes, ohne mit seinem Ausdrucksvermögen Schumanns „Dichterliebe" gerecht werden zu können.

Auf dem Gebiete des Klavierspiels bedeutete das „Ereignis" der letzten beiden Wochen die Bekanntschaft mit Germaine Schnitzer, die die auf das höchste gespannten Erwartungen nur insoweit nicht ganz erfüllte, als ihr Musizieren etwas stark objektiven Charakter trägt. Man hat von ihrer Wiedergabe der Schumannschen fis moll-Sonate ganz genau den gleichen Eindruck, wie wenn man sich zu Haus den Schumann aufschlägt und das Werk andächtig überliest. Da gibt es nichts, was über Schumann hinauszeigt, keine demonstrative Nuance der Interpretin: „Seht, so fasse ich das auf!", alles ist Musik, reinste Schumannsche Musik. Die Töne quellen so selbstverständlich aus dem Klavier, wie sie das Gedächtnis aus dem gestochenen Notenbilde heraus reproduziert. Nichts erscheint von der Künstlerin hinzugetan, jeder Ton ist in seinem rhythmischen und dynamischen Verhältnissen mit absoluter Richtigkeit bis auf den Gedanken genau adjustiert. Was könnte uns die junge Dame werden, wenn ihr die Natur nur einen ganz kleinen Bruchteil von dem starken Subjektivismus mit in die Wiege gelegt hätte, den der Musik Ignaz Friedemans wenige Tage vorher so heissen Atem verlieh. In ähnlichen Bahnen wie die Kunst Friedmans bewegte sich auch das Spiel Harry Fields. Bravouröse Auffassung und geschickte Steigerungen verweisen ihn auf das Feld Lisztscher Kompositionsweise, während seinem Pianoklange noch die bestrickende sinnliche Schönheit teilweise abgeht. In dieser Hinsicht vollkommener musste die Interpretationsweise Michael von Zadoras erscheinen, der unter dem jungen Pianistennachwuchs vermutlich bald mit in erster Reihe stehen dürfte. Er spielte Chopin mit viel Poesie und Liszt mit entzückendem Reichtum der Farben. Verfrüht war das Auftreten Ellen Anderssohns. Wo es noch so stark an den elementaren technischen Voraussetzungen gebricht, da sollte die Selbstkritik vor verfehlten Unternehmungen bewahren, die der Konzertgeberin und der Kritik in gleichem Masse Unannehmlichkeiten bereiten. Besser schnitt Emil Klinger mit seiner schlichten, sympathischen Gestaltung von Schuberts a moll-Sonate ab, die aus einer besonderen Veranlagung für diesen Stil herausgeboren zu sein schien, während ihm bei Brahms (f moll-Sonate) das Herbe und Männliche noch teilweise verschlossen blieb.

Geiger kamen diesmal recht wenige. Sascha Kulbertson sucht sein Heil vorläufig immer noch im Virtuosen, während das, was darüber hinausliegt, das Künstlerische, noch recht wenig entwickelt ist. Ernster und sachlicher ging Flora Field an ihre Aufgaben heran. Technisch vermag sie noch nicht so viel zu geben wie Kulbertson, aber der Sinn für das, was hinter den Noten in der Musik steckt, ist bereits so erfreulich entwickelt, dass sie mit guten Hoffnungen der Zukunft entgegensehen kann. Noch besseres gaben die beiden geigenden Schwestern Tula und Maria Reemy, darunter in temperamentvoller Auffassung eine neue ihnen gewidmete Suite von Draeseke, ein Werk voll tiefer und schöner Gedanken.

Kammermusikabende veranstalteten das Bachmann-Trio, die Herren Schnabel und Flesch und das Leipziger Gewandhausquartett mit dem Dresdner Pianisten Kronke. Die ersten beiden Vereinigungen kamen uns diesmal in jeder Hinsicht „klassisch", während die Herren aus Leipzig eine neue Bratschensonate von Stephan Krehl mitbrachten. Leider enttäuschte diese ziemlich stark. Das thematische Material beansprucht weder an sich noch in seiner Verarbeitung irgend welches Interesse, ist ohne prägnante Zeichnung und bewegt sich hinsichtlich des Ausdruckes immer in leise gewellter Linie in der gleichen Richtung fort, so dass es nirgends zu einer Spannung oder zu einer Auslösung im Hörer kommt, und wenn der Komponist an die Verarbeitung seiner Themen geht, so stehen ihm keine Motive, sondern nur Teile von Melodien zur Verfügung, die sich zwar aneinanderreihen, nicht aber einander gegenüberstellen oder gar aufeinander aufbauen lassen. Man hat fortwährend das Gefühl, die Musik könnte an jeder beliebigen Stelle ohne Schaden für das Ganze abschliessen.

Einige bemerkenswerte Neuaufführungen brachten die Chorkonzerte. Hegars so gut wie unbekannt gebliebenes Oratorium „Manasse", vom Musikverein Striesen unter Rich. Schmidt verdienstlich gesungen, scheint aus einer Zeit zu stammen, in der Hegar noch nicht der war, der er jetzt ist, wenigstens ist es ganz auffällig, wie sparsam die Detailmalerei darin in Erscheinung tritt, und man kann es bei diesem Komponisten direkt als Kuriosum bezeichnen, dass in der grossen Hymne der ersten Szene zu der Aufforderung: „Blase die Posaunen!" die Instrumente, von denen die Rede ist, hartnäckig schweigen. Im übrigen ist aber alles so glanzvoll zurechtgemacht und dem Chore so geschickt in den Mund gelegt, wie das zurzeit neben Hegar nicht allzuviele können. Man konnte sich denn auch trotz mancher Schwächen und Ungleichheiten in der Erfindung der Wirkung des Werkes nicht entziehen. Der Dresdener Lehrergesangverein sang ausserordentlich frisch unter der belebten und belebenden Direktion von Friedrich Brandes einige neue Chöre von Smolian und W. von Baussnern, Sachen, die es wert waren, dass sie der Verein propagierte. Smolians „Hochlandsmaid" entzückte durch den kecken Rhythmus, in dem es konzipiert ist und durch die gewandte und sinnvolle Deklamation. W. v. Baussnerns Chöre („Altslawische Hymne" und „Sonnenhymne") sind rhythmisch enorm schwierig, auch harmonisch nicht ohne Härten, aber sehr wirkungsvoll. Endlich sei noch des Dresdner Orpheus unter Prof. Kluge gedacht, der einige Liszt-Chöre in minutiös herausgearbeitetem Vortrage zum ersten Male brachte. Artur Liebscher

Hamburg

Der erste offizielle Konzertmonat stand unter dem Zeichen einer Hochflut, die an Varianten jeder Art der in anderen Grossstädten gleichkommt. Die Philharmoniker begannen unter ihrem Dirigenten S. v. Hausegger ihre diesjährige Ära mit dem prächtig ausgeführten g moll Konzert von Händel (No. 17), dem sich Brahms „Dritte" in gleichfalls künstlerischer Abrundung anschloss. Raoul Pugnos Solovorträge (d moll Konzert von Mozart und Solostücke von Chopin) haben mich diesmal recht enttäuscht, denn eine einfach glatte Technik und eine affektierte Ausdrucksweise, daneben die stellenweise Überstürzung im Zeitmass erwecken keinen künstlerischen Genuss. Das zweite Konzert der Philharmonischen Gesellschaft galt, wie so vieles in dieser Zeit dem Begehen der Säkularfeier Liszts. Es brachte zu Beginn die von Alfred Sittard trefflich ausgeführte Fantasie und Fuge über B-A-C-H, für Orgel, drei von Felix Senius mit schönem Ton und warmen Ausdruck vorgetragene Gesänge und als Höhepunkt die einwandfreie Wiedergabe der gewaltigen Faustsinfonie. — Fast alle Orchester-, Chor- und andere Institute feierten den grossen Toten. P. Neglias temperamentvolle Ausführung der Dante-Sinfonie war wohl danach angetan, aufs Neue wieder den Beweis zu geben, dass sie, nachdem man einige Tage später die Faustsinfonie vernommen, hinter dieser an Bedeutung zurücksteht. In dem Neglia-Liszt-Konzert, das ausserdem den keineswegs anziehenden „Nächtlichen Zug" brachte, spielte der in Hamburg geschätzte R. Singer mit gewandter Technik das Esdur Konzert und den Totentanz. — Das erste Sinfonie-Konzert unter Felix Woyrsch (Altona) leitete die Liszt-Feier mit Schumanns B dur-Sinfonie ein, wonach Liszts dramatische Szene „Jeanne d'Arc au Bûcher", für Mezzosopran (Frl. M. Freund) die Reihe der weiteren Liszt-Darbietungen in vorzüglicher Weise eröffnete. Zwischen den Préludes und dem Rakoczy-Marsch sang die über schönes Stimmmaterial und seelevollen Ausdruck gebietende Künstlerin die musikalisch interessanten Lieder eines fahrenden Gesellen von G. Mahler. Ausser den vielen, Liszt dargebrachten Ovationen wurde dem unlängst verschiedenen Gustav Mahler im Gedenken an seine frühere in Hamburg einflussreiche Wirksamkeit eine Gedenkfeier von José Eibenschütz im ersten Sinfonie-Konzert des Vereins Hamburgischer Musikfreunde dargebracht. In diesem interessanten Abend erschien die Sinfonie No. 2 c moll in schwungvoller Wiedergabe; Frl. M. Freund sang die fünf auf einen Ton gestimmten, sentimental angehauchten Kindertotenlieder, mit der hierfür geeigneten stimmlichen Zurückhaltung. Eingeleitet wurde das Konzert durch Wagners Parsifal-Vorspiel.

An der Spitze der vielen mehr oder weniger künstlerisch wertvollen Lieder-Abende stand das bis auf den letzten Saalplatz besetzte Konzert von Frau Schumann-Heink, das der Lied-Komposition von Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms gewidmet war. Die hochdastehende, nach wie vor in ungeschwächter Kraft über ein prächtiges Stimmmaterial und ausgereiftes Vortragsvermögen gebietende Künstlerin begeisterte wieder im hohen Grade. Die Begleitung ruhte in den Händen des Herrn Prof. J. Spengel. — Elena Gerhardt und Arthur Nikisch erschienen, ebenso Frau Julia Culp und Erich J.

Wolff in ebenfalls ausverkauften Liederabenden. Fräulein Gerhardt war diesmal vorzüglich disponiert und hatte für ihre absolut gesangschönen, stimmungsvollen Vorträge einen duftigen Blütenkranz aus dem reichen Blumengarten von Brahms, Strauss, Erich Wolff und Hugo Wolf geflochten. Ein Schwerpunkt des genussreichen Abends fiel auf die geistvolle Interpretation ihres Begleiters. Gleich erhebenden Eindruck und reichen Beifall erzielten die empfindungsreichen, ohne Übertreibung in der Nuancierung gegebenen Vorträge der Frau Culp, bestehend in Gesängen von Schubert, Brahms und Hugo Wolf. — Die schon erwähnten Kindertotenlieder von G. Mahler standen auch auf dem inhaltreichen Programm von Lula Mysz-Gmeiner, deren Lieder-Abend als Neuheit die interessanten, religiös gefärbten biblischen Gesänge von Dvořák und Kompositionen von Schumann und Hugo Wolf brachten. Frau Gmeiner, vorzüglich begleitet von Herrn E. Behm, sang sich in aller Herzen. Ihre ruhige Tongebung und innere Durchgeistigung des Ausdrucks verdienen uneingeschränkte Wertschätzung. — Auch das Konzert unserer musikalisch feingebildeten Käte Neugebauer-Ravoth, dem W. Ammermann seine Kunst der Begleitung geschenkt, fand reichen, wohlverdienten Beifall. Die leicht ansprechende, schön klingende Sopranstimme der Künstlerin verwertete sich aufs Beste in einer gut getroffenen Wahl Schubertscher Lieder und Gesänge. — Der diesjährige Lieder-Abend von Paul Reimers, dessen Programm u. a. herrliche Stücke von Dowland (1597) etc. brachte, erweckte reiche Sympathien. — Alle weiteren Liederabende anzuführen, erscheint nicht geboten, da manche von ihnen nur Minderwertiges brachten. Die sogenannten kleinen Musikantinnen und Musikanten geben nicht nur Gesangs-, sondern auch instrumentale Solokonzerte und müssen nur allzu oft erfahren, wie Kritik und Publikum ihre oft gutgemeinten Vorträge ablehnt. Dass die Abende eines Henri Marteau, Willy Burmester, Arthur Schnabel, Carl Friedberg usw. sensationellen Erfolg hatten, kann man leicht verstehen. Aus dem wieder als Neuheit von Burmester geschaffenen Klein-Kunst-Programm, das reizende Stücke von Mozart, Dittersdorf usw. brachte, muss ich leider eine durchaus fehlgeschlagene Bearbeitung, richtiger gesagt, eine Verstümmelung des Finales aus Beethovens Trio op. 1 No. 2 rügen. Ein derartiges Machwerk entspricht nicht der Hand eines wirklichen Künstlers. Das Konzert unseres Gustav Knak (Organist an St. Petri) eröffnete der rhythmisch sichere, geschickt registrierte Vortrag der schwierigen Fantasie und Fuge G moll von J. S. Bach. Dem wertvollen Abend wurde noch eine Reichhaltigkeit durch die Mitwirkung von Frau Neugebauer-Ravoth (Lieder von H. Wolf) und dem begabten Violinisten Max Menge zu Teil. — Die Kammermusik vertraten im Oktober das Berliner Klingler-Quartett mit Frau Schaul-Lachmanski, die Berliner Trio-Vereinigung F. Lindemann, J. Gesterkamp und H. Beyer-Hesse, das Quartett Bignell und das Bandler-Quartett der Philharmonie. Letzteres hat sich die Aufgabe gestellt, die sämtlichen Quartette Beethovens in sechs Konzerten vorzuführen. Der erste dieser Abend brachte in künstlerischer Vollendung drei Quartette. Schliesslich sei noch eines vorzüglich gelungenen Konzerts des Leipziger Solo-Quartetts für Kirchengesang Erwähnung getan.

Prof. Emil Krause

Leipzig

Vor leider nur schwach besetztem Saale sang die Meistersängerin Tilly Koenen im Städtischen Kaufhause. Bei ihr wirken Natur und Kunst derart vollkommen zusammen, dass sie als Einheit erscheinen. Man weiss, dass einem hier nichts vorgemimt wird. Deshalb wirkten auch die ziemlich verstiegenen, immerhin sehr interessanten Lieder von Debussy und Pataky im Munde einer Koenen wie Selbstverständlichkeiten. Auch die Klavierbegleitung des Herrn Aron trug wesentlich zu diesem Eindrucke bei.

Im Totensonntagskonzert des Universitätskirchenchores unter Leitung des Herrn Professor Hofmann erregte die erste Aufführung der Choralkantate „Straf mich nicht in deinem Zorn“ von F. Lubrich besonderes Interesse. Die Klarheit der Anlage und die Einfachheit des Ausdruckes unterscheidet das knapp gehaltene Werk, das ausser dem Chore und zwei Solisten nur Orgel und drei Soloinstrumente erfordert, sehr vorteilhaft von anderen Choralkantaten aus neuerer Zeit.

♯

Auch mit seinem zweiten Liederabend vermochte Herr Theodore Byard nicht den Nachweis der Berechtigung zu erbringen, ein Konzertpublikum mit einem ganzen Liederabend allein unterhalten zu können. Wenn man sich je einem Künstler gegenüber bemüssigt sehen sollte, seinen guten Willen, das Beste zu geben, anzuzweifeln, so wäre dies zwar bei dem genannten Konzertgeber zuletzt der Fall: Er treibt eine feine Programmkultur, die sich nicht ausschliesslich auf weltbekannte Gesänge beschränkt und diesmal auch auf ein paar alte Meister (Lully und Purcell) zurückgriff, er bemüht sich mit gutem, wenn auch nicht immer zuverlässigem Glück, den Gehalt seiner Darbietungen möglichst tief auszuschürfen, er befleissigt sich — ihm als Ausländer ein besonderes Kompliment — der verständlichsten Aussprache auch des Deutschen und schafft durch Heranziehung eines Begleiters par excellence, des Herrn Erich J. Wofff, die äusserlichen, zum besten Gelingen unvermeidlichen Vorbedingungen. Das alles vermag aber den Ausfall der stimmlichen Qualitäten nicht aufzuwiegen, die indes immerhin a priori noch ausreichend wären, wenn sie nur eine gute Schulung erfahren hätten. Hier fehlt es denn an allen Ecken und Enden — an gleichmässiger Tongebung, Vollklang und metallenem Glanz. Es wird aber noch gar viel Schweiss und Mühe kosten, ehe der Sänger mit diesen schwierigsten Faktoren ins Reine kommt. Weniger Schwierigkeiten dürfte es machen, die bei ihm wirklich unsympathisch sich aufdrängende Wüllnermaske abzulegen. Es wirkt verletzend, wenn sich — eine der wichtigsten ästhetischen Normen — Inhalt und Form nicht decken. Bei Wüllner ist das restlos der Fall.

Der Klavierabend von Artur Reinhold, dem jungen einheimischen Künstler, konnte an dem Urteil, dass gar vieles bei ihm in den Anfängen stecken bleibt, nichts ändern. Besonders fehlte es diesmal in Beethovens c moll-Sonate an wirklich überzeugenden Steigerungen; die Fortissimi klangen peinlich matt und indifferent, und nur im Adagio, das mir zwar noch einen zu unruhigen Eindruck machte, jedoch auch an vielen Stellen des Schumannschen „Carnaval“ vermochten wir uns daran zu erinnern, dass der Konzertgeber aus der Schule Reisenauers stammt, dem insonderheit das Spiel Schumanns wie wenigen Interpreten aus Herz und Seele quoll.

Obwohl das Programm der Herren Fritz von Bose und Gustav Havemann Werke neuerer Komponisten einschloss, so war ihr Konzert doch nicht als „moderner“ Abend im landläufigen Sinne anzusprechen. Im Gegenteil erscheinen sowohl die beiden Violinsonaten von G. Fauré (A dur, op. 13) und R. Strauss (Es dur, op. 18) wie auch Wilhelm Bergers Klaviervariationen (op. 91) als Werke, deren Abstand von den Klassikern bezw. Romantikern viel geringer ist als der von den „modernen Schulen“. Auch Faurés Werk möchten wir, obgleich der erste und zweite Satz in ihrem fast gleichmässigen Stimmungsüberschwang allzu wenig Kontraste bieten und das Vorbild Brahms' fast überall durchschimmert, bald wieder einmal im Konzertsaal begegnen. Herr Havemann spielte es mit grosser Linienführung und technischer Vollendung und verstand besonders dem Straußschen Werk zu einer Wirkung voller Sattheit, Wärme und massvollem Temperament zu verhelfen, die trotz seiner bekannten vorzüglichen Qualitäten überraschte. Herr Fritz von Bose lieh ihm am Flügel seine wertvolle Hilfe und festigte seinen bekannten Ruf als eines Pianisten, der sich aus Carl Reineckes Schule eine gar durchsichtige Klarheit der Technik und feine musikalische Durchbildung geholt hat. Indes hätten wir uns gefreut, wenn Herr von Bose hin und wieder in seine Vorträge etwas mehr Klangzauber hineingetragen hätte und ab und zu aus seiner vornehmen Reserviertheit zugunsten eines ursprünglicheren Musizierens herausgetreten wäre.

Das Leipziger Vokalquartett (Margarethe Fritzsche, Elisabeth Grundmann, Paul Siegenbach und Arno Gelbe) konzertierte unter Mitwirkung von Max Kiesling, Solocellisten des Leipziger Gewandhaus-Orchesters, mit einem bemerkenswerten Programm, mit Madrigalen von Bennet, Isaak und Morley (in Regerscher Bearbeitung) und — ausser einigen Liedern im Volkston — mit unbekannteren, aber stimmungsvollen Quartetten von Saint-Saëns und mit vier vierstimmigen klavierbegleiteten Zigeunerliedern von Brahms. Das kleine Ensemble hat sich zwar recht anerkennenswert zusammengesungen, ringt aber noch merklich mit Intonationsunsicherheiten. Als Solostimme kommt bis jetzt, was den Sitz des Tones anbetrifft, allein Frl. Fritzsche, die Trägerin des Soprans, in Betracht, die auch an Wohlklang und Ausgeglichenheit der Stimmlagen nur wenig Wünsche offen lässt. Herr Kiesling spielte Beethovens C dur-Sonate (aus op. 102) und zwei Sätze von Eugen d'Alberts Konzert aus derselben Tonart (op. 20) technisch beachtenswert, tonlich jedoch infolge der geringen Tragfähigkeit seines Instrumentes nicht recht ausreichend, und die kraft- und saftlose, an allen Ecken und Enden unzulängliche Klavierbegleitung war wenig geeignet, das Spiel des Solisten zu höherem Gedankenflug zu inspirieren.

Wegen eines Automobilunfalles, den Herr Eugen Linz auswärts am Tage vorher erlitten hatte, musste das Konzert der „Vortragskünstlerin und Volksliedersängerin“ Adrienne Ada aus Budapest um die Hälfte beschnitten werden. Schumann blieb mit seiner fis moll-Sonate und seinen sinfonischen Etuden ausgeschaltet. Und es war besser so; denn er hätte sich sicher in der Luft dieses Konzerts, die verdächtig nach Kabaret und buntem Theater duftete (obgleich der Vortragszettel eine ganze Anzahl wertvoller Stücke barg), recht ungemütlich gefühlt. Es gab aber noch weitere Hindernisse: die Sängerin selbst war indisponiert und hatte sich zudem mit ihrem Begleiter noch unvollkommen verständigt. So vermögen wir nur zu konstatieren, dass Frl. Ada an diesem Abend lediglich ein paar imponierende Töne in der Höhe besass, auf die sie es — man merkte das ihren künstlichen Fermaten deutlich an — denn auch ganz besonders abgesehen hatte, dass sie ferner über ein annehmbares Vortragsgeschick verfügte, das jedoch das Gewollte der Darbietungen stellenweise zu aufdringlich unterstrich.

In ihrem II. Kammermusikabend erprobten die Böhmen von neuem ihre hohen musikalischen Intelligenzen. Zwischen Dvořáks von südlicher Wärme durchströmtem C dur-Quartett (op. 61) und Brahms' G dur-Quintett, bei dem unser tüchtiger erster Gewandhausbratschist B. Unkenstein mitwirkte, stand Mozarts Es dur-Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, dessen Klavierpart von der Leipziger Pianistin Ella Rafelson mit gutem technischen Gelingen, jedoch noch einigermassen trocken in der Auffassung, durchgeführt wurde. Auf die vorzüglichen musikalischen Werte der Herren des Streichquartetts noch besondere Lobeshymnen zu singen, hiesse die bekannten Eulen nach Athen tragen.

Der Abend, den Elly Ney am 20. November im Verein mit ihrem Gemahl dem Violinisten Willy van Hoogstraten, und mit Lennart von Zweygberg am Cello gab, war Brahms geweiht und auf diese Intention beinahe restlos würdig eingestimmt. Die Pianistin erfreut sich zwar längst eines ersten Rufes als Brahmsspielerin in Leipzig, aber fast scheint es, als habe sie durch Zurückdämpfung ihres früheren überschäumenden Temperaments für Stellen, die bei dem Komponisten eine feinsinnige Abtönung und eine philosophische Beschaulichkeit erfordern, erheblich gewonnen. War manches im Ensemblespiel durch die merkliche Souveränität des Klaviers über die andern Instrumente (von denen Herr van Hoogstraten die Geige hochmusikalisch, im Feuereifer indes nicht immer durchaus intonationsrein, Herr von Zweygberg aber sein Cello besonders in der Kantilene wunderbar klangsatt meisterte) und durch einige rhythmische Willkürlichkeiten ein wenig getrübt, so gestalteten sich die verschiedenen solistischen Darbietungen Elly Neys zu Genüssen ganz auserlesener Art. Der „Philister“ Brahms, wie ihn einmal ein Criticus bezeichnete, vermochte empfängliche Herzen von neuem zu erbauen und zu läutern.

Einen Tag später führte Johannes Haarklou aus Christiania mit dem Windersteinorchester im Kaufhaus eine Reihe eigener Kompositionen auf. Haarklou gehört zu jenen nordischen Komponisten, die — man muss sagen: leider — das ihnen angeborne nationale Idiom abzuschütteln sich bemühen und dadurch in ein eklektisches und kosmopolitisches Fahrwasser getrieben werden. Dass der Konzertgeber trotzdem viel Eigenes zu spenden hat, ersah man daraus, dass man ihm eigentliche Vorbilder nur wenig nachweisen konnte. Dass er seine Volksmusik nicht ganz vergessen, aus dem Umstand, dass sich immerhin noch manche Beziehungen dazu — Wiederholungsfreudigkeit vieler Themen, Bevorzugung des Tanz- und Marschrhythmus — herleiten liessen. Es gab eine d moll-Sinfonie mit grösstenteils überaus plastischen Themen, eine vom Konzertmeister H. Schachtebeck tonschön gespielte sinnige Romanze, eine Art Suite, „In Westminster Abbey“ betitelt, in deren Präludium ein etwas meistersingerlicher Anklang zu konstatieren war, sowie ein paar weitere Stücke kürzerer Konzeption. Modernste Einflüsse wird niemand bei dem Komponisten, der bereits die Sechszig überschritten hat, zu suchen sich bemüssigt gesehen haben. Haarklou dirigierte seine Werke selbst. Dass manches etwas an Ausfeilung zu wünschen übrig liess, mag daran gelegen haben, dass sich Dirigent und Orchester bei wenigen Proben doch immer noch fremd gegenüber stehen. Eine anfängliche laue Stimmung der Zuhörerschaft wich nach und nach einem grösseren Interesse, das sich am Schluss auf einen gewissen Wärmegrad steigerte.

Nachdem sich Frl. Elisabeth Ohlhoff erst kürzlich im Rahmen eines Vereinskonzertes in Leipzig wohl eingeführt hatte, gab es am 23. November Gelegenheit, sich mit ihrem gegenwärtigen Können endgültig auseinanderzusetzen. Um es gleich zu sagen: ihre starken überwiegen ihre schwachen Seiten bei weitem. Besonders reizvoll ist ihr sammetweicher Pianokopfton, den sie am rechten Ort — besonders in einigen Liedern von Grieg — wohl anzuwenden verstand. Andererseits fehlt es ihrer Stimme weder an Umfang, besonders nach der Höhe hin, noch an dramatischer Verve im Forte, das allerdings einen leicht scharfen Anflug aufweist. Immerhin störte ab und zu ein Ineinanderziehen der Worte, während die Aussprache sonst recht befriedigte. Sie hatte — ausser Grieg — noch Lieder von Schubert (denen sie nach der Seite innerlicher Vertiefung am wenigsten gerecht wurde), Hugo Wolf, R. Strauss und Alex. Schwartz auf ihrem Programm. Der letztere, der ihr auch eine sorgfältige Unterstützung am Flügel gewährte, gefällt mir als Begleiter viel besser denn als Komponist. Sein Lieder präsentieren sich beinahe als Klavierstücke mit Gesangsbegleitung und schwimmen im übrigen in ihrer breiten Anlage und in ihrem Stimmungsgehalt so ersichtlich in Straußschem Fahrwasser, dass nicht viel Eigenes mehr für den Komponisten selbst abfällt.

Man kannte Frederic Lamond, der einen Tag später konzertierte, kaum wieder — so sehr hatte er all seinen Subjektivismus abgestreift, hatte er sich hinter seine Darbietungen gestellt, und er gab deshalb einen so echten, unverfälschten Beethoven, dass einem nur die Besorgnis davor aufstieg, der Pianist könnte in Zukunft das Blatt wieder wenden. Und wer nicht zugegen war, wird es nicht zu verstehen vermögen, dass ich mir an manchen Stellen — besonders zu Anfang des Programms — die Steigerungen etwas mächtiger angelegt wünschte. Indessen spielte er, abgesehen von den mit zart abgetöntem Vortrag wiedergegebenen langsamen Sätzen und kürzeren Pièces, vor allen Dingen den ersten Satz der c moll-Sonate (op. 111) mit seinem eindringlichen trotzigen Thema geistig so vollendet, dass wohl kein Wunsch offen blieb. Max Unger

Die Leipziger Singakademie hat sich mit einer sehr wohlgelungenen Aufführung des „Kinderkreuzzuges“ von Pierné ein Verdienst erworben. Gabriel Pierné, ein in Metz geborener Schüler von César Franck und Massenet am Pariser Konservatorium, erfreut sich jetzt als Fünfzigjähriger in Frankreich eines grossen Rufes namentlich als Opernkomponist. Seine im Jahre 1904 preisgekrönte musikalische Legende „La croisade des enfants“ gehört zu den ganz wenigen französischen Oratorien, die ihren Siegeszug auch durch Deutschland nahmen. Der Wert aller derartigen Musik, die ohne Franz Liszt nicht denkbar ist, und der Grund ihrer starken äusserlichen Wirkung auf die breiten Massen des musikliebenden Publikums beruht ganz einseitig auf programm-musikalischer Schilderung und Malerei äusserer, meist theatralisch aufgeputzter Begebenheiten. Das Libretto von M. Schwob und die süssliche, professoral mit Walther von der Vogelweide liebäugelnde deutsche Übersetzung ist nach Sinn und Form typisch französischen Charakters. Wie innerlich armselig und nach aussen auf posenhafte Spekulation angelegt das ganze Werk seinem eigentlichen Kerne nach ist, verraten musikalisch so öde Stellen wie das „Alleluja“ und die Erzählung von der Legende des Wundersterns bei Jesu Geburt: beides stimmunghafte Anregungen, die dem Deutschen alle Tiefen des Gemüts und allen Reichtum seines Empfindens erregen und in ihm die tausend heimlichen Erinnerungen der Weihnachtszeit anklingen lassen. Nichts davon bei Pierné! Auch die glänzende Instrumentation und die schöne Wiedergabe durch Herrn Konzertsänger Herm. Weissenborn konnten nicht über die Leere und Gehaltlosigkeit dieser Stelle hinwegtäuschen. Durch die Wärme der musikalischen Darstellung überbot Frl. Anna Hartung alle übrigen Solisten des Abends. Der Sopran des Frl. Elsa Flith war kalt und klang in der Höhe gläsern und klirrend. Machtvoll dramatisch sang Emil Pinks die Rolle des Erzählers. Das Winderstein-Orchester begleitete namentlich in den Holzbläsern vorzüglich. Die technische Hauptleistung des Abends bestand aber in der künstlerischen Geschlossenheit des Chorteiles: 500 Mitwirkende wurden durch die exakte Leitung ihres tüchtigen Leiters und Chorpädagogen Musikdirektor Wohlgemuth zu einer einheitlichen künstlerischen Leistung geführt. Besonderes Lob verdienen neben den Kinderchören vor allem die Männerstimmen, durch deren satten Klangvortrag der Wohlklang von Stellen wie „Du Welle, so blau“ jedem Zuhörer unvergesslich bleiben wird.

Joh. Sebastian Bachs Hohe Messe, deren Aufführung durch den Bachverein unter Professor Straubes überzeugender, begeisternder Leitung zu den musikalischen Ereignissen Leipzigs gehört, ist ihrer technischen Struktur nach Kammermusik allerhöchsten Stils, ihrem geistigen Gehalte nach Weltanschauungsausdruck allertiefster Macht. Gebieterisch beansprucht sie nicht allein unter den musikalischen Werken aller Zeiten und Völker,

sondern auch unter denen ihres eigenen Schöpfers eine überragende Sonderstellung. Für die Musikgeschichte bedeutet sie den unerreichten Höhepunkt polyphoner Kunst und für Bachs innere Lebensgeschichte das mächtigste Denkmal für den Sieg des frei schaffenden, allein dem dunklen Drang nach erlösendem Gestalten folgenden, überkonfessionellen Künstlers über den kirchlich-liturgisch überall beengten Thomaskantor und protestantischen Kirchenmusiker. Die Hohe Messe ist Bekenntnismusik im hervorragendsten Sinne des Wortes. Ihr liegt der Gegensatz zwischen der dumpfen, starren Gebundenheit des alten und der freien, freudigen Bewegtheit des neuen Glaubens als unausgesprochenes Programm zugrunde. Wie in den meisten Schöpfungen Bachs steht auch in ihr Christus im Mittelpunkte aller gläubigen Andacht und Weihe: Christus als persönliche Verkörperung der dem Christentum eigentümlichen Geisteswelt. Mit einer unvergleichlichen Grösse und Weite des Weltfühlens, Tiefe und Mächtigkeit des Lebenverstehens und mit einer wundervollen Kraft und Innigkeit ist aber nun das Religiöse am Christus dieser Messe ins rein menschliche gewandt. Da verbinden sich schlichte Einfalt mit einer überwältigenden Hoheit, weiche Gefühle mit männlicher Tatkraft und tiefes Empfinden des Leides mit einer jugendlichen Freudigkeit der Gesinnung zu einer unvergleichlichen Einheit persönlichen Wesens! Was ein so erlebtes Christentum für die Welt und unser Dasein bedeutet: das ist der welt- und lebenumfassende Gegenstand der Hohen Messe Bachs. Um die vielbemäkelte, oft allzu persönlich scheinende Interpretation Bachscher Musik durch Professor Straube dem künstlerischen Nachverstehen näher zu bringen, führe ich seine eigenen, dem Vorworte seiner Ausgabe des Bachschen Magnificat entnommenen Worte hier an, die einfach und klar seine künstlerische Stellung zur reproduzierenden Kunst darlegen: „Ich habe meine — wie jede künstlerische Leistung — aus spontanem Empfinden aufquellende Auffassung so lange unter die Kontrolle des nachprüfenden Verstandes gestellt, bis mir alles Zufällige aus ihr hinweggeläutert schien; denn in der reproduzierenden Kunst wird nur das Gleichgewicht beider seelischen Faktoren — abstrakte Intelligenz und ungebändigtes Gefühl — ein befriedigendes Resultat zeitigen können.“ Hierzu bedarfs wohl keiner Worte weiter. Der Geschlossenheit und Einheitlichkeit des künstlerischen Erlebnisses, das mir diese Aufführung offenbarte, widerstrebt irgend welches kritisches Herausklauben von Einzelheiten guten und schlechten Gelingens. Ich nenne deshalb nur die Namen der Gesangssolisten: Frau Eva Bruhn (Sopran), Frl. Emmi Leisner (Alt), Herr Hans Nietan (Tenor) und Herr H. Weissenborn (Bass). Wilibald Gurlitt

Stuttgart

Das Stuttgarter kgl. Konservatorium durfte seinen schönen neuen Fest- und Konzertsaal in Anwesenheit des Königspaares mit einem Konzert einweihen. Der Saal enthält über 500 Sitzplätze, er ist in einfach-vornehmem Stil ausgestattet, akustisch ist er durchaus befriedigend und besitzt ein vorzügliches hinter Gitterwerk verdeckt aufgestelltes Orgelwerk aus der Firma Walcker in Ludwigsburg. Das Instrument, Stiftung eines Gönners der Schule, enthält auf vier Manualen und Pedal 73 Register mit 64 Nebenzügen, die Traktur ist elektropneumatisch. Ein zur Einweihung geschriebener „Hymnus an die Tonkunst“ von J. A. Mayer, Professor der Harmonielehre, weist hübsche Partien auf, ist im ganzen aber doch zu sehr Gelegenheitsstück. Dem eigentlichen Festkonzert, bei dem H. Lang eine interessante Orgelsonate spielte und K. Wendling das Brahmskonzert schwungvoll vortrug, folgte ein Kammerkonzert, das durch M. Pauers hochkünstlerische Wiedergabe von Beethovens op. 111 eine besondere Weihe empfing.

Das Konzertfieber erreichte einen hohen Grad im Oktober. Neben den Veranstaltungen einheimischer Vereine und Künstler gab es noch Klavier- und Liederabende auswärtiger Künstler in Hülle und Fülle. Selbst berühmte Namen vermögen einen Saal nur noch selten zu füllen. Was noch werden soll, wenn die Häufung der Konzerte in gleichem Masse fortgeht, wie bisher, ist nicht vorauszusehen; ungesund ist aber der gegenwärtige Zustand, darüber kann ein Zweifel nicht bestehen. Die Abonnementkonzerte der Kgl. Hofkapelle begannen mit einem glänzend verlaufenen Liszt-Abend unter Schillings' Leitung (Faustsinfonie, Dies irae-Paraphrase von Siloti gespielt); im zweiten Abend dirigierte Hermann von Glenck das Orchester bei seinem rhapsodischen Tongedicht „Liebesklage und Trauerhymnus.“ Das langgedehnte Stück wollte nicht zünden, trotzdem dem Komponisten das Lob nicht zu versagen ist, dass er einen edlen Ausdruck in seine Sprache legt. Ein neues Melodram von Schillings, „Jung Olaf“ (Ballade von Wildenbruch) zeigt jene feine Kunst diskreter Behandlung des Orchesters, die wir bei diesem Komponisten immer bewundern. Lyrische Schönheiten von grossem Reiz stecken darin, und wenn der Text auch nicht so packt, wie das Hexenlied, — spricht ihn ein Virtuose, wie Ernst v. Possart, so verfehlt er nicht seine Wirkung. Der Singverein (Dir.: E. H. Seyffardt) brachte eine Neueinstudierung der Vita nuova von Wolf-Ferrari und sprach mit dem 13. Psalm dem jetzt allerwärts gefeierten Franz Liszt seine Huldigung aus. Der Orchesterverein arbeitet unter Rückbeil mit anhaltender Freudigkeit. Die Konzerte dieser Dilettantenvereinigung machen immer mit Gutem bekannt. Das Quartett Wendling erscheint abermals in neuer Besetzung. Jüngere Kräfte wirken jetzt mit, die noch die enge Fühlung miteinander gewinnen müssen, aber jetzt schon merken lassen, dass sie Quartettisten vom reinsten Wasser sind.

Von fremden Solisten besuchten uns u. a. Lamond, Backhaus, Elly Ney, Germaine Schnitzer, deren pianistische Eigenarten an dieser Stelle nicht erst der Würdigung bedürfen. Einen vorzüglichen Eindruck hinterliess auch der Pianist Severin Eisenberger. In Dora Mayer-Rösslers Klavierspiel steckt Poesie, Edith Voigtländer führte sich mit ihrer Geige erfolgreich in Stuttgart ein, Wladislaw Waghalter gab den Beweis, dass er ein trefflicher Violinist ist. Ausser dem Cellisten Zweygberg konzertierte auch Julius Klengel, dieser mit seinem Schüler Reinhold Schaad. Man hörte ein neues Doppelkonzert in emoll für 2 Celli von Klengel, ein Stück, das, wie es in der Natur der Sache liegt, einige Klangmonotonie aufweist, aber doch ein vorzüglich gearbeitetes Werk genannt werden darf. Unter die Neuheiten gehören einige Lieder von Sekles, dem Frankfurter Komponisten, der leider zu einer verkünstelten Schreibart hinneigt und eine Sonate für zwei Klaviere von Rich. Rössler, von ihm selbst mit seiner Gattin gespielt. Hört sich der erste Satz versprechend an, so verläuft doch die Sonate dem Ende zu mehr und mehr in den glatten Salonstil. Als Ganzes betrachtet ist sie demnach ein Mittelding zwischen Kammermusik- und Salonstück. Proben hübschen Erfindungstalentes legte Matthaeus Koch (Stuttgart) mit mehreren sinnigen Liedern ab. Der Liederabende waren es so viele, dass ich nur die wichtigsten Namen aufzählen kann. Es traten u. a. auf Meta Diestel, Lilian Wiesike, Emma Tester, Hilda Saldern, Margar. Closs und Berthe Schelper. Die männliche Welt war vertreten durch die Bassisten Ludwig Feuerlein, Rich. Zimmermann, Helge Lindberg, Karl Fischötter und den Tenor Georg Meader. Alexander Eisenmann

Wien

Als eigentlicher Höhepunkt der in Wien veranstalteten Liszt-Feiern lässt sich die grossartige Aufführung des Oratoriums „Christus“ am 18. November abends im Musikvereinssaal bezeichnen. Dirigent: Ferdinand Löwe, dem sich als berufenster Interpret des erhabenen Werkes bereits bei dessen erster vollständiger Aufführung in Wien (18. Dezember 1896 — von der hiesigen „Leo-Gesellschaft“ veranstaltet) und einer bald darauf folgenden Wiedergabe (5. März 1898) glänzend bewährt hatte. Mitwirkende: als Christus der Meisterbariton Messchaert, namentlich in der Szene des Heilands am Ölberg zu Anfang der 3. Abteilung („Tristis est anima mea“) wahrhaft erschütternd. Weiter ein vortrefflich zusammenstimmendes, mit Begeisterung sein Bestes gebendes Soloquartett: Damen Gertrude Foerstel, Berta Katzmayr, Herren H. Leuer, L. Corovinus (beide wie auch Frl. Foerstel von der Hofoper); Prof. Rud. Dittrich vor der Orgel. Endlich mit dem Orchester des Wiener Konzertvereins das denkbar imposanteste Ensemble bildend der Wiener a cappella-Chor, der Sängerbund „Dreizehnlinden“ (der im Vorjahr schon unter Leitung seines ständigen Dirigenten F. Habel eine ganz prachtvolle Sonderaufführung des „Christus“ herausgebracht) und der musterhaft disziplinierte Knabenchor des kathol. Jünglingsvereines Maria Hilf. Alles das wirkte in einer Weise zusammen, dass man wohl von einem Festkonzerte im höchsten und edelsten Stile sprechen konnte. Der Eindruck auf das massenhaft erschienene, andachtsvoll lauschende Publikum bei der Aufführung selbst, wie auch schon zuvor bei der gegen Zahlung eröffneten Generalprobe, war ein überwältigender.

Prof. Dr. Theodor Helm

Zürich

Das erste Abonnementskonzert der Tonhallegesellschaft brachte als Novität Josef Laubers dmoll-Violinkonzert, eine gediegene Komposition, die sowohl seitens des Geigers Marteau

als des unter Leitung des Komponisten stehenden Orchesters zu ganz besonders guter Interpretation gelangte. Henry Marteau, dem Publikum in guter Erinnerung, spielte die Partite von Bach bewundernswert. Das Orchester, unter Volkmar Andreäs musterhafter Leitung leitete den Abend ein mit Beethovens Coriolanouvertüre und beschloss ihn mit der dritten Sinfonie von Johannes Brahms.

Das zweite Konzert war den Manen Liszts gewidmet und brachte zu diesem Zwecke lauter Lisztsche Werke. Denn auch Zürich hatte Grund, dieses Jubeljahr nicht spurlos vorübergehen zu lassen, wenn man sich daran erinnert, mit welcher Begeisterung der Meister bei Anlass einer Deutschen Tonkünstlerversammlung hier gefeiert wurde. Der Pianist Höhn aus Frankfurt a. M. spielte das Klavierkonzert No. 1 (mit Orchesterbegleitung) und Solostücke für Klavier (Nocturne und Polonaise in E dur) mit grosser Bravour und liebevoller Hingabe an die Intentionen des Komponisten. Eingerahmt war das Konzert durch die Dante-Sinfonie und die „Hunnenschlacht" mit dem erhebenden Choral Crux fidelis als Versinnbildlichung des Sieges des Christentums und des Geistes der Liebe.

Aus der grossen Anzahl kleinerer und grösserer musikalischer Veranstaltungen müssen wir doch ein Kuriosum hervorheben, nämlich einen Kammermusikabend, gegeben von der Société des concerts d'autre fois de Paris. Die sechs mitwirkenden Pariser Künstler vermochten ihren altertümlichen Instrumenten, worunter besonders der Contrabass prachtvoll erklang und ein Clavecin so wunderschöne Töne zu entlocken, dass man sich in eine frühere längst entschwundene Zeit zurückversetzt glaubte, wozu auch die Wahl der Stücke, aus der Mitte des 17. bis Mitte des 18. Jahrhunderts beitrug.

Nachdem die grossen Männerchöre zu Ehren des 70. Geburtstages von Friedrich Hegar ein eigenes Konzert veranstaltet hatten, galt es nun, dass auch der Gemischte Chor und das Orchester, denen der Meister so lange Jahre vorgestanden und die er zu so schöner Blüte gebracht, in einer Hegarfeier auftreten und worin konnte sie das besser tun, als in der Aufführung seines von frühern Zeiten in angenehmer Erinnerung stehenden Oratoriums „Manasse"? Alle Mitwirkenden, Chor, Orchester und Soli, Paul Bender aus München mit seinem sonoren Basse den Esra vertretend, Dr. Römer aus München und Frau A. Noordewier-Reddigius aus Amsterdam, die Partien des Manasse und der Nicaso mit Wärme wiedergebend, taten ihr mögliches, um die Schönheiten des Werkes zur vollen Wirkung zu bringen, wofür ihnen und dem Direktor Andreä brausender Beifall gezollt wurde. Der Jubilar selber aber wurde mit stürmischer Begeisterung aufs Podium gerufen.

Dr. Otto Spöndly

Kreuz und Quer

Aachen. Frl. Elsa Gregory aus Berlin gab hier einen erfolgreichen Vortragsabend mit Liedern am Klavier und zur Laute.

Berlin. Historische Taktstöcke sind der von Prof. Fleischer verwalteten Berliner kgl. Sammlung alter Musikinstrumente überwiesen worden. Die Sammlung besitzt bereits mehrere Taktstöcke von interessanter Herkunft, so die Taktstöcke Meyerbeers und Josef Joachims. Jetzt erhielt sie als Geschenk Prof. Otto Dorns in Wiesbaden den Takstock Spontinis. Er besteht aus Ebenholz mit einem Elfenbeingriff und -Knopf. Der Stab ist ziemlich dick und recht schwer. Auch der Taktstock des 1892 gestorbenen Berliner Komponisten Heinrich Dorn wurde gestiftet. Unter den weiteren Schenkungen ist eines der ältesten Harmoniums zu erwähnen, das die Form eines Nähtischchens mit Fuss hat, und vor allem ein Tafelklavier mit oberschlägiger Mechanik und dreifachem Seitenbezug. Es stammt von dem berühmten Klavierbauer und Erfinder des kreuzsaitigen Pianos, Henry Pape (1834). Unter den angekauften Stücken fällt ein gelungener Versuch Steinways auf, das alte Tafelklavier in moderner Verbesserung wieder neu aufleben zu lassen, wobei eine besondere Klangfülle und Tonschönheit erreicht wurde.

— 5000 M für eine abendfüllende Operndichtung schreibt der Bühnenverlag Ahn & Simrock, G. m. b. H., Berlin W. 50, Tauentzienstrasse 7b, aus. Die Wahl des Stoffes bleibt den Bewerbern vorbehalten; nur sind Märchen und Legendendichtungen, sowie Stoffe der sogenannten „italienisch-veristischen" Richtung grundsätzlich ausgeschlossen. Die Dichtungen dürfen vorher noch nicht veröffentlicht oder einem anderen Verlage vorgelegt, oder in Musik gesetzt worden sein. Die Bearbeitung schon vorhandener Theaterstücke oder Romane usw. ist gestattet, doch in diesem Falle das freie Verfügungsrecht über den fremden Stoff unzweifelhaft nachzuweisen. Die Arbeiten sind bis spätestens 1. Mai 1912 in Maschinenschrift und mit einem Kennwort versehen einzusenden. Die Entscheidung wird am 1. September 1912 getroffen.

Budapest. Der Heldentenor der Kgl. Oper in Budapest, Herr Georg Anthes, der vor neun Jahren wegen eines Engagements nach Amerika der Dresdner Hofoper gegenüber kontraktbrüchig wurde und seitdem an deutschen Bühnen nicht mehr auftreten durfte, wird in nächster Zeit, nachdem eine Einigung mit der Generaldirektion der Dresdner Hofbühnen erfolgt ist, auch in Deutschland wieder als Gast erscheinen.

— In der Königlichen Oper gab es am Sonnabend einen Theaterskandal. Die einaktige Oper Carmela von Delma wurde vom grössten Teil des Publikums förmlich ausgezischt, was um so bemerkenswerter scheint, als der Urheber ein Ungar ist. Das Tonwerk ist ein sonderbares Gemisch von alter und neuer italienischer Musik, fast könnte man sagen ein Potpourri.

Cassel. Über Heinrich Zöllners neue Sinfonie (F dur), deren Uraufführung durch das Casseler Kgl. Theaterorchester der Komponist selber geleitet hat, liegen uns aus den Casseler Blättern ausserordentlich günstige Beurteilungen vor. So schreibt die „Allgemeine Zeitung": „Die Sinfonie ist ein Werk voll Leben und Kraft, das, wie auch seine musikdramatischen Schöpfungen, Zöllners hohe Begabung offenbart in der Behandlung des Orchesters, mit dessen Hilfe er unter Benutzung moderner Mittel eine farbenprächtige und auch stimmungsvolle Malerei zu liefern versteht. Erhöht wird das Interesse an der instrumentalen Arbeit durch viele schöne und melodische Solostellen von Oboe, Klarinette, Horn, Violine usw., die aus dem Orchester hell und klar hervorleuchten. Die in den einzelnen Sätzen vorkommenden Themen sind einfach und leicht fasslich; die Verarbeitung derselben ist fesselnd und eigenartig und führt wiederholt zu bedeutenden, wirkungsvollen Höhepunkten, wobei allerdings die häufigen Modulationen dem Ganzen einen etwas unruhigen Charakter verleihen. Ein gewisser Zusammenhang aller Sätze der Sinfonie ist erkennbar. Der erste Satz (Allegro con fuoco) erweckt das Bild eines feurigen Jünglings, der frisch und froh ins Leben tritt. Das geschäftliche Leben und Treiben des jugendlichen Mannes, sein Kämpfen und Ringen illustriert der dritte Satz, das Scherzo, etwa in der Art, wie der entsprechende Satz in Beethovens „Eroica" das Lagerleben des Soldaten musikalisch veranschaulicht. Zwischen dem ersten und dritten Satz der Zöllnerschen Sinfonie erscheint ein langsamer Satz von kräftigem Aufbau, pathetisch ernst und choralartig im Charakter, insbesondere beim Eintritt der Posaunen, so dass man den Eindruck einer feierlichen Apotheose gewinnt. Der letzte Satz der Sinfonie, der elegisch beginnt und das Thema des ersten Satzes verändert wieder aufnimmt, am Schlusse sich aber zu imposanter Macht und Fülle erhebt, zeigt den älteren Mann immer noch in zäher Widerstandskraft. Man kann diesem Finale als Motto den Schluss des Goetheschen Gedichtes „Die Seefahrt" vorsetzen: „Doch er stehet männlich an dem Steuer; mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen, Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen; herrschend blickt er auf die grimme Tiefe, und vertrauend, scheiternd oder landend, seinen Göttern." Unter der schwungvollen und energischen Leitung des Komponisten wurde dessen neues Werk von unserer tüchtigen Kapelle mit grosser Präzision, sowie sorgfältig abgewogener Rhythmik und Dynamik zu Gehör gebracht. Die Sinfonie wurde nach allen Sätzen durch starken und warmen Beifall ausgezeichnet."

Charlottenburg. Der zukünftige Leiter des deutschen Opernhauses, Direktor Georg Hartmann entwickelte in der Generalversammlung der Aktionäre sein Programm. Er sprach mit Exzellenz v. Goethe, dem langjährigen Indentanten des Hoftheaters Weimar: „Man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen ab. Was das Publikum sehen und hören will, dieses ist es, was die Direktionen tyrannisiert." So Goethe im März 1802. Und heute. Nun, es hat sich im einzelnen vieles, im letzten Grunde wenig geändert: damals liebte man Kotzebue, heute Leo Fall und Lehàr. Aber der Trost, den Goethe spendet, nämlich dass man „in diesem Strom und Strudel wohlbedachte Maximen haben" muss, gibt Direktor Hartmann Schaffensmut. Von seinen „Maximen" will er nun ein wenig plaudern und gibt einen Überblick über das Kommende. Die Kunst des modernen Malers will er für die Bühne nutzbar machen. Der Düsseldorfer Maler Wunderwald soll ihm für die Inszenierung der älteren Oper die Skizzen liefern. Mit dem System der Guck-

kastenbühne ist es vorbei. Die Beleuchtung soll ganz modern sein. Das Fortany-Licht wird eingeführt, an Stelle der Soffiten tritt der Kuppelhorizont. Die alten Opern sollen in neueren stilgerechten Rahmen gefasst werden. Dann teilte der neue Direktor einiges über die Personen mit, die ihm zur Seite stehen werden: Ingenieur Klein als Fachmann für das Maschinenwesen, als Regisseur Dr. Kaufmann und Legenpusch, als gleichgeordnete erste Kapellmeister Rudolf Krassel, Eduard Moericke und Ignatz Waghalter. Bei der Wahl des Solopersonals hat der neue Direktor „mehr auf wohlklingende junge Stimmen und Darstellungstalent als auf vollendete Durchbildung“ gesehen.

Demmin i. P. Der Musikverein brachte als erstes seiner drei grossen Konzerte einen Balladen- und Liederabend des bekannten Baritonisten Dr. Hermann Brause.

Dresden. Am 12. November hat sich in Dresden eine Freie Vereinigung der Lehrer am Dresdner Königl. Konservatorium gebildet. Sie bezweckt die Mitarbeit der Lehrkräfte des Kgl. Konservatoriums an den künstlerischen, pädagogischen und sozialen Einrichtungen der genannten Anstalt. Den Vorsitz führen die Professoren Eduard Mann und Otto Urbach.

Hamburg. Die in Heft 47 (unter Jena) erwähnte Uraufführung des Esdur-Duos für Bratsche und Violoncello „für zwei Augengläser“ von Beethoven hat (nicht in Jena, sondern) in Hamburg an einem von Prof. Emil Krause veranstalteten öffentlichen Beethovenabend im Dezember 1909 stattgefunden. Eine Kopie des Werkes hatte Prof. Krause damals von Dr. Erich Prieger (Bonn) erhalten.

Mainz. Frl. Clara Funke, die Mezzosopranistin und Altistin aus Frankfurt a. Main, wirkte in einem hiesigen Konzert mit grossem Erfolg mit.

Paris. In der Grossen Oper fand die Uraufführung der lyrischen Tragödie Dejanira von Saint-Saëns statt. Die Handlung konnte kein tieferes Interesse wecken, dagegen fand das Publikum an der in einfachen, edlen Linien gehaltenen Musik Gefallen.

Fortsetzung Seite 670.

Verlagsnachrichten

Die von Professor Dr. Stein im Archiv der Akademischen Konzerte in Jena aufgefundene Jugend-Sinfonie in Cdur von Beethoven die überall mit grösster Spannung erwartet wird, erscheint bei Breitkopf & Härtel in Leipzig jetzt zunächst in folgenden Ausgaben: Partitur (12 M.) und Orchesterstimmen (jede Stimme 90 Pf.); Taschenpartitur (1 M.); Ausgabe für Klavier zu 2 Händen Bearbeitung von O. Singer (2 M.); Ausgabe für Klavier zu 4 Händen Bearbeitung von M. Reger (3 M.). Zur Aufführung angenommen ist die Sinfonie bis jetzt in 33 Städten; die ersten Aufführungen haben bereits Ende November in München und Leipzig stattgefunden.

Neue Lieder

Fielitz, Alexander von. Op. 91. Sechs Lieder, in zwei Heften, je M. 2.—. Volksausgabe No. 3527 und 3528. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mit „Sechs Liedern“ tritt Alexander von Fielitz wiederum als temperamentvoller, feinfühliger Tonpoet an die Öffentlichkeit. Diese Lieder werden ihm zu seinen zahlreichen Freunden bald neue sammeln. In No. 1 (Hessendörflein) entspricht dem elegischen Grundtone der Herbertschen Verse eine ergreifende Musik, die frei vom äusseren Zwange der Form und durch innere sinnige Verwandtschaft in ihrer melodischen und harmonischen Fassung eine tiefempfundene Einheit bildet. No. 2 (Wenn wir im Tode vereinigt sind) schildert den Gegensatz — das begrabene Leid und die darüber erwachende lenzfrische Lust — in wunderbaren Tönen. Schlicht und mit vornehm-ruhigem Ausdruck erscheinen No. 3 (Meine Wünsche sinds) und No. 4 (Um Mitternacht). Einzelne Stellen in No. 5 (Ganz still zuweilen), besonders im zarten Mittelsatze, erinnern flüchtig an verklärte Klänge aus „Parsifal“. Das Lied ist selbstverständlich originell und in seiner Eigenart bedeutend. Die väterlich-besänftigende, ruhige Stimmung zu Anfang von No. 6 (Einem Kinde) steigert sich bald mit kaum zu überbietender harmonischer und melodischer Schwungkraft zu enthusiastischem Ausdrucke bis an den Schluss des Liedes, in dem fein und meisterhaft Töne ernster Betrachtungen leise wieder hineinklingen. Nun gilt es, musikalische Schätze zu heben. Aber nur Sängern und Sängerinnen mit stimmlich — und geistig — überlegenen Mitteln soll diese Arbeit übertragen sein; denn wer da hat, dem wird gegeben werden.

E. Rödger

Neue Chorwerke mit Begleitung

Kramm, Georg. Op. 30. Der Felsenstrom, für gemischten Chor, Soloquartett und Orchester. Klav.-Ausg. M. 3,— no., jede Chorstimme 40 Pfg. no., Orchestermaterial leihweise. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Kein Wunder, dass dieses nach Musik schreiende Gedicht von F. L. Graf zu Stolberg den Komponisten zu liebevoller Vertonung anregte, so dass eine erfreuliche Neuerscheinung entstehen konnte, die weniger durch Reichtum neuer musikalischer Gedanken als durch naturfrische Melodien in gefälligem harmonischen Gewande vorteilhaft auffällt. Gewisse Überschwenglichkeiten im Ausdruck, besonders nach dem Schlusse hin, wird der Hörer dem Komponisten nicht übelnehmen. Der zum grössten Teile homophon gehaltene Satz bietet nur geringe Schwierigkeiten, die auch von kleinen bis mittelgrossen Vereinen bald überwunden werden können; diese dürften darum um so lieber die wirkungsvolle Neuheit bei ihren Aufführungen verwenden.

Baldamus, Gustav. Op. 14. Weihe des Liedes. Ausgabe für gemischten Chor mit Solo und Pianoforte und Ausgabe für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Solo und Pianoforte. Jede Partitur M. 1,20. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Ein Hymnus an den Gesang, leicht und wirkungsvoll, der in der Originalausgabe für Männerchor und Baritonsolo mit Pianoforte- oder Orchesterbegleitung bereits seine Klangprobe vor der Öffentlichkeit wiederholt bestand, ist nun auch in den beiden hier angezeigten Ausgaben erschienen. Da die Solostimme von einem Vereinssänger resp. einer Vereinssängerin gesungen und die schwungvolle Begleitung auch auf dem Klaviere von einem gewandten Spieler eindrucksvoll ausgeführt werden kann, so steht einer weiteren Verbreitung des Werkes der Weg offen.

Koch, Hermann Ernst. Op. 2. Pastorale über den Choral „In dulci jubilo“ für vierstimmigen gemischten Chor oder dreistimmigen Frauenchor, Sopransolo, drei Streichinstrumente, Oboe, Englisch-Horn und Orgel. Partitur no. M. 2,—.

— Op. 6. „Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen“. Kirchenmusik für das Totenfest für gemischten Chor, Solo, Orchester und Orgel. (Cembalo — Klavier — ad libit.). Partitur no. M. 3,—. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Hier treten uns Kompositionen entgegen, die durch Ernst des Entwurfs und durch feine Verteilung der musikalischen Gedanken an die ausführenden vokalen oder instrumentalen Gruppen bemerkenswert erscheinen. Gleich op. 2 ist eine schätzenswerte Leistung. Der Pastoralestil ist geschickt getroffen. Das Werk darf zu Weihnachtsaufführungen auch für kleine Chöre, einige erfahrene Solisten und eine nur einigermassen konzertfähige Orgel als sehr empfehlenswert gelten. Das umfangreichere und im Vokalsatz schwierigere zweite Werk (op. 6) ist in drei abschliessende Sätze gegliedert. Als Kirchenmusik für das Totenfest enthält es passende Textwahl sowie vortrefflich erfasste und stilvoll durchgeführte Stimmung. Manch' persönliche Note des Komponisten kommt zu charaktervollem Erklingen. Gutgeschulten Chören werden hier dankbare Aufgaben zu lösen gegeben.

E. Rödger

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 2. Dezember 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr

M. Hauptmann: „Macht hoch die Tür“. G. Schreck: „Adventsmotette“.

Die nächste Nummer erscheint am 7. Dez.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 4. Dez. eintreffen.

Kreuz und Quer

Giessen. Das musikalische Leben unserer Universitätsstadt pulsiert auch in diesem Winter mächtig. Was hier in einer Kleinstadt an musikalischen Kunstgenüssen von dem Konzertverein (musikalische Leitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Gustav Trautmann) geboten wird, ist im Vergleich zu den Mitteln die dazu notwendig sind, aller Achtung wert. Man bedenke z. B. wie schwierig in einer Kleinstadt die Orchesterfrage zu bewältigen ist, zumal die Anforderungen, die ein kunstsinniges Publikum an Orchesterleistungen stellt, immer grösser werden. Es ist daher mit Freude zu begrüssen, dass der Konzertverein die Kosten nicht gescheut hat, auch für diesen Winter die gute eingespielte verstärkte Palmengartenkapelle aus Frankfurt a. M. zu verpflichten, je einmal für eine Franz Liszt- und eine Richard Wagner-Feier. Die Liszt-Feier hat am 19. November stattgefunden; die geradezu glanzvolle Interpretation der Faustsinfonie durch das genannte Orchester unter der Leitung Professor Trautmanns und einer ebenso vortrefflichen Wiedergabe des herrlichen 13. Psalms durch den akademischen Gesangverein bildete einen Merkstein im musikalischen Leben Giessens. Als Solist glänzte Ejnar Forchhammer, der auch eine Reihe Lisztscher Lieder sehr geschmackvoll vortrug. Auch die beiden voraufgegangenen Konzerte, der I. Kammermusikabend der Herren Professor Trautmann, A. Rebner und J. Hegar (Frankfurt a. M.) sowie der I. Solistenabend waren reich an musikalischen Kunstgenüssen. Der erstere brachte in fein musikalischer Auffassung u. a. Beethovens grosses Bdur-Trio; in Herrn Max. Troitsch lernten wir einen Sänger von nobler Auffassung und schönen Stimmmitteln kennen. Im I. Solistenabend entzückte Frau Tilly Cahnbley-Hinken (Würzburg), von Herrn Professor Trautmann mit bekannter Meisterschaft begleitet, mit einer ganzen Serie von Liedern (Mozart, Schuman, Strauss, Brahms u. a.) während sich Frau Saatweber-Schlieper aus Barmen als eine äusserst gediegene Pianistin von echt musikalischem Empfinden und grossem Können hier vorstellte. Alles in allem hat bis jetzt auch in diesem Winter der Konzertverein seinen guten musikalischen Ruf bewährt.

Karlsbad. Prinz Joachim Albrecht von Preussen hat ein neues Orchesterwerk vollendet, das den Titel „Toten-Insel" (nach Böcklin) führt. Das kurz gehaltene Werk wird von der Karlsbader Kurkapelle zur Uraufführung gebracht werden.

Pirmasens. Karl Bleyles Männerchorwerk mit Orchesterbegleitung „An den Mistral" (ein Tanzlied von Friedrich Nietzsche) erlebte hier seine 100. Aufführung. Das schwungvolle, mehrfach vom Dresdner Lehrergesangverein und von den Leipziger Paulinern aufgeführte Werk ist im Verlage von Fr. Kistner in Leipzig erschienen.

Rostock. Hier findet am 7.—8. Dez. in den Räumen des „Fürsten Blücher" und der „Philharmonie" eine zweitägige Carl Loewe-Feier (die erste war bekanntlich am 18. Febr. 1911 in Loebejun) statt. Es kommen Männerchöre und gem. a cappella-Chöre zu Gehör. Loewes Klavierkomposition „Mazeppa" wird nach langen Jahren wieder zu neuem Leben erweckt. Unbekannte Meisterballaden Loewes, im Original, vervollständigen das Programm. Ausführende: Rostocker Singakademie (Kapellmeister Klausner) und Karl Götz.

Warnsdorf i. B. Der Verein der Musikfreunde in Warnsdorf veranstaltete zur Feier des 30jährigen Bestandes am 16. November ein Festkonzert mit der Berliner Blüthnerkapelle unter Direktion des Hofkapellmeisters Herrn Edmund von Strauss.

Weimar. Herr Professor Bertrand Roth-Dresden, der in den 1870er Jahren als Jüngling zu Liszts Füssen gesessen hatte, war zum 22. Okt. nach Weimar gekommen, um (dem Beispiel seines Meisters folgend, der sich nie genug getan hat an grossherzigen Werken) der hiesigen Grossherzoglichen Musikschule ein Stipendium von 4000 M. zu übergeben, dessen Zinsen jährlich der besten pianistischen Leistung zugute kommen sollen, wobei sich der Stipendiat verpflichtet, in einer grossen Aufführung eine Liszt-Nummer (Originalwerk) vorzutragen. Die Verwaltung der Stiftung hat das grossherzogliche Ministerium übernommen.

Zwickau. In Liszts Graner Messe, die Musikdirektor Vollhardt aufführte, war das Soloquartett vertreten: durch Frau Krempe (Zwickau), Frl. König (Dresden), Herrn V. Ludwig (Breslau) und R. Gmeiner (Berlin).

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 49

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 7. Dez. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Bekanntmachung

Den Herren Mitgliedern zur Nachricht, dass sämtliche Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter in vorliegender „Neuer Zeitschrift für Musik" stets am Schlusse des redaktionellen Teiles zum Abdruck gelangen.

Wir machen besonders auf folgende, bereits erschienene, Aufsätze aufmerksam: „Was wir wollen!" (Nr. 9), „Orchestermusiker und Idealismus" (Nr. 11), „Wie sollen sich Kapellmeister und Orchestermusiker verhalten?" (Nr. 13), „Normalvertrag" (Nr. 14), „Orchestervorstände" (Nr. 17), „Kapellmeister als Unternehmer" (Nr. 19), „Zur Lage der Theaterkapellmeister" (Nr. 21), „Kapellmeister als Mittelsperson zwischen Direktion und Orchester" (Nr. 25), „Kurorchester" (Nr. 26), „Musikerengagements" (Nr. 29), „Minimaltarif" (Nr. 35/36), „Musiker-Schiedsgericht" (Nr. 37/38), „Wünsche der Chordirigenten (No. 40), „Anträge zur Hauptversammlung am 20. Dez." (Nr. 45), „Besetzung freier Stellen" (Nr. 46).

Wir bitten höflichst, bei bevorstehendem Wohnungswechsel die neue Adresse möglichst bald dem Vorsitzenden und dem Verlag der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig, Königstrasse 16 anzugeben, da sonst eine Verzögerung der Zusendung des Verbandsorgans eintritt.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister,**
Nürnberg, Bayreutherstr. 8.

Der Kuhreigen*)

Musikalisches Schauspiel in drei Aufzügen von Wilhelm Kienzl

Uraufführung in der Wiener Volksoper am 23. Nov. 1911

Von Professor Dr. **Theodor Helm**

Unsere Wiener Oper, welche unter der rührigen Leitung Direktor Rainer Simons in dieser Saison mit glücklichem Gelingen bereits eine hübsche verschollene Oper von A. Adam („Wenn ich König wär'!"), ein packendes politisch-musikalisches Schaustück von U. Giordano („Sibirien") und eine charakteristisch vertonte Pantomime „Der bucklige Geiger" von dem begabten Wiener Komponisten (zugleich geistvollen Musikschriftsteller) Rob. Konta herausbrachte, hat eine durch die glänzende Uraufführung der oben genannten Novität dem gemütvollen Grazer Dichterkomponisten Wilhelm Kienzl einen durchschlagend populären Sensationserfolg verschafft, wie er ihm seit seinem zum erstenmal in der hiesigen Hofoper am 11. Januar 1896 gegebenen „Evangelimann" nicht mehr beschieden war. Dieses Mal ist aber Kienzl nicht mehr wie in allen seinen früheren Bühnenwerken wirklich als Dichterkomponist aufgetreten, sondern erbat sich die textliche Mitarbeiterschaft R. Batkas, als er entzückt von Rud. Hans Bartschs graziöser Erzählung „Die kleine Blanchefleure" (enthalten in des vielgelesenen Autors Novellensammlung „Vom sterbenden Rokoko") jene zu seinem neuesten Opernstoff wählte. In R. Batkas Bearbeitung gestaltet sich der Verlauf der während der grossen Revolution 1792—1793 in Paris und Versailles spielenden Handlung, auf drei Akte verteilt, folgendermassen:

Erster Aufzug, Szene: der Kasernenhof von St. Honoré zu Paris. Rechts die Kantine, von deren Terrasse man einen Fernblick nach der Mitte des Hintergrundes auf die Stadt geniesst. Links die Kasernengebäude, vor denen eine Abteilung Schweizer, kommandiert vom Unteroffizier Dursel, exerziert. Auf der Terrasse sitzen mehrere fran-

*) Der sehr gut spielbare Klavierauszug der Oper ist im Verlage von J. Weinberger in Leipzig erschienen.

zösische Chasseure, mit ihnen deren Unteroffizier Favart. Man merkt, dass die französischen Soldaten bereits von revolutionären Ideen erfüllt sind, während die Schweizer streng Disziplin halten. Ein zwischen Dursel und Favart um die hübsche Kantineurstochter Doris entbrennendes Liebesgeplänkel wird von dem eintretenden, weit jüngeren zweiten schweizerischen Unteroffizier Primus Thaller beschwichtigt, welcher gleich darauf sein militärisches Ansehen noch ganz anders auch den französischen Chasseurs gegenüber geltend macht. Die letzteren verhöhnen nämlich ihren jetzt flüchtig auf der Szene erscheinenden General Marquis Massimelle und dessen reizende Gemahlin Blanchefleur nach dem Abgang beider mit einem revolutionären Spottliede, zuerst von Favart angestimmt, den nun darob Primus Thaller so energisch zur Rede stellt, dass die übrigen Chasseurs beschämt ihr Unrecht einsehen. Der hiermit gewissermassen blamierte Favart findet aber nur zu bald Gelegenheit, sich an Primus zu rächen. Es bricht der Abend herein und da erinnert sich Primus, wie schön es jetzt in seinem heimatlichen Appenzell sein müsse. Von tief melancholischer Stimmung ergriffen, summt er vor sich hin den „Kuhreigen“ mit dem textlichen Anfang:

„Zu Strassburg auf der Schanz',
Da ging mein Trauern an;
Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen,
Ins Vaterland musst' ich hinüberschwimmen,
Das ging nicht an — —“

ein Lied, das den von der französischen Regierung angeworbenen Schweizer Soldaten öffentlich zu singen seit vielen Jahren bei Todesstrafe verboten war, weil sie dann so unwiderstehlich das Heimweh packte, dass sie massenhaft desertierten.

Unwillkürlich fallen Primus' Landsleute in den Gesang ein, der immer lauter ertönt und nunmehr von dem nach Abzug der übrigen Chasseurs allein zurückgebliebenen Favart als der verpönte „Kuhreigen“ erkannt wird. In seiner Rachgier eilt er die Anzeige zu machen: die Wache erscheint, und da sich Primus als Rädelsführer bekennt, wird er allein gefangen abgeführt, während die anderen Schweizer frei ausgehen.

Zweiter Aufzug, Szene: das Schlafgemach des Königs in Versailles. Ziemlich umständlich wird Louis seize' Lever mit dem ganzen damaligen Zeremoniell vorgeführt. Bevor der König zur Jagd aufbricht, soll er noch rasch das Todesurteil für den armen Primus Thaller unterschreiben. Zögernd befragt er den Marquis Massimelle: ob er nicht lieber begnadigen solle. Als echter Pantoffelheld überlässt aber der Marquis die Entscheidung seiner schönen Frau Blanchefleur, die sich natürlich vom König des Verurteilten Leben erbittet. Schon deshalb, weil sich ja der gute Schweizer ihrer — wie sie seither erfahren — so ritterlich angenommen. Sie hat sich aber mit ihm — der schon im ersten Akt von ihrer verführerischen Erscheinung ganz bezaubert war — noch einen gar eigenen Plan ausgedacht. Er soll ihr auf das Savoyer Gut ihrer Väter La Reole folgen, Almen bauen und ein Hirtenparadies einrichten, um mit ihr als Schäfer und Schäferin à la Watteau und Rousseau zu leben. Das sagt sie ihm, als er sich bei ihr für die erbetene Begnadigung zu bedanken kommt; aber erst, nachdem ihre Hofdame Cleo, entsetzt durch den jetzt unten auf der Strasse ertönenden Revolutionsgesang „Ça ira“ sich geflüchtet hat. Primus und Blanchefleur stehen sich nun allein gegenüber. Und während er, das ganze kommende Unheil ahnend, sie beschwört, sich rechtzeitig in Sicherheit zu bringen, lässt sie — leichtfertig darüber hinweggehend — alle Künste der Koketterie spielen, ihn für ihren schäferlichen Lieblingsplan zu gewinnen. Bis über die Ohren in das „ersehnte Sonnenkind“ — wie er sie nennt — verliebt, ist er schon nahe daran, einzuwilligen, bittet aber dann doch — sich vorstellend, wie schrecklich es ihm wäre, sie stets an eines Anderen Arm zu sehen — dringend, ihn ziehen zu lassen. Nachdem sie — endlich gerührt! — eingewilligt, stürzt er hinaus. Sie aber versetzt unter Tränen: „Ade mein Schäfertraum von La Reole!“ Der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug, Szene: der Speisesaal des Palais Massimelle. Favart hat mit einem Haufen Sansculotten das Schloss erstürmt, die darin die wüsteste Orgie beginnen. An Stelle eines heruntergerissenen Ahnenbildes wird eine geheime Tür sichtbar, hinter welcher die Marquise versteckt war, die nun von der wilden Rotte triumphierend vor das rasch improvisierte Revolutionstrubinal geschleppt und von dessen Kommissär Favart verhört wird. Mit ihren mutigen Antworten, in denen sie sich namentlich über das zerlumpte und zugleich geckenhafte Aussehen ihrer sogenannten „Richter“ lustig macht, hat sie sich selbst den Tod auf den Hals geredet: wütend lässt sie Favart in den Temple abführen. Dort treffen wir sie wieder — eine Wandeldekoration verbindet die Szenen — in einem schwach erleuchteten Kellergewölbe, umgeben von einer Gesellschaft aristokratischer Leidensgefährten, denen man erlaubt hat, vor ihrem letzten Gang sich die Zeit mit Musizieren und Tanz zu vertreiben. Eine Gruppe nach der anderen wird zum Tode aufgerufen. Soeben ist der Marquis Massimille guillotiniert und dadurch Blanchefleur Witwe geworden. Als solcher trägt nun der atemlos hereinstürzende Primus, seither zum republikanischen Offizier ernannt, Blanchefleur seine Hand an: die Frau Marquis muss das Schafott besteigen, begnadigt wird — die Frau des Kapitäns. Aber Blanchefleur weist seine glühende Liebeswerbung zurück:

„Mein lieber Freund, nur nicht geschmacklos werden!
Wir sind zwei Welten, die sich nie versteh'n!“

Nur einen letzten Tanz gestattet sie ihm mit ihr, im Rahmen des allgemeinen Menuetts, zu welchem jetzt die aristokratischen Musiker aufspielen. Da wird mit einer neuen Gruppe auch Blanchefleur zum Schafott zitiert. Mit halberstickter Stimme von Primus Abschied nehmend, schreitet sie dann, sich zu einem Lächeln zwingend, die Treppe hinauf. O Blanchefleur! — stöhnt Primus. Der rangälteste Aristokrat, Marquis Chézy aber kommandiert: „Mes dames, Messieurs, der Tanz geht weiter.....“ Da treten die Zurückgebliebenen wieder an. Das Menuett setzt von neuem ein, Primus sinkt wie vernichtet auf eine Steinbank. Der Vorhang fällt schnell.

Man sieht: aus Bartschs Novelle ist ein sehr interessantes, sich zuletzt geradezu hochdramatisch gestaltendes Textbuch gemacht worden, wenn auch der spezifisch feuilletonistische Reiz der Diktion des Originals (obwohl auch diese mit Absicht teilweise direkt benutzt wurde), auf der Bühne mehr oder minder verloren gehen musste. Auch an Kienzls Musik ist vor allem das eminent theatergemässe, szenisch wirksame hervorzuheben; nicht besonders tief oder originell, aber auch nirgends seicht oder schablonenhaft, schlägt sie sehr glücklich den Ton einer echten Volksoper an, für den musikalischen Dialog diskret Wagner benützend, aber auch, wo es nur geht, der geschlossenen Melodie Raum gebend. Und da wirkt natürlich am meisten die gleich das orchestrale Vorspiel eröffnende und sodann die Oper wie ein roter Faden durchziehende Hauptmelodie, welche Kienzl sehr glücklich der alten Volksweise nachgebildet hat, nach welcher man in Deutschland das oben zitierte „Zu Strassburg auf der Schanz'“ allüberall singt. Mit dem eigent-

lichen Schweizer-Kuhreigen — als welche sie in der Oper gelten soll — ist sie aber nicht identisch. Der echte Kuhreigen — aus dem dritten Teil von Rossinis Tell-Ouvertüre bekannt — klingt doch ganz anders. Sei nun auch die zuerst von Bartsch gebrauchte Bezeichnung der Melodie jenes Volksliedes (gewöhnlich „Der Ausreisser“ überschrieben) unrichtig, Kienzls abgeleitete, tief gemütvolle Melodie wirkt in der Oper um so mehr, besonders, da er ihren Eintritt immer so schön poetisch vorbereitet. Am schönsten wohl. verbunden mit der Illustration der Abendstimmung, im ersten Akt, wo freilich auch Tristan- und Parsifal-Harmonien hineinklingen, was aber dem begeisterten Wagnerianer gewiss nicht zu verübeln ist. Für die verschiedenen in der Oper vorkommenden Revolutionsgesänge bringt Kienzl teils sich von selbst ergebende Zitate: das „Ça ira“, die Carmagnole, am effektvollsten im dritten Aufzug die Marseillaise. Teils hat er auch sehr Drastisches aus eigenem hinzugetan, besonders in den Spottliedern des ersten und dritten Aktes, in welch' letzterem der scharf einschneidende, aus dem Worte Aristokraten entwickelte Refrain „ratten — ratten“ der teuflischen Wut der Sansculotten und ihrer herbeieilenden Dirnen einen geradezu faszinierenden Ausdruck gibt. In der Volksoper um so mehr, als bei Vorführung dieser schwierigen Massenszene die Regiekunst des Theaters wieder ein Meisterstück geleistet.

Den poetisch-musikalischen Höhepunkt der Neuheit bildet wohl die Schlußszene des zweiten Aktes zwischen Primus und Blanchefleur. Hier schlägt der Komponist — besonders auch im Orchester — Töne an, wie sie nur aus dem innersten Herzen eines echten Gemütsmenschen hervorquellen, als welchen man Kienzl ja von alters her kennt und schätzt. Was die Nachbildung des Rokoko anbelangt, so erscheint sie am gelungensten in dem fein mozartisierenden Menuett der Kerkerszene: durch die Schlichtheit der Melodie ein wahrhaft ergreifender Gegensatz zu der tragischen Situation.

Von der Aufführung in der Volksoper kann man nur mit höchster Anerkennung sprechen. Frl. Jeritza als Blanchefleur und der stimmbegabte Tenorist R. Ritter als Primus, Hr. Markowsky als Marquis, dann auch die Vertreter aller kleinen Rollen gaben sämtlich ihr bestes, Chor und Orchester waren von dem neu engagierten Kapellmeister H. Hegar meisterhaft einstudiert, nicht minder befriedigten Kostüme und Dekorationen wie überhaupt die ganze Regie. Somit konnte in Verbindung mit den Vorzügen von Dichtung und Musik ein Glanzerfolg nicht ausbleiben. Er sprach sich am stürmischsten in wohl zehn bis zwölf Hervorrufen des Komponisten und Kapellmeisters nach Schluss des zweiten Aktes aus.



Über Fehler der musikalischen Deklamation und ihre Ursachen
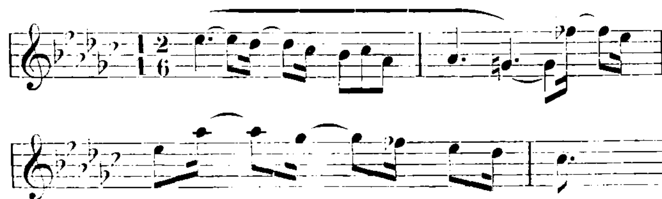
Von Dr. **Rudolf Cahn-Speyer**

In No. 40 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift ist ein Artikel von Edwin Janetschek enthalten, betitelt: „Deklamationsfehler im Chorgesang“, der mich zu den nachstehenden Ausführungen veranlasst. So wahr es ist, dass fast alle älteren und sehr viel neuere Vokalkompositionen, ein- und mehrstimmige, vom Sololied bis zum Oratorium und zur Oper, eine Fülle von Deklamationsfehlern enthalten, so wenig genügt mir die Charakterisierung dieser Fehler, wie sie Janetschek durchführt. Da nun eine Unklarheit in dieser Beziehung das Übel trotz des besten Willens nur verschlimmern kann, nehme ich Veranlassung, die Äusserungen von Janetschek kritisch zu betrachten, in der Hoffnung, dadurch in weiteren Kreisen zur Klärung eines ebenso wichtigen, wie vielfach missverstandenen Problems beitragen zu können.

Vor allem müssen wir uns darüber einig werden, was wir unter einer guten Deklamation verstehen wollen, und ich freue mich, in diesem Punkte mit Janetschek übereinstimmen zu können. Er bezeichnet sie als „eine durch den Ton gehobene und veredelte Rede“. Damit ist gesagt, dass der Tonfall und der Rhythmus der gesungenen Rede mit dem der gesprochenen Rede übereinstimmen oder wenigstens nicht in Widerspruch stehen soll.
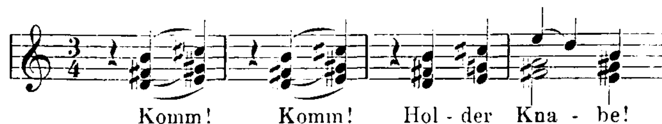
Sehen wir nun aber zu, wie es sich im einzelnen mit den Kategorien der Deklamationsfehler verhält, die Janetschek aufstellt.

a) „Fehler gegen den Rhythmus (gerade und ungerade Taktart, guter und schlechter Taktteil [Arsis und Thesis] werden unrichtig angewendet)“. Fehler gegen den Rhythmus sind gewiss Fehler der Deklamation; aber sind sie durch die in der Klammer gegebene Erläuterung zutreffend charakterisiert? Noch immer begegnen wir, selbst bei Musikern von Fach, dem altgewohnten Respekt vor der Heiligkeit des Taktstriches. Vergegenwärtigen wir uns doch, dass der Taktstrich gar keine musikalische Bedeutung hat, sondern nur eine typographische, nicht viel anders als die Einteilung eines Gedichtes in Verszeilen; so wie die Verse ihren Rhythmus, wenn anders er nicht nur fiktiv ist, beibehalten, auch wenn man sie nicht durch die Art des Druckes kenntlich macht, so würden einem Musikstück auch alle Charakteristika erhalten bleiben, wenn man die Taktstriche entfernen oder versetzen wollte. Die Mensuralmusik verzichtete trotz ihrer rhythmischen Mannigfaltigkeit auf den Taktstrich, nicht etwa, weil sein Gebrauch unbekannt gewesen wäre — die Orgel- und Lautentabulaturen waren der Übersichtlichkeit halber längst damit versehen — sondern weil er für überflüssig galt. Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde er allgemein gebräuchlich, ohne dass durch seine Einführung etwas wesentlich neues in die Musik gekommen wäre; er war eben nur ein Mittel für die Erleichterung der Übersicht. Indessen gewöhnte man sich, dem bequem sichtbaren Verständigungsmittel in bezug auf den Vortrag mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als dem Inhalt der durch ihn graphisch verdeutlichten Musik. Dass der Taktstrich keine prinzipielle rhythmische Gliederung bedingt, geht schon aus dem Vorhandensein der Synkopen hervor, durch welche die Betonungen innerhalb des Taktes vollkommen verschoben werden können. Das Entscheidende für die schweren und leichten rhythmischen Elemente in der Musik ist eben nicht der Taktstrich, sondern die Phrase, zu deren plastischer graphischer Darstellung unser Taktsystem sehr häufig nicht geeignet ist. Man denke z. B. an das Adagio in Beethovens As dur-Sonate op. 110.:
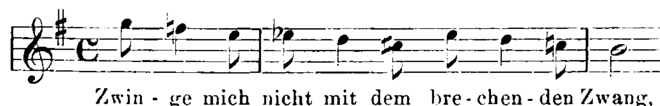


Fast nirgends fällt der rhythmische Schwerpunkt auf den sogenannten guten Taktteil: wenn dies aber in der Instrumentalmusik geschehen kann, warum sollen wir für Vokalmusik eine Ausnahme konstruieren? Um auch ein Vokalbeispiel zu bringen — da ja doch von Vokalkompo-

sitionen die Rede ist — erinnere ich an folgende Stelle der Blumenmädchen im zweiten Akt des „Parsifal“:
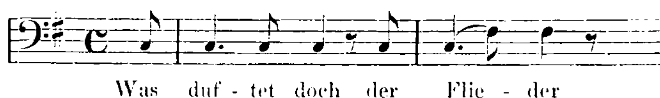


Nach Janetscheks Grundsätzen wäre diese Stelle falsch deklamiert, weil die betonte Silbe auf den schlechten Taktteil fällt; jeder Hörer wird aber die Deklamation als richtig empfinden, und zwar weil die Töne, die dem Sinn nach betont sein müssen, als Phrasenanfänge wirklich betont sind. Es erhellt somit, dass die sogenannten guten und schlechten Taktteile mit der Deklamation gar nichts zu tun haben.

b) „Fehler gegen den Wert der Note (Hauptsilben erscheinen auf kurzen Notenwerten und Neben-[End]-Silben auf langen Notenwerten)“. Die deutsche Sprachrhythmik kennt keine Quantität (Längen und Kürzen), sondern nur die Qualität (betonte und unbetonte Silben). Daher hat auch die musikalische Deklamation keine Veranlassung, schwere Betonung durch Länge, leichte durch Kürze wiederzugeben, sondern braucht eben nur wieder der gesprochenen Rede gemäss zu betonen. Wenn es Sänger gibt, die glauben, jede lange Note betonen und jede kurze fallen lassen zu müssen, so sind daran eben die Sänger schuld, nicht aber die Komponisten. Ein charakteristisches Beispiel für das Nichtvorhandensein einer Beziehung zwischen der Länge der Noten und ihrer Betonung ist folgende Stelle aus dem dritten Akt von „Siegfried“:

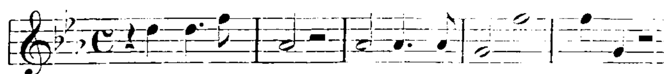


Ich lege Nachdruck darauf, dass ich bei den gewählten Beispielen mich nicht auf die Autorität Richard Wagners oder sonst eines Komponisten stützen will, sondern lediglich auf die Tatsache, dass die angeführten Stellen wirklich den Eindruck natürlichster Deklamation hervorrufen, obwohl sie gegen die von Janetschek aufgestellten Grundsätze verstossen.
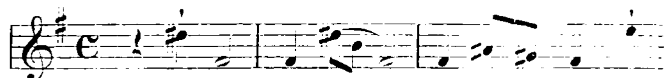
c) „Fehler gegen den Tonfall (das heisst solche, die Neben-[End]-Silben nach aufwärts in der Melodie und musikalischen Linie führen und ihnen dadurch einen ungerechtfertigten sprachwidrigen Akzent verleihen, und der umgekehrte Fall: Hauptsilben, die den akzentschwachen niedrigen Ton einer Tonreihe erhalten)“. Es ist keineswegs richtig, dass Nebensilben in der sinngemäss gesprochenen Rede immer eine geringere Tonhöhe haben müssen, als Hauptsilben. So steigt am Ende einer Frage der Ton fast immer, ebenso auch häufig vor dem Komma, ferner im Affekt auf die mannigfaltigste Weise, und die musikalische Deklamation hat nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, dieses Steigen des Tones zu reproduzieren. Freilich sündigen auch in dieser Hinsicht die Sänger häufig, indem sie die höheren Töne grundsätzlich mehr als die tieferen betonen; das ist aber auch in diesem Falle wieder ihre Schuld und nicht die des Komponisten. Am besten werden Beispiele sprechen. Man sehe die „Meistersinger“, zweiter Akt:
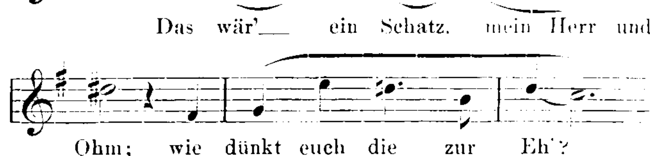


Der Schusterchor im dritten Akte der „Meistersinger“ wimmelt von solchen „Fehlern“, doch will ich auf dieses Beispiel kein Gewicht legen, weil man geltend machen könnte, dass der volkstümliche und archaisierende Charakter des genannten Stückes diese Verstösse bedinge. Dagegen sehe man folgende Stelle im dritten Akt von „Siegfried“:



oder folgende Stelle im ersten Akt von „Tristan“:
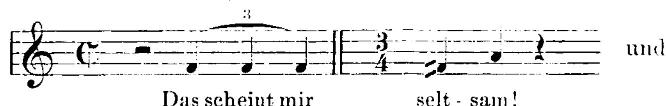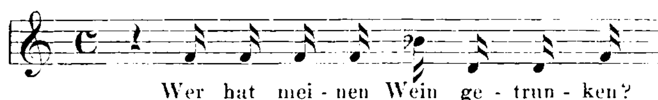




ferner im zweiten Akt:



Ich erwähne ferner die Stellen des Herodes in der vierten Szene von „Salome“:



und



Mit Punkt d) Janetscheks kann ich mich einverstanden erklären.

Es kam mir bei den vorliegenden Ausführungen nicht etwa darauf an, zu zeigen, dass es mit unserer musikalischen Deklamation immer herrlich steht, sondern dass der einzige Fehler, der gemacht werden kann, falsche Betonung ist, durch welche allein auch rhythmische Fehler entstehen können: diese ist aber nicht abhängig vom Taktstrich und von der Tonhöhe, sondern lediglich von der Phrasierung, die in ihrer Bedeutung für alle Gebiete des musikalischen Ausdrucks noch viel zu wenig allgemein erkannt ist.



Die Eröffnung des London Opera House

Der 13. November 1911 wird fortan als musikhistorischer Tag genannt werden, wenn von der Entwicklung der grossen Oper in London die Rede sein wird. An diesem Tage eröffnete Oscar Hammerstein, der unermüdliche Opernförderer, der geniale Opernpionier, sein eigenes grossangelegtes Opernhaus am Kingsway, inmitten einer von Enthusiasmus und Entzücken berauschten, nach Tausenden zählenden Zuhörerschaft. Bei Tagesgrauen, gegen sechs Uhr Morgens am Eröffnungstage kamen die ersten Opernenthusiasten, oder sollen wir etwa Opernmärtyrer sagen, denen alsbald andere Gesinnungsgenossen folgten. Um 12 Uhr waren gegen Tausend versammelt, die sich mit Zeitunglesen und stehendem Diner die langen Wartestunden zu verkürzen schienen, bis endlich gegen 7 Uhr Balkon und Galerieeingänge geöffnet wurden.

Elf Monate haben genügt, um dieses kolossale Opernheim herzustellen, und Hammerstein darf auch auf die Wahl seines

Architekten stolz sein. Mit der Auswahl der Eröffnungsoper bewies Hammerstein den modernen, schlau angelegten, klug kalkulierenden Impresario. Die Anzahl der zur Einweihung eines grossen Opernhauses geeigneten Opern ist Legion. Und dennoch wählte unser Opernfeldherr eine neue Oper: „Quo vadis?", von einem Komponisten, der in London gänzlich unbekannt war. Wer ist Jean Nouguès, woher kommt er und was hat er sonst noch geschrieben, was von Belang ist? Diese und ähnliche Fragen hörte man allenthalben in den letzten Wochen und unsere grossen Tagesblätter ventilierten sie gleichfalls in eingehendster Weise. Allein die treffendste Antwort hat Oscar Hammerstein gegeben. Mit der Aufführung dieser verhältnismässig noch sehr jungen Oper und der Präsentierung des gleichfalls jugendlichen Schöpfers am Dirigentenpult, hat Hammerstein eine gewisse Art von Sensation hervorgerufen. Unser gewiegter Impresario sah die Möglichkeit eines grossen Erfolges nicht etwa in der musikalischen Beschaffenheit der Partitur, er ahnte oder sah vielmehr den Sieg in dem spektakulösen Teil des Werkes. Hier hatte er die Co-Operation seines Bühnenfeldherrn Jaques Coini, den er sich von der Amsterdamer Oper mit nach London brachte, und in dem wir einen Nacheiferer Prof. Max Reinhardts begrüssen. Der Brand von Rom und die grosse Collosseum-Szene haben grosses und gerechtes Aufsehen erregt; sie werden noch lange Zeit in der Erinnerung derer leben, denen es beschieden war, dem Eröffnungsabend mit beizuwohnen.

Der Komponist Nouguès zeigt sehr viel Sinn und Verständnis zum Untermalen. Seine Musik erhebt sich nur selten zu gewissen Höhen. Er interessiert fast immer, aber er vermag es nicht, uns so recht zu packen. Er kann uns wohl erwärmen, doch fehlen ihm die Mittel, uns zu ergreifen. Er selbst erklärte hier mit dem vollen Mass von Bescheidenheit: „Meine Absicht war nicht so sehr, eine Oper zu schreiben als vielmehr, die vielen realistischen Begebenheiten des Librettos musikalisch zu beleuchten". Das klingt aufrichtig und ist jedenfalls auch wahr. Ein Schüler Massenets, wandelt Nouguès fast in den früheren breitgetretenen Pfaden seines Meisters. Jedenfalls haben ihm „Werther" und vielleicht mehr noch „Herodias" und „La Navarraise" vorgeschwebt, als er an die Vertonung von „Quo vadis?" ging. Eine Oper, in der das Ausstattungselement das grosse Wort führt, ist indes mit dieser Musik selbst reichlich versehen, um zu interessieren und den erwünschten Erfolg herbeizuführen. Dazu kommt noch eine Besetzung, die wesentlich dazu beitrug, das Werk den höchsten Anforderungen in vokaler Beziehung zu entsprechen. Die Damen: Eva Olchanski, Aline Vallandri und Isabeau Catalan boten glänzende Leistungen, während die Herren Maurice Renaud, Jean Auber, Berkin und Francis Combre gleichfalls mit Ehren genannt zu werden verdienen. Geradezu glänzend war Figarella als Chilon. Er hat alle Aussicht, ein zweiter Sammarco zu werden. Nach dem zweiten Akt erschien nach stürmischen Rufen Oscar Hammerstein und sprach die folgenden schlichten Worte: „All I wish to deserve, is your respekt, your friendship, your admiration". Unbeschreiblicher Jubel folgte dieser so kurzen, doch eindringlichen Rede, und unser grosser Impresario darf versichert bleiben, dass ihm das Londoner Publikum all' das, was er so bescheiden begehrte: „Achtung, Freundschaft und Bewunderung", stets von Herzen gewähren wird, nach all' dem, was er selbst in so munifizenter Weise unseren Opernfreunden bereits geboten hat.

Dem Modernen folgte in der Eröffnungswoche noch der unmoderne Bellini mit seiner „Norma" und Rossini mit seinem noch immer siegreichen „Wilhelm Tell". Beide Aufführungen waren glänzend. Bellini, der einst Vielgesungene, ist wohl alt, doch noch nicht veraltet. Man kann, wenn man will, seiner Musik noch mit grossem Behagen folgen, besonders wenn die Partie von einem derartig feinen Sänger wie Henry Weldon interpretiert wird. Die grosse Casta Diva-Arie dagegen mit ihren vielen Schnörkeln und Verzierungen verlangt eine grosse Koloratursängerin. Wir dachten da an die unvergessliche Marie Wilt, den einstigen Stolz der Wiener Hofoper. Madame Isabeau Catalan, die sie sang, liess sich nach dem ersten Akt entschuldigen. Eine plötzliche Erkältung hinderte sie an dem Gebrauch ihrer vollen Mittel. Unter derartigen Umständen kann es auch kein Kritisieren geben. Madame Aline Vallandri als Adalgisa entsprach vollkommen der Partie, doch fanden wir den Tenoristen Mario Ansaldi, der den Pollione sang, absolut nicht nach unserem Geschmack. Hier scheint wieder etwas Nervosität die Stimmentfaltung beeinflusst zu haben. Die Inszenierung war vortrefflich, und Signor Merola dirigierte mit echt italienischem Feuer.

Die Aufführung von Rossinis Meisterwerk „Wilhelm Tell" bot sehr viel Erfreuliches. Vor allem einen Tell, in dessen Verkörperung José Danse geradezu ausserordentliches bot. Jeder Zoll ein Held. Die Stimme gemahnt vielfach an den grossen Beck der Wiener Hofoper, und was Danse noch so sehr auszeichnet, ist, dass er neben seinem herrlichen Vortrage die Partie auch schauspielerisch glänzend ausstattet. Als Arnold feierte der amerikanische Tenor Orville Harrold grosse Triumphe. Er besitzt einen scheinbar unversiegbaren Schatz an C's und Cis, die er mit einer Freigebigkeit ins Publikum schleudert, dass man oft aus dem Entzücken und Erstaunen kaum herauskommt. Neben dieser phänomenalen Stimme ist der Sänger von einer lebhaft burschikosen Jugend; sein Ruf dürfte sich in nicht allzulanger Zeit in Europa verbreiten. Wir nennen noch Verheyden als Melchtal, Mlle. Kerlane als Jemmy, die wesentlich zum grossen Erfolge der Aufführung beitrugen. Der grausame Gessler, Enzo Bozzano, sang sein bescheidenes Röllchen recht effektvoll. Die kleine lyrische Tenorpartie des Ruodi fand in Georges Règis einen verständnisvollen, mit sympathischer Stimme ausgerüsteten Sänger. Signor Luigi Cherubini dirigierte ganz famos, die Inszenierung war wieder ein Meisterstück moderner Bühnentechnik.

S. K. Kordy

Rundschau

Oper

Halle a. S.

Die Oper unseres Stadttheaters (Direktion: Geh. Hofrat Max Richards) öffnete ihre Pforten wieder mit einer Aufführung von Wagners „Rheingold", der gewaltigen und komplizierten Exposition des Nibelungenringes. Oberregisseur Theo Raven hatte überall für Klarheit und Deutlichkeit gesorgt. Die für das tragische Verhältnis wichtige zweite Szene ist hier besonders hervorzuheben. Im übrigen wies das Bayreuther Vorbild die Wege. Das Orchester unter der schwungvoll lebendigen Leitung von Kapellmeister Mörike hielt sich technisch überaus tapfer und entfaltete stellenweise viel Klangschönheit. Unter den Darstellern sangen einige ihre Rollen zum ersten Male. Wenn man dies bedenkt, so berechtigen Irmgard Kühns in der Erscheinung liebliche Freia, Otto Lähnemanns in Spiel und Gesang verständig angelegter Loge, Erik van Hasts stimmlich wuchtiger Wotan zu den schönsten Hoffnungen. In Nikolais „Lustigen Weiber von Windsor" stellte sich in der Rolle des Fenton der neuverpflichtete Tenor Eugen Heuschen als ein Sänger mit angenehmer Vortragsart und mit wirklich guten, fast heldisch gefärbten Stimmitteln, die der weiteren Ausbildung bis zur Vollendung noch harren, vor. Sonst stand die Wiedergabe des humorsprühenden Werkes auf erfreulich hoher Stufe, was vor allem Kapellmeiser Elsmann und Kammersänger Schwarz (ein prächtiger Falstaff) als Verdienst anzurechnen ist. Eine Neueinstudierung von Saint-Saëns' „Samson und Dalila" gab der Altistin Ruth Ashley Gelegenheit, sich zum ersten Male in einer tragenden Partie zu zeigen. Die hochveranlagte Künstlerin, eine imposante Bühnenerscheinung, bot gesanglich Hervorragendes. Ihre grosse, wohlgeschulte Stimme — Ruth Ashley ist eine Schülerin von Jean de Reszke — entfaltete sich zu voller Schönheit. Im Spiele hätte indes mehr Leidenschaft liegen müssen. Dem Spielplane wurde auch wieder Webers „Oberon" einverleibt. Das Werk wird hier in der Einrichtung der Wiesbadener Festspiele gegeben. Gesamtentwurf: Exz. Georg von Hülsen, melodramatische Ergänzung: Josef Schlar, Poesie: Josef Lauff. Von Webers Original ist ja nicht viel mehr zu erkennen, doch kann man der Bearbeitung eine grossartige Wirkung nicht absprechen. Die Ausstattung, die der Oper von der Direktion gegeben ist, gehört mit zum Schönsten, was die Hallesche Bühne auf diesem Gebiete bisher geleistet hat. Als Rezia und Hörn boten Stefanie Preismann, unsere Hochdramatische, und Gustav Pawlowsky, ein noch junger Tenor mit blendend hellfarbiger Höhe, recht Anerkennenswertes. Jüngst hatte die Direktion zum „Fünfuhrtee" eingeladen. Wir waren die zweite Bühne, die Theodor Blumers „Musiklustspiel" herausbrachte. Die Bezeichnung will uns etwas

hochtönend erscheinen, doch der Komponist hat ein musikalisch reizvolles, überaus delikat instrumentiertes, im Stil schon bemerkenswert ausgeprägtes Werk geschaffen. Blumer ist zweifelsohne für das leichte Genre hochbegabt. Er konnte in Halle über einen vollen, unbestrittenen Erfolg quittieren. Die Wiedergabe war eine ganz vorzügliche. Wir haben zur Zeit jedenfalls recht tüchtige Kräfte hier, mit denen sich etwas anfangen lässt. Eine der vielseitigsten Künstlerinnen wurde noch nicht genannt: die Kammersängerin Albine Nagel. Sie verkörpert die entgegengesetztesten Rollen: Mignon, Martha (in Tiefland), Gänsemagd (Königskinder), Oktavian (Rosenkavalier), Selika, Resel (im Musikantenmädel) u. a. Für das Orchester ist es zweifelsohne ein Vorteil, dass es jetzt im Sommer nicht mehr auseinandergeht. Einzig der Chor lässt noch zu wünschen übrig. Wie das so an Provinzbühnen ist! Im allgemeinen herrscht in der Oper ein frischer, lebendiger Zug! Wir waren z. B. die zweite reichsdeutsche Bühne, die Humperdincks „Königskinder" herausbrachten. Auch der „Rosenkavalier" ist nicht lange nach der Dresdener Uraufführung bei uns eingekehrt. Das ist doch etwas! Paul Klanert

Prag

Die musikdramatischen Werke Josef B. Foersters können im Repertoire des böhm. Nationaltheaters noch immer nicht einen stabilen Platz einnehmen, trotzdem sie es durch ihre hervorragenden Eigenschaften gewiss verdienen würden. Auch die letzte Neueinstudierung der über sechs Jahre nicht gespielten Oper „Jessika" (nach Shakespeares („Kaufmann von Venedig") brachte nicht den erwünschten Erfolg. Die Oper wurde in ihrer endgültigen Fassung mit der zukomponierten Gerichtsszene, die eine gute Ergänzung der Handlung und auch musikalisch gelungen ist, aufgeführt. Der schönste bleibt jedoch der zweite Akt, wo die Lyrik, des Komponisten eigenstes Gebiet, vollständig zur Geltung kommt. Foersters Ausdrucksweise ist immer fein, der Komponist rechnet nie auf billige Effekte, daher hat sich seine Musik die Gunst des breiteren Publikums noch nicht errungen. Die Oper wurde mit einigen neuen Besetzungen gegeben, und da es zu weit führen würde, jede einzelne Leistung zu besprechen, will ich nur sagen, dass die Aufführung unter Leitung des Kapellmeisters Herrn Picka einen guten Verlauf hatte, jedoch hätten wir sehr gerne am Dirigentenpulte den Opernchef Herrn Kovařovic gesehen, und es wäre sehr erwünscht, dass sich dieser jedes seriösen heimischen Werkes annehmen würde. Wie vorteilhaft seine grosse Dirigierkunst einer Oper sein kann, braucht nicht wiederholt zu werden.

Das Nationaltheater hat die Neuaufführung der Trilogie „Hippodamia" — jedoch ohne Zdenko Fibichs Musik — für die nächste Zeit angekündigt. Was die melodramatische Trilogie von Jar. Vrchlický und Zd. Fibich in der Musikgeschichte bedeutet und was für eine wertvolle Unterstützung Fibichs Musik für das Drama ist, hat der Oberregisseur Herr Kvapil, von dem dieser Gedanke stammt, wohl übersehen. In seinem ungerechten Vorgehen gegen Fibichs musikdramatische Schöpfungen beging das Nationaltheater wieder eine Tat, die jeder Musiker und Kunstfreund überhaupt gewiss verurteilen wird.

Das Weinberger Stadttheater brachte nach den Gastspielen des Kammersängers Franz Naval die Oper „Gioconda" von Ponchielli zur Erstaufführung. Wenn auch das Theater gute Absichten hat, sich mit grösseren Werken zu zeigen, so gehen doch solche über seine Kräfte. Die Oper, ein Werk der Verdischen Art aus den 60er und 70er Jahren, leidet, trotzdem sie stellenweise eine wirklich gute Musik aufweist, an ihrem heute unmöglichen Libretto. Der Kapellmeister Herr Holeček blieb bemüht, mit einem Ensemble sein bestes zu zeigen. Wir können dem Theater nur empfehlen, sich mit Opern zu befassen, die den Kräften des Stadttheaters besser zusagen würden. Lortzing, Nicolai, Weber, Auber, Boieldieu u. a. bieten eine genügend grosse Auswahl solcher Werke.

L. Boháček

Strassburg (Elsass)

Am 15. September wurde im Stadttheater die neue Opernsaison mit einer wohlgelungenen Aufführung von Mozarts „Hochzeit des Figaro" eröffnet, in welcher als Susanne die neue Koloratursängerin Frl. Annie Norden (früher in Mannheim) eine recht hübsche, aber noch wenig voluminöse Stimme und wenig Spielgewandtheit bemerken liess; dagegen erwarb sich als Graf Almaviva der neugewonnene Spielbariton Schützendorff neben unserer trefflichen und distinguierten Frau Mahlendorff (Gräfin) viel Sympathien. In Verdis „Aida" präsentierte sich mit grossem Erfolge der eine schöne, glanzvolle Tenorstimme besitzende Herr Hofmüller als Rhadames, von dessen weiterer Entwicklung augenscheinlich Gutes zu erwarten ist. In „Madame Butterfly", „Barbier von Sevilla" und Humperdincks „Königskindern" zeigte ein anderer Tenorist, Herr Willy Bross, ebenfalls annehmbare Stimmmittel, verdarb sich aber durch sein beständiges Detonieren einen Teil seines Erfolges, der einem dritten Tenoristen, Herrn Batteux als Max im „Freischütz" in vollem Masse zuteil wurde. Neben einer ausgezeichneten Vorstellung der Straußschen „Salome" unter Kapellmeister Büchels Leitung, in der Frl. Marie Gärtner als Salome und Herr Wilke als Tetrarch exzellierten, wäre noch eine Novität Julius Bittners, „Der Musikant", zu erwähnen, die sich als ein amüsantes Operchen erwies, deren Musik zwar nicht ganz stilrein ist, sich aber durch Natürlichkeit auszeichnet und deren Orchesterbehandlung ohne die übliche „moderne", die Singstimme erdrückende Instrumentation erfolgt. Von Wagner hatten wir hier bis jetzt nur „Tristan" und „Walküre", beide unter Hans Pfitzners szenischer und musikalischer Leitung, achtungswerte, aber keine überwältigenden Leistungen, wie wir sie unter den früheren Dirigenten Lohse und Gorter zahlreich hatten.

Stanislaus Schlesinger

Konzerte

Berlin

Der Philharmonische Chor unter Siegfried Ochs brachte als Busstagsaufführung Beethovens „Missa solemnis". Die Wiedergabe des gewaltigen Werkes hatte Momente von ausserordentlicher Kraft. Wundervoll klang der Chor im „Kyrie", berauschende Klangfülle, ausserordentliche Wucht und Kraft, bei grösster Sauberkeit im Rhythmischen entwickelte er im „Gloria" und die enormen Schwierigkeiten des „Credo" überwand er mit bewundernswerter Sicherheit und Ausdauer, die er auch im weiteren Verlaufe des Werkes zeigte und bewahrte. Und auch der weitere Apparat funktionierte gut. Neben dem Chor war das Philharmonische Orchester mit Herrn Jul. Thornberg an der Spitze, der das Violinsolo im Benedictus mit edlem Ton, einfach und schlicht im Ausdruck spielte, erfolgreich an der Aufführung beteiligt. An der Orgel waltete Herr Bernh. Irrgang zuverlässig seines Amtes, desgleichen bot das Soloquartett, das sich aus den Damen Alida Noordewier-Reddingius und Pauline de Haan-Manifarges sowie den Herren Felix Senius und Thomas Denys zusammensetzte, befriedigende Leistungen.

Am 17. Nov. gab der Berliner Sängerverein (Dirigent: Max Eschke) in der Philharmonie sein erstes Winterkonzert, das ausverkauft war. Seine Veranstaltungen verdienen die grosse Beachtung, die sie finden. Der Verein steht zweifellos auf der Höhe chorischer Männergesangskunst. Er trug verschiedene Kompositionen von Nicodé (Das ist das Meer), Wilh. Berger (Sommernacht), Xav. Scharwenka (Sonnenschein, Sonnenlicht), Fr. Fuhrmeister, Mendelssohn, A. de la Hâle zum ersten Male vor, alles Werke, die Reiz und Wert haben. Für instrumentale und vokale Abwechslung sorgten die Geigerin Amalie Radwaner-Birnbaum, Elfriede Ulrich und der Tenorist Paul Bauer.

Der junge amerikanische Pianist Ralph H. Leopold, der in einem in der Singakademie mit dem Philharmonischen Orchester gegebenen Konzert auftrat, spielte die Klavierkonzerte in dmoll von Rubinstein, emoll von Chopin und die Fantasie über ungarische Volksmelodien von Liszt. Er besitzt eine behende, glatte Technik. Sein Ton muss freilich noch modulationsfähiger und der Ausdruck wesentlich wärmer und lebendiger werden; sein Spiel klingt vorderhand noch mehr erlernt, wohlerzogen als erlebt.

Im Beethovensaal gab am 20. Nov. der Pianist Hans Ebell einen Klavierabend. Er ist ein guter Klavierspieler, der über eine weit vorgeschrittene, saubere Technik verfügt, einen schönen vollen Ton entwickelt und musikalisch gesund, natürlich und schlicht empfindet. Wie der Künstler Brahms' kolossales op. 5 vortrug, das war sehr anerkennenswert und nur in unbedeutenden Einzelheiten zu bemängeln.

Tilly Erlenmeyer, deren Liederabend im Bechsteinsaal stattfand, besitzt nicht nur eine wohlklingende und gutgebildete Sopranstimme, sondern auch ein ansprechendes Gesangstalent, das bei Gesängen heiteren, anmutigen Inhalts am wirksamsten zur Geltung kommt. Der Begleiter, Walter Meyer-Radon, zeichnete sich durch feinfühliges Spiel aus.

Von dem gleichzeitig im Blüthnersaal stattfindenden Klavierabend der Pianistin Gisella Grosz hörte ich noch die zweite Hälfte des Programms, einige Kompositionen von Schumann (Etudes symphoniques), Mendelssohn (D dur-Presto aus den Charakterstücken), Weber, Schulz-Erler und Liszt, deren Wiedergabe eine elegante flüssige Technik und bedeutende virtuose Fähigkeiten erkennen liess.

Der Neue Oratorienchor führte am 22. Nov. unter Leitung des Herrn Alexander Weinbaum im Konzertsaal der Kgl. Hochschule Verdis Requiem auf. Soweit ich der Aufführung des melodiösen, klangschönen und charaktervollen Werkes beiwohnen konnte, verlief sie recht gut. Der Chor sang rein, ausdrucksvoll und präzis und das Blüthner-Orchester begleitete sehr wacker. Unter den Solisten erfreuten Frau Tilly Cahnbley-Hinken mit dem frischen Klang ihres Soprans und Frau Paula Weinbaum mit ihrem markigen Alt.

An Hanna Boestroems Gesang (Liederabend im Bechsteinsaal am 23. Nov.) ist das Gute die Stimme. Gegen das Vorjahr sind auch entschieden Fortschritte in gesangstechnischer Beziehung zu konstatieren. Die Sängerin muss jetzt ihr Hauptaugenmerk auf den Vortrag richten. Für deutsche Gesänge fehlt es ihr an Poesie und der Fähigkeit, die Stimmung zu treffen. Lieder wie Brahms' „Lerchengesang", „Sehnsucht" u. a. verlangen doch einen weniger prosaischen, vornehmeren und abgeklärteren Ton.

Im Klindworth-Scharwenkasaal konzertierten die Sängerin Martha Groeck-Welter und die Violinistin Ilse Veda Duttlinger. Erstere besitzt eine nicht sonderlich ausgiebige, aber angenehme, gut gebildete Sopranstimme. Ihr Empfinden zeigt kein sprühendes Temperament, ist aber durchaus natürlich. Sie brachte einige Schubertsche und Schumannsche Lieder recht hübsch zur Geltung. Von Frl. Duttlinger hörte ich Sindings a moll-Suite und eine Pergolesische Sonate (G dur), mit deren Wiedergabe die Vortragende technisch wie musikalisch recht tüchtige Leistungen darbot. Ihrem in der Kantilene angenehm und sangbar klingenden Ton wird sie jedoch im Passagenspiel noch mehr Glätte und Wohllaut zu geben bestrebt sein müssen.

Im Blüthnersaal spielte die Pianistin Vida Llewellyn ältere Werke von Bach, Chopin, Brahms und neuere von Sinding, Strauss, Leschetizky und Sauer. Die Künstlerin hat eine virtuose und elegante Technik, die sie namentlich für moderne Klaviermusik geeignet erscheinen lässt; sie entwickelt auch Geschmack und Verständnis im Vortrag.

Fräulein Milly Wildner, eine junge Geigerin aus der Schule Prof. Beilers, die sich am 25. Nov. im Blüthnersaal vorstellte, ist eine warmblütige Geigerin mit noblem Bogenstrich, angenehmem klaren Ton und ansehnlich entwickeltem technischen Können. Ihr Vortrag der Chaconne von Bach und des c moll-Konzerts von Jaques-Dalcroze zeugte von gesunder Auffassung, Geschmack und Temperament.

Elly Ney bot ihrer zahlreichen Hörerschaft im grossen Saal der Philharmonie ein Brahmsprogramm. Die Künstlerin zählt unstreitig zu unseren besten Klavierspielerinnen. Alles, was sie spielt, hat Charakter; mit tiefem Ernst und Verständnis beherrscht sie ihre Aufgaben. Ich hörte u. a. die C dur-Sonate, deren Wiedergabe mir einen grossen Eindruck machte. Von starker Innerlichkeit getragen, war das grandiose Werk von einer bezwingenden rhythmischen Gestaltungskraft belebt; ein grosser Zug ging durch die Interpretation.

Einen grossen künstlerischen Erfolg hatte Herr Paul Reimers mit seinem Liederabend. Sein Programm, auf dem eine Anzahl von Namen neuerer und neuester Komponisten vertreten war, zeichnete sich schon dadurch von den landläufigen Zusammenstellungen erprobt wirkungsvoller Gesänge aus. Die Auswahl machte seinem Geschmack und seiner künstlerischen Einsicht Ehre. Sehr beifällig wurden zwei Lieder, „In einer grossen Stadt" (Liliencron) und „Hast du mich lieb" (Rich. Huch) von Oscar Posa, aufgenommen. Die Stimme des Konzertgebers klang weich und schön, seine Vorträge waren durchaus vornehmer Art. Adolf Schultze

Das zweite Konzert des Böhmischen Streichquartetts am 18. November im Beethoven-Saal bedeutete im werktäglichen Getriebe der Konzert-Saison einen Festtag. Die vier Instrumente flossen wie Ströme ineinander und alles atmete jene reine Künstlerschaft, wie sie uns nur in verschwindend seltenen Momenten entgegentritt. Wenn es überhaupt möglich ist, in dieser Einheit einen Höhepunkt zu kennzeichnen, so muss das Adagio aus Dvořáks d moll-Quartett op. 36 hervorgehoben werden, bevor die Böhmen dem Meister des Streichquartetts Beethoven in dessen op. 135 opferten. Als Mittelnummer wurde das Klavierquintett g moll op. 30 von Tanéjew aus der Taufe gehoben. Es scheint das unter dem Einfluss jener Kunstströmung entstanden, welche das thematische Gestalten und die formelle Gliederung unterbindet; schon das Abrupte der Themen weist keine gesunde Lebensfähigkeit auf und so versandet ein Satz nach dem andern ohne bildhafte Wirkung. Wenn man nun noch die glänzende Interpretation abrechnet, so bleibt zu Gunsten des Komponisten, welcher den Klavierpart selbst übernommen hatte, nicht viel übrig.

Zu einem Konzert mit geistlichem Programm hatten sich Frau Noordewier-Reddingius (Sopran), Pauline de Haan-Manifarges (Alt) und A. B. H. Verhey (Orgel) am 21. November im Konzertsaal der Kgl. Hochschule zusammen geschlossen. Die künstlerisch hervorragendste Leistung bot Frau Reddingius in ihren beiden Solo-Liedern, besonders „Altes Mailied" war ein Kabinettstück in gesangstechnischer wie musikalischer Beziehung. Ihre Partnerin, de Haan Manifarges, mit welcher sie Duette vorherrschend aus dem 17. und 18. Jahrhundert vortrug, ist in der Behandlung ihrer schönen Stimmmittel nicht ganz so glücklich. Eine stark gutturale Tongebung ist bei der von Natur dunkel timbrierten Stimme vom Übel und gefährdet Aussprache wie Intonation. A. B. H. Verhey, welcher die Gesänge sehr geschmackvoll begleitete, erwies sich in zwei Solonummern als tüchtiger Orgelspieler mit solidem Können, wenn auch sein Registrieren noch farbenreicher hätte sein können.

Einen Klavierspieler von nicht gewöhnlichen Qualitäten lernten wir in John Petrie Dunn kennen. Eine starke Persönlichkeit ringt da mit der musikalischen Materie und sucht ihr seinen eigenen Stempel aufzudrücken. Wohl konnte man über Auffassung bisweilen anderer Meinung sein, aber was der Pianist nachschaffend bot, hatte Physiognomie, und das ist es, was im modernen Virtuosentum nur allzu leicht verloren geht.

Am selben Abend vereinigten sich zum gemeinsamen Musizieren die Herren Mayer-Mahr und Dessau im Blüthner-Saal. Nach der a moll-Sonate op. 105 von Schumann und G dur op. 78 von Brahms folgte die d moll-Suite op. 44 für Violine und Klavier von E. Schütt, deren feinpointierte geistvolle Wiedergabe das zahlreiche Publikum zu enthusiastischem Beifall hinriss.

Zum Besten des Kirchenchors der Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche veranstaltete der Organist derselben Rudolf Fiering ein Konzert in der Kgl. Garnisonkirche. Eingeleitet wurde es durch Händels I. Orgelkonzert, welches der Garnison-Organist Otto Priebe eindrucksvoll zu Gehör brachte. In der Kantate für Alt-Solo von Joh. Seb. Bach „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust" entfaltete Agnes Leydhecker alle die gesanglichen Vorzüge, welche sie vor allen auf das geistliche Gebiet hinweisen. Das Requiem von Cherubini bildete den Schluss des genussreichen Abends, dessen Gelingen in erster Linie dem Dirigenten R. Fiering für seine aufopfernde Hingabe an die gute Sache zu danken ist. Professor Otto Becker hatte in echt künstlerischem Erkennen der Bedeutung des Cembalo den Klavierpart übernommen.

Um alle Zweifel ihre Stimmlage betreffend zu zerstreuen, kündigte sich Bertha Goetz, welche am 25. November im Choralion-Saal konzertierte, als Altistin an; schade, dass sie ihre stimmlichen Vorzüge und Mängel nicht gleichfalls schriftlich gab. So müssen wir aus eigner Machtvollkommenheit konstatieren, dass die Konzertgeberin ein umfangreiches volltönendes Organ besitzt, dessen Schulung jedoch noch sorgsamster Feilung bedarf. Vor allen Dingen ist die Aussprache dahin zu kultivieren, dass reiner vokalisiert wird und dass besonders die Doppelkonsonanten schärfer geprägt werden. Da Frau Goetz ein gesundes musikalisches Empfinden mit schönem Stimmmaterial vereint, dürfte sie nach Beseitigung ihrer technischen Mängel auf künstlerische Bewertung Anspruch haben.

Auch die Sängerin Ethel Plake, deren Liederabend am 27. November ein zahlreiches Publikum in die Sing-Akademie gelockt hatte, besitzt gute Stimmmittel, welche sie vorläufig aber nur im forte zu gebrauchen versteht, ihr piano ist merkwürdig stumpf und klanglos. Ihr musikalisches Gestaltungsvermögen ist ausserdem zu wenig lebendig, als dass ihr die Interpretation z. B. von Schuberts Verklärung restlos gelänge, auch die musikalische Deklamation ist nicht einwandfrei; besonders im Affekt stand der Akzent oft an unrechter Stelle. Aber auch hier ist die natürliche Veranlagung derartig, dass sich ernsthafte Studien wohl verlohnen.

Am 28. November konzertierte Edith von Voigtlaender im Blüthner-Saal. Vielleicht war die A dur-Sonate op. 42 von M. Reger nicht besonders geeignet, die Vorzüge

der jungen Geigerin ins rechte Licht zu setzen. Die Stärke ihrer Begabung liegt auf rein musikalischem Gebiete. Alles Lyrische gelingt ihr am besten, die breite Kantilene entströmt edel und blühend ihrem Instrument, während eine grössere Souveränität des Tones z. B. im Passagenspiel zu wünschen übrig bleibt. Im Brahms-Konzert ging der Solopart stellenweise in den Tonwogen das Orchesters unter. Hohe Anerkennung verdient die Wiedergabe des zweiten Satzes. Das Blüthner-Orchester tat unter Edmund von Strauss seine Schuldigkeit.

K. Schurzmann

Brüssel

Was seit beinahe zwanzig Jahren nicht stattgefunden, und schon längst Wunsch aller Brüsseler Musikfreunde war, ist in dieser Saison verwirklicht worden: ein Beethoven-Zyklus. Vor langer Zeit hatte man die Hoffnung gehegt, einen solchen unter Hans Richters künstlerischer Leitung zuwege zu bringen, doch dieser Plan scheiterte. Seither war also von einer Aufführung der neun Sinfonien Abstand genommen, um so mehr als man leider nicht daran denken durfte, einen bewährten Dirigenten für diese Konzerte zu verpflichten, da es mit den Geldmitteln etwas knapp stand. Nun kam im Mai Herr Otto Lohse (vom Kölner Theater) hier an um eine Art Wagner-Festival am Théâtre de la Monnaie zu leiten. Das Tiefernste und vollendet Künstlerische seiner Leistungen ging nicht unbeachtet an den Berufenen vorüber; Herr Lohse ward als erster Kapellmeister für das hiesige Theater engagiert, und als man an die Reorganisation der Concerts populaires schritt, dachten der neue Präses Hr. A. Béon, ein feinsinniger Musiker, Direktor des hiesigen Klavierhauses Erard, und Hr. Otto Junne, der bekannte Verleger und Inhaber der Verlagsbuchhandlung Schott sofort an Herrn Lohse. Dieser ging auf den Vorschlag ein, die Leitung dieser Konzerte zu übernehmen und einen Beethoven-Zyklus zu veranstalten. Was dieser deutsche Kapellmeister als Beethovendirigent bisher geleistet, ist so vorzüglich, dass es zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, und dass man, was das noch zu Kommende anbelangt, getrost im Voraus die besten Rezensionen abgeben könnte.

Noch bevor es zur Verwirklichung kam, konnte man einen Riesenerfolg ahnen. Man bedenke, dass die Brüsseler zu jenen praktischen Naturen gehören, welche für materielle Genüsse stets ein Übriges haben, für Künstlerisches jedoch etwas knickerig sich erweisen; nicht zuletzt muss beigefügt werden, dass der Geldpunkt nicht der einzige ist, der in Betracht zu ziehen ist; das Verlangen nach grosser Kunst scheint problematisch, jedenfalls wenig ausgeprägt; dem ganzen Brüsseler Leben haftet ein gewisser provinzialer Anstrich an, wenn auch ein Teil der Bevölkerung (der mindere) sehr mit dem modernen Fortschritt geht. Wie soll man nun die Tatsache erklären, welche auch die schönsten Hoffnungen bei weitem überflügelt: Vor der Generalprobe war der Saal des Monnaie-Theaters ausverkauft, und die Anfrage seitens des Publikums eine derartige, dass man drei Aufführungen jedes Programmes beschliessen musste. Jetzt verlautet sogar dass zum 3. Konzerte der Andrang ein derartiger ist, dass nicht alle Musikfreunde beiwohnen werden können. Da kann man wieder einmal sehen, was ein „Pronostic" wert ist, dann sogar wann er von einem Einheimischen stammt, der sich schmeichelt die lokalen Verhältnisse gut zu kennen.

Zwei Faktoren scheinen mir den noch nie dagewesenen Erfolg zu erklären: Beethovens geheime Anziehungskraft und Otto Lohses meisterliches Dirigententalent; die Vereinigung der Beiden, welche sichern Genuss in Aussicht stellte, musste Erfolg erzwingen, und so ist wieder einmal echte Kunst und inbrünstige Wiedergabe zu voller Anerkennung gekommen, was jeden Musiker erfreuen muss.

Allmonatlich wird also ein Konzert stattfinden. Ende Oktober kam das erste Konzert (in drei Auflagen) zur Aufführung. Als bescheidener Lokalkritiker wohnten wir der Generalprobe dieser Konzerte bei, in welchem Egmontouvertüre, 1. und 2. Sinfonie und Esdur-Konzert (mit Herrn Arthur de Greef) gespielt wurden. Vielleicht hätte man bei einem so ausgedehnten Zyklus eine etwas mehr zeitgemässe Anordnung des Programmes verlangen wollen. Die Egmontouvertüre ist schon weit im Voraus über die erste Sinfonie. Zwischen diesen zwei ersten Sinfonien wird ein Klavierkonzert gespielt, welches ebenfalls Beethovens späterer Tätigkeit angehört; wir kommen also um den Genuss eines stufenmässigen Bildes von der Entwicklung des Genius Beethovens. Für das Ausseraachtlassen dieses Details spricht vielleicht der Umstand, dass Beethovens Werke ja Gemeingut geworden sind; diejenigen, welchen nach Beethovenscher Musik verlangt, wissen den Unterschied der verschiedenen Perioden seines Schaffens zu machen.

Herrn Lohses Wiedergabe ist eine so herzliche, so uneigennützige, allen Kapellmeistereffekten abholde, dass man ihm doppelt Beifall spenden muss. Er lässt nur Beethoven zu Wort kommen und will nichts mehr sein als der berufene Diener seines Herrn; nichts von denjenigen, welche stets von ihrer Sinfonie sprechen, als hätte Beethoven ihnen nur den musikalischen Text geliefert, der erst durch ihre Deutung Leben hätte und nur so zu etwas Künstlerischem würde. Aus den schon vorhandenen vorzüglichen Elementen hat Herr Lohse ein Orchester gebildet, welches sich überall als Beethovenspieler hören lassen darf, den Anforderungen des Schwierigsten gewachsen und die Anspruchvollsten zu befriedigen im Stande ist.

Die Egmontouvertüre kam meisterhaft heraus, war jedoch nur das Präludium des noch Kommenden. Wie herrlich klar und fröhlich klang die 1. Sinfonie; die orchestrale Dynamik war, wie man sagen könnte, der Epoche der Werke angeeignet; köstliche Tuttipianissimi, volle, niemals kreischende Forte des ausgezeichnet kombinierten Orchesters. Das achtzig Mann starke Orchester klang gelegentlich wie ein einfaches Quartett um gleich darauf in berauschendem Forte von sattem Wohlklange, in getreuer Beobachtung des Rhythmus sich zu ergehen. Vom Andante cantabile der „Ersten" an, ist das Publikum „gewonnen". Hr. de Greef, als lokaler Pianist, hatte viel Erfolg; hat er es sich ja sehr ernst werden lassen mit einem Werke (Esdur-Konzert) welches, nach der 1. Sinfonie, dem Publikum weniger zu Herzen geht. Beethoven hat hier sichtlich für die Virtuosen geschrieben; diese Anhäufung veralteter Virtuosenpassagen ist schon weniger willkommen und steht, unserer Ansicht nach, so sehr hinter dem Sonaten-Beethoven zurück, dass man einem Künstler immer etwas zu Gute halten muss, der sich so ernst und gewissenhaft einer undankbaren Sache annimmt.

Das Konzert endete mit der zweiten Sinfonie; da waren wir wieder in echt Beethovenscher Atmosphäre gebadet. Wie innig doch die Bläser den zaubervollen Gesang nach dem ff auf D anhuben, und erst die Fagotten mit dem bekannten Thema des Larghetto. So sehen wir voll Vertrauen und freudiger Ungeduld auf das noch Kommende.

Schliesslich noch ein Wort uneingeschränkter Anerkennung für die Veranstalter, die Herren Béon und Junne, welche alle Mühe hatten und so glänzend den ungeahnten Anforderungen Rechnung zu tragen verstanden. Ja, der alte Beethoven lebt noch, lebt stark und feurig, und so man nur ahnt, dass er sprechen wird, eilen herbei die Tausenden jener die dürstig sind und allda gelabt werden. Der alte Beethoven lebt noch.

Gaston Knosp

Cassel

Am 2. Oktober veranstaltete der hiesige Lehrergesangverein aus Anlass der Provinzialversammlung der hessischen Lehrer ein Festkonzert, in welchem unter Leitung des Herrn Rektors Kürsten und unter Mitwirkung der Kapelle des hiesigen Inf. Regts. No. 167 und der Sopranistin Frau Kahse-Schuster u. a. „Die Allmacht" von Schubert-Liszt, „Rudolf v. Werdenberg" von Hegar, eine eigenartige, aber an des Komponisten „Totenvolk" nicht heranreichende Ballade, und „An den Mistral" für Männerchor und Orchester von Bleyle, ein technisch schwieriges, aber wirkungsvolles Tanzlied, zur Wiedergabe gelangten.

Das erste Abonnementskonzert der Mitglieder des hiesigen Königl. Theaterorchesters fand am 18. Okt. statt und war dem Andenken Franz Liszts geweiht. Von dem genannten Komponisten gelangten zum Vortrag die sinfonischen Dichtungen „Les Préludes" und „Mazeppa" und das mit Orchesterbegleitung ausgeführte Klavier-Konzert in Esdur, das die Grossherzogl. Hess. Kammervirtuosin Frau Kwast-Hodapp mit der ihr eigenen Bravour interpretierte. An Solovorträgen auf dem Klavier brachte die Künstlerin noch die Lisztschen Sachen: „Harmonie du soir", „Irrlichter" und „Wilde Jagd" mit charakteristischer Ausprägung zu Gehör. Von Sinfonien wurde unter Leitung von Herrn Kapellmeister Prof. Dr. Beier Beethovens „Eroica" gespielt.

Das 50 jährige Bestehen des Casseler Oratorienvereins wurde am 24. Okt. gefeiert mit einer mustergültigen Aufführung von Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten". Der Dirigent des Vereins, der Königl. Musikdirektor Herr Karl Hallwachs, hatte die prächtigen Chöre liebevoll herausgearbeitet, das Orchester, die Kapelle der Dreiundachtziger, fügte sich dem Ganzen recht lobenswert ein, und die von auswärts herangezogenen Solisten standen durchaus auf künstlerischer Höhe. In Frl. Käte Hörder aus Dresden lernten wir eine vielversprechende Sängerin kennen, deren jugendfrischer und glänzender Sopran für die reizenden

Gesänge der Hanne recht geeignet erschien. Den Lucas sang Herr Dr. Matthias Römer aus München, dessen Organ zwar nicht mehr besonderen Glanz und Schmelz besitzt, aber trefflich geschult ist. Insbesondere versteht dieser Sänger das Rezitativ hervorragend zu behandeln. Für die Basspartie des Simon war der Kgl. Kammersänger der Dresdener Hofoper Herr Leon Rains gewonnen worden. Dieser reife Künstler besitzt einen sonoren, dunkel gefärbten Bass, der grosse Kraft und Ausdrucksfähigkeit besitzt. Der Vortrag der Gesänge des Simon war charakteristisch, die Deklamation prägnant.

Prof. Dr. Hoebel

Leipzig

Im siebenten Gewandhauskonzert dirigierte Herr Generalmusikdirektor v. Schuch aus Dresden bekannte Werke von Mendelssohn, Mozart und Beethoven. Mozarts Divertimento in D dur war ziemlich modern frisiert, aber in der äusseren Wirkung gesteigert mit jedem Satze. Den grössten Effekt machte die Beethovensche c moll-Sinfonie, nach dessen Finale der Dirigent sehr gefeiert wurde. Zwischen den Orchesterwerken standen Lieder mit Klavierbegleitung von Brahms, Wolf und Schubert. Herr Kammersänger Steiner sang sie, von Herrn Max Wünsche sehr fein begleitet, mit tiefer Empfindung und grossen, aber offenbar durch Unpässlichkeit an ihrer vollen Entfaltung behinderten Mitteln. Der Abend gehörte zu denjenigen, die weder zum Widerspruch noch zu besonderen Betrachtungen anregen. ‡

Der Lambrinoschüler Sándor Vas hat sein Spiel seit seinem hiesigen Konzert vor zwei Jahren nach Kraft, Verve und Temperament hin zu vervollkommnen gesucht. Leider nicht zu seinen Gunsten; denn nur ein bescheidener Rest all der feinen technischen Ziselierung, des poetischen Klangreizes und der sinnlichen Melodieführung, deren ich mich als seiner damals stärksten Seiten zu erinnern glaube, ist hinter Vergröberung und Veräusserlichung seines Spiels zurückgeblieben, ein Rest, der in dem dieswinterlichen Klavierabend des Konzertgebers wenigstens in Skrjabins Fisdur-Sonate (op. 30) in deutlichere Erscheinung trat. Von den anderen sein Programm umfassenden Werken, den Sonaten von Mozart (F dur), Schubert (G dur) und Weber (As dur), geriet ihm noch das Webersche relativ am besten, während die anderen beiden aller intimen Feinheiten besonders melodischer Art entbehren mussten. Vieles mag allerdings dem etwas stumpfen Klang des von Vas gespielten Instruments zuzuschreiben sein. Wir hoffen, den begabten jungen Künstler das nächste Mal nicht eben schnurstracks auf seiner Bahn umgekehrt, sondern nach innen und nach aussen geläutert und vertieft zu sehen.

Von den Darbietungen der Herren Leonid Kreutzer und Alexander Schmuller, die am 29. Nov. ihren zweiten Sonatenabend gaben, konnte ich leider nur einen Teil hören. Sie hatten die Brahmssche A dur-Sonate (op. 100), die in h moll op. 21 von Joseph Haas und die weniger auf Gegensätzlichkeit in der Gestaltung als auf Vornehmheit der Themen und Feinheit der Durcharbeitung des Materials angelegte prächtige A dur-Sonate von César Franck auf dem Konzertzettel. Die Ansichten über das Haassche Werk, die ich aus zweiter Hand hatte, waren sehr geteilt. Über seine Wiedergabe war man aber einstimmig des Lobes voll, und dem muss man sich, von einigen Stellen abgesehen, an denen Herrn Kreutzers schwungvolles Spiel seinen Partner an der Violine ein wenig übertönte, auch in Hinsicht auf den Vortrag der Franckschen Sonate, die mit unvergleichlicher Hingabe von den Konzertgebern interpretiert wurde, ohne Einschränkung anschliessen.

Vor einer kleinen Zuhörerschar gab Severin Eisenberger im Kaufhaus seinen ersten dieswinterlichen Klavierabend. Bereits in der vorigen Saison wurde in diesen Blättern auf den Pianisten als auf eins der reichsten jüngeren Talente hingewiesen. Diesmal hatte er in Übereinstimmung mit dem dort ebenfalls ausgesprochenen Wunsche unter anderen den mit Gefühlsleben begabtesten Romantiker, Rob. Schumann, aufs Programm gesetzt. Wer Eisenberger im letzten Jahre hörte, wusste, dass seiner poetischen Vertiefung gerade Schumann wie kein anderer entgegenkommen müsse, und wird sich darin auch nicht getäuscht gefunden haben. Der Spieler hat meines Erachtens überhaupt das Zeug dazu, unter der gar nicht grossen Zahl unserer Schumannspieler nicht bloss einen ersten Rang — den er ja jetzt schon hat — sondern überhaupt den ersten einzunehmen. Ein Wermutstropfen trübte indes dem, der auf einen unverfälschten Schumann ausging, die Reinheit des Genusses: dass Eisenberger nach berühmten Mustern schon merklich fürs grosse Publikum, nicht mehr so lediglich im Interesse der Kunst zu spielen beginnt, dass er also deutlich zu einer Veräusserlichung seiner Darbietungen wenigstens hinneigt. Ausser Schumann (g moll-Sonate, C dur-Fantasie) hatte er noch Brahms' Paganini-Variationen, die ihm technisch wohl wenige so vollendet nachspielen werden, und ein paar Stücke von Rubinstein auf dem Programm, die leider den einzigen Anlauf dazu darstellten, den Konzertzettel von der üblichen Schablone zu retten, die aber unglücklicherweise — bis auf die g moll-Barcarole — recht verblasste Gesichter aufwiesen.

Max Unger

Mina Rode (Violine) und Erika von Binzer (Klavier) gaben im Kaufhause ein Konzert. Die junge Geigerin zeigte mit dem Vortrage von Karl Bleyles Violinkonzert, welches wir vor einiger Zeit in der Alberthalle hörten, dass ihr Spiel schon auf ansehnlicher Stufe steht; namentlich gab sie die getragenen Stellen sehr feinfühlig und tonschön wieder. Auch die technischen Qualitäten sind bemerkenswert, nur gebricht es manchmal an Reinheit, ein Fehler, der sich besonders in den oberen Oktavengängen bemerkbar machte. Frl. von Binzer spielte Kompositionen von Liszt und eine Sonate in c moll von August Reuss. Dieses Werk verrät in seiner ganzen Struktur den fleissigen, tiefgründigen und grübelnden Musiker, dem es leider nicht gelang, seiner Schöpfung warmes Leben einzuhauchen. In der Vorführung der Sonate, wie auch in den übrigen Kompositionen zeigte die Künstlerin wiederum ihr reiches Können: echt musikalisches Empfinden, ein feiner, gesangreicher Anschlag und gute, gediegene Technik gehören zu ihren Hauptvorzügen. Mit einer neuen Sonate für Violine und Klavier von Paul Scheinpflug, welche inhaltlich recht wertvoll ist, aber im Kreise der Zuhörer eine sehr kühle Aufnahme fand, wurde das Konzert abgeschlossen.

Das dritte Philharmonische Konzert (zweiter Abend im Beethoven-Zyklus) gestaltete sich in erster Reihe dadurch interessant, dass die „Jenaer Sinfonie“ — angeblich ein Jugendwerk Beethovens — zum ersten Male in Leipzig aufgeführt wurde. Ob die Arbeit aus der Feder des grossen Komponisten stammt oder nicht, wird sich wohl schwerlich feststellen lassen; so viel ist sicher, dass darin nur geringe Spuren Beethovenschen Geistes wahrnehmbar sind; man könnte ebensogut Haydn oder Mozart als Verfasser der Sinfonie ansehen. Ausser manchen harmonischen Unebenheiten macht sich besonders im zweiten Satze der mehrmals wiederkehrende Abschlusstakt mit dem a des gebrochenen Bassakkordes (f c a f) unangenehm bemerkbar; da wäre eine Abänderung zu empfehlen. Herr Prof. Winderstein brachte mit seinem Orchester das einfach konzipierte, aber prächtig klingende Werk mit sorgfältiger Überwachung und schöner Abklärung zu Gehör. Der reiche Beifall bewies, dass der vortreffliche Dirigent gutgetan hatte, sich die Erstaufführung für Leipzig zu sichern. Alfred Wittenberg, der ausgezeichnete Virtuose, spielte das Violinkonzert und die beiden Romanzen; die vollendete Technik, der schöne, saubere und farbenreiche Ton liessen ihn als einen Künstler ersten Ranges erkennen. Ausser der Ouvertüre „Die Weihe des Hauses“ enthielt das Programm noch vier Wiener Tänze für sieben Blas- und Streichinstrumente, welche ebenfalls lebhaftes Interesse erweckten.

Oscar Köhler

Merseburg

Die alte Bischofstadt hat ihre grossen Konzertabende. Es konzentriert sich hier alles um den Musikverein, der in dem sehr kunstverständigen, musikalisch hochgebildeten Landesrat Skoniecki einen Leiter gefunden hat. Die Winterveranstaltungen wurden glänzend mit einem Sinfoniekonzert, dessen künstlerische Kosten Hofkapellmeister Mikorey mit der Dessauer Hofkapelle und Prof. Henri Marteau bestritten, eröffnet. Der berühmte Geiger spielte klassisch-edel ein Violinkonzert von Mozart (No. 5, A dur) und dann noch ein neues Werk eigener Komposition (Suite a moll, op. 15). Zweifelsohne ist dem Autor manches Schöne eingefallen, aber im allgemeinen fehlt doch der Musik der Charakter. Am glücklichsten gibt sich Marteau in dem Menuett und in den Variationen. Die instrumentale Einkleidung erscheint vielfach überladen, ist aber gleichwohl wirkungsvoll. Dass der Violinpart dankbar und aus der Natur des Instrumentes herausgeschrieben sein würde, liess sich von Marteau erwarten. Hofkapellmeister Mikorey brachte mit der Dessauer Hofkapelle Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre und Bruckners romantische Sinfonie (No. 7) zum Vortrag. Beide Werke erlebten Wiedergaben, für die kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen ist. Der Merseburger Musikverein hat ein zweites

Konzert mit dem genannten Orchester vorgesehen und ausserdem einen Kammermusikabend sowie mehrere Solistenkonzerte.

Paul Klanert

Nürnberg

Im Philharmonischen Verein brachte uns neulich F. Weingartner, der für diesen Abend gewonnen war, Beethovens Siebente geistvoll interpretiert. Er hätte gern ein eigenes Werk zu Gehör gebracht, doch fehlte es an einem genügend grossen Orchester, da die Schaffung eines städtischen Orchesters, an der man arbeitet, noch immer nicht spruchreif ist. Dafür gabs dann noch Oberon- und Holländer-Ouvertüre und Tannhäuser-Bacchanale in der Pariser Bearbeitung, nicht alles gleich gut vorgetragen. Unsere Philharmoniker aber haben bei der Siebenten wieder einmal gezeigt, welch' tüchtige Kräfte in ihnen stecken; auch den Bläsern gebührt diesmal Lob. Als Sängerin trat ausserdem Lucille Marcel auf und sang unter anderem vier Lieder von Weingartner; weder Sängerin noch Kompositionen konnten aber befriedigen. — Das Brüsseler Streichquartett brachte im Privatmusikverein Dvořáks op. 96, das man, so unbedeutend es war, doch lieber von den Böhmen mit ihrem weichen, singenden Ton gehört hätte als mit dem herben Strich der Brüsseler. Für diese war Beethovens op. 132 mehr am Platz; nur wäre es besser, so ein gewaltiges Werk nicht so spät zu bringen, wenn die Geister müde sind. — Der rührigen und hingebenden Leitung Karl Hirschs hatten wir den höchsten Genuss zu verdanken: Berlioz' Totenmesse in glanzvoller, ausgezeichneter Auf- und Durchführung durch den Lehrergesangverein, der sich damit wieder in seiner ganzen künstlerischen Höhe zeigte; wesentlich trug zum erhebenden, idealen Eindruck der herrliche Dom der Lorenzkirche bei, und auch das Tenorsolo war durch Hrn. Ankenbrank unvergleichlich schön und weich gegeben.

Armin Seidl

Strassburg (Elsass)

Die Konzertsaison dieses Winters entwickelt sich zu einer wahren Hochflut musikalischer Genüsse, den Beginn machte zuerst das „Soloquartett für Kirchengesang" aus Leipzig unter Leitung des Musikdirektors Bruno Röthig, das a cappella-Gesänge aus dem 16, 17., 18. und 19. Jahrhundert in dynamisch fein abgetönter Weise, aber durch Intonationsschwankungen (bei nicht dialektfreier Aussprache) getrübt, zu Gehör brachte. Im Tonkünstlerverein spielte zur Feier des 100. Geburtstages Franz Liszts Busoni des Meisters h moll-Sonate, zwei Legenden, die Paraphrase über „Adelaide" und die Don Juan-Fantasie. Wir bewunderten Busonis enorme Technik, seine Fingerfertigkeit und seinen „donnernden" Anschlag, wurden aber nur selten seelisch mit ergriffen. Eine sympathische Klavierspielerin, Frl. Lony Exstein-Köln und eine Sängerin Frl. Eva von Skopnik-Berlin erwarben sich in ihrem eigenen Konzert viel Sympathien; erfolgreich konzertierte auch die Pianistin Frl. Helene Bary-Paris, die mit dem noch nicht ganz ausgereiften hochtalentierten Geiger Mr. André de Ribaupièrre-Genf zusammen wirkte. Das erste städtische Abonnementskonzert brachte unter Pfitzners Leitung die 4. Sinfonie von Gustav Mahler, zum Gedächtnis des jüngst verstorbenen Tondichters, deren Musik „programmatisch" den Ideengehalt des Wunderhornliedes „Wir geniessen die himmlischen Freuden" auszudrücken scheint und deren Tonsprache sich grösstenteils anmutig und zeitweise phantastisch-lärmend gibt. Neben der Beethovensinfonie VIII brachte dieser Abend noch als Klavier-Solisten Alfred Cortôt-Paris, der Beethovens C dur-Konzert mit aller erdenklichen Brillanz und Chopins Andante spianato nebst Polonaise mit Orchester virtuos und doch tonpoetisch verklärt spielte. Der Kirchenchor der reformierten Kirche brachte unter seines Dirigenten Niessbergers Leitung eine stimmungsvolle, wohlgelungene Aufführung des Mendelssohnschen „Elias" zustande, bei der Konzertsänger Fritz Haas-Karlsruhe in der Titelpartie, mit meist gequetschter gaumiger Stimme singend, im Vortrag nur teilweise befriedigen konnte, dafür desto mehr die Sopranistin Frl. Damm-Strassburg.

Stanislaus Schlesinger

Wien

Die Philharmoniker veranstalteten am 12. November im zweiten Konzert eine künstlerisch bedeutende Liszt-Feier. Wir hörten da des Meisters wunderbare Dante-Sinfonie mit so hinreissender, faszinierender Wirkung wie vielleicht nie zuvor in Wien. Man merkte aber, dass Weingartner als kongenialer Orchester-Interpret diesmal mit Leib und Seele bei der Sache war, während er bei der Mahlerfeier mehr nur einen schuldigen Akt kollegialer Pietät zu verrichten schien. Übrigens kennen wir Weingartners Dante-Interpretation als eine seiner glänzendsten Dirigententaten schon vom November 1902 her. Damals stand er aber an der Spitze des tüchtigen Münchner Kammerorchesters, jetzt dirigierte er das unübertreffliche, ja wohl unerreichbare Wiener philharmonische: das macht einen gewaltigen Unterschied. Überdies hatte Weingartner im November 1902 die unglückliche Idee, unmittelbar vor der Dante-Sinfonie Berlioz' „Sinfonie fantastique" aufzuführen, somit das Publikum zu nötigen, gleich nach dem exzentrischen, raffinierten Orchesterspuk des Hexensabbat am Schlusse der fantastique etwas ähnlich dämonisches, diabolisches (wenn auch freilich: weit edler Gedachtes) mit Liszts „Inferno" in sich aufzunehmen. Eine doch etwas zu starke Zumutung an die aufs Äusserste angegriffenen Ohren und Nerven der Hörer, die eigentlich an dem genialen einen Höllenbreughelakt der Berliozschen, für diesen Abend genug gehabt hätten. Man befand sich demgemäss für die unerbittliche furchtbare Tontragik des ersten Satzes der Dante-Sinfonie nicht mehr in der rechten Stimmung. Was liess dagegen Weingartner jetzt am 12. November der Dante-Sinfonie vorausgehen? Richard Wagners Jugendsinfonie in C dur, ein gewiss dem 19 jährigen Komponisten zur vollen Ehre gereichendes, von gleich viel Talent, als edlem Streben zeugendes Werk, aber doch im Verhältnis zu einer Lisztschen Dante-Sinfonie überaus harmlos-einfach. Wie musste nach solch bescheidenem Vorspiel schon der Klang nach Liszts Inferno wirken . . . und wie wirkte es tatsächlich! Die Begeisterung des Publikums war schier unbeschreiblich, immer und immer wieder wurde der Dirigent hervorgestürmt, das Orchester zum Aufstehen genötigt; für die schöne Ausführung des Violinsolos in der herrlichen Fis dur-Episode (Francesca und Paolo) empfing Konzertmeister Prill seitens des Publikums und auch Weingartners noch einen besonderen Dank. Vielleicht nicht ganz auf der erreichbaren idealen Höhe stand der etwas zu klangdünne Frauenchor (Damen des Singvereins) mit Altsolo im Magnificat am Schlusse der Dante-Sinfonie, während die Orchesterleistung auch hier wieder die denkbar vollendetste war. Ein gleiches gilt auch von der Wiedergabe der Wagner-Sinfonie, die man übrigens in Wien von demselben Eliteorchester schon unter Hans Richters Leitung am 29. Januar 1888 in einem Konzerte des akademischen Wagnervereins hörte. Wie damals wurden besonders die drei letzten Sätze des jugendfrischen, namentlich von gründlichstem Beethoven-Studium und begeisterter Beethoven-Verehrung zeugenden Werkes freundlich applaudiert, ohne gerade tiefer zu wirken. Mir persönlich erschienen das schwermütig-edle, wirklich stimmungsvolle Andante und das flotte Scherzo (in seinem kurz abgerissenen Hauptmotiv an Beethovens C dur-Ouvertüre „zur Namensfeier" op. 115 erinnernd) als die relativ wertvollsten Sätze der durch Oskar Eichbergs erläuternde Broschüre seit 1888 wohl auch in Deutschland allgemein bekannten Sinfonie; dass sich der jugendliche Meister mit ihr gleichsam auf den Standpunkt der zweiten Sinfonie Beethovens stellte, hat er später selbst ausdrücklich erklärt.

Noch wäre von Liszt-Feiern der letzte Tag die des Tonkünstler-Orchesters unter Nedbal (9. November) und ein von Emil Sauer mit Tilly Koenen bei Bösendorfer veranstalteter Klavier-Liederabend (12. November — also am selben Tag mit dem zweiten philh. Konzert) hervorzuheben. An dem Besuche beider Konzerte leider verhindert, wurde uns aber von maßgebender Seite ein volles Gelinges und begeisterte Aufnahme „da wie dort" gemeldet. Insbesondere soll die Aufführung der Faustsinfonie durch Nedbal jener durch Löwe (im Konzertverein am 25. Oktober) nicht im mindesten nachgestanden, teilweise an zündendem Schwung sie sogar übertroffen haben. M. Rosenthal bewährte sich wieder als der virtuoseste und zugleich geistvollste Solo-Interpret in Liszts Es dur-Konzert, E. Sauer als wirklich kongenialer Nachdichter von des Meisters glutvoller Riesensonate in h moll; er wie T. Koenen (die aber nicht den überzeugendsten Ausdruck gefunden haben soll) mussten auch zugeben.

Die Gesellschaft der Musikfreunde eröffnete ihre vier „ordentlichen" Konzerte am 8. November mit einem im ganzen recht gelungenen Bach-Abend. Gestaltete sich der Gesamteindruck auch nicht so tiefgehend, wie der vorjährige Bach-Abend vom 23. November 1910 (von mir besprochen S. 447 des Jahrganges 1910 dieser Zeitschrift), da damals das Programm noch glücklicher gewählt erschien und überdies in glänzendster Weise der unvergleichliche Vortragskünstler J. Messchaert mitwirkte, so wurde doch auch diesmal in würdiger Darbietung unter berufener Leitung — Prof. Karl

Straube aus Leipzig — gar viel Schönes und gleichsam für die Ewigkeit Geschaffenes aus der unerschöpflichen musikalischen Schatzkammer des grossen Thomaskantors vorgeführt und von dem alle Räume des Musikvereinssaales füllenden, andachtsvoll lauschenden Publikum dankbar entgegengenommen. Bis auf die aus den vorjährigen Bach-Abend wiederholte Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen" bot das Programm durchweg für Wien Neues. Das relativ äusserlichste, unserem heutigen Empfinden durch die schier unersättlichen Koloraturen am fernsten liegenden Stück darunter, die Solo-Kantate „Jauchzet Gott in alle Lande" wurde weitaus am stärksten applaudiert, dank der wirklich auch staunenswerten Bravourtisierung der Frau Noordewier-Reddingius, welche zahllose Male gerufen wurde. Die wundervollen Einzelheiten enthaltende übrige Kantate „Aus der Tiefe" (1710—1712 in Weimar komponiert) und die ursprünglich auf einen ganz anderen weltlichen Text gesetzte Kantate „Freue dich erlöste Schar!" (nunmehr dem Feste Johannes des Täufers angepasst und in dieser Form am 24. Juni 1738 erstmalig in Leipzig aufgeführt) schienen als Ganzes doch etwas zu ermüden. Bei den vielen Textwiederholungen hätten sich wohl starke Kürzungen empfohlen. Die Solisten George Walter (Tenor), Franz Gessner (Bassbariton) sangen ihre durchaus nicht leichten und im gewöhnlichen Sinne nicht eben dankbaren Partien im ganzen recht befriedigend. In der letzten Kantate offenbarte Frl. Flora Kalbeck wieder sehr sympathisch ihre gerade für getragenen Oratoriengesang so geeigneten wohlgebildeten Mittel und edel musikalische Vortragsweise. Chor und Orchester (das Nedbalsche) boten unter Professor Straubes Leitung das Beste. Man bedauerte nur, dass der treffliche Leipziger Gast nicht gleichzeitig vor der Orgel sitzen konnte, die er ja bekanntlich vor allem als idealer Bachinterpret in einer Weise beherrscht, wie vielleicht heute kein Zweiter neben ihm. Prof. Dr. Theodor Helm

Zerbst

In der musikfreudigen Stadt, aus der Fasch, der Gründer der Berliner Singakademie, hervorgegangen, fand Georg Schumanns, des gegenwärtigen Führers der Singakademie, neues Oratorium „Ruth" am 12. Oktober seine erste anhaltische, man muss sagen: mitteldeutsche Aufführung. Für den nachdenklichen Hörer ergab sich eine musikwissenschaftlich ungemein reizvolle historische Parallele: Fasch, der mit seiner Berliner Gründertat zugleich dem deutschen Chorgesang zu einer neuen Ära verhilft, und Georg Schumann, der in den Chören seiner „Ruth" mit der Ausnutzung aller rhythmischen, harmonischen und menschenstimmlichen Möglichkeiten so wesentlich Neues bietet und anregt, dass gegenwärtige und künftige Oratorien- und Chorkomponisten in der von ihm gewiesenen Richtung weiter vordringen mögen, vielleicht gar müssen. Und Schumanns in edelstem Sinne moderne Musik ist kräftig genug geschultert, um die Wucht einer neuen Entwicklungsreihe in der Geschichte des Oratoriums auf sich zu nehmen: in ihr vereinigen sich Saat und Ernte. Die Aufführung in Zerbst bedeutete für „Ruth" einen vollen Sieg. Poesie und Gewalt des Werkes und die Wiedergabe durch Chor, Soli und Orchester wirkten auf das vollbesetzte Haus faszinierend, lösten einen in Zerbst noch nie erlebten Beifallssturm aus. Kundige wissen, was das für eine kleinere, nicht eben beflügelte Stadt besagt. Das Hauptverdienst gebührt dem Leiter, herzoglichen Musikdirektor Franz Preitz, der gewiss unendliche Arbeit und Geduld an die Einstudierung des schwierigen Chorwerkes verwandt hat, aber auch in der überaus gelungenen, mit künstlerischem Schwung und grosser Sicherheit und Feinheit vollbrachten Leistung seine Belohnung fand. Frau Irmingard Mott-Breslau erfüllte als Ruth in reichem Masse die grossen in sie gesetzten Hoffnungen und bestätigte, dass Georg Schumann nicht umsonst gelegentlich von ihr als seiner besten Ruth gesprochen. Ellen Saar-Berlin sang die Partie der Naemi (die schwierigste Solopartie des Werkes) so, dass man füglich sagt, sie erschöpfte ihre Rolle. Felix Lederer-Prina (Berlin) war als Boas und Priester trefflich am Platze. Das Orchester bildete die durch einige Mitglieder der Herzoglichen Hofkapelle verstärkte Kapelle des Anhaltischen Infanterieregimentes Nr. 93; sie hatte Schwierigkeiten zu überwinden, wie sie ihr noch nicht zugemutet worden, trotzdem sie über ein stattliches Konzertrepertoir verfügt; um so erfreulicher ist es, festzustellen, dass sie sich ihrer Aufgabe gewachsen zeigte und den tief gesättigten Wohllaut und den Glanz der Partitur zum Ausdruck zu bringen, erfolgreich bemüht war. Alles in Einem: die Aufführung des Zerbster Oratorienvereins bewies, dass „Ruths" Triumphe nicht nur auf Grossstädte beschränkt zu bleiben brauchen; „Ruth" ist überall möglich, wo Opferfreudigkeit und Hingebung an die Sache der musikalischen Kunst das Glück haben, von fähiger und kräftiger Hand zum Ziele geführt zu werden. mp.

Noten am Rande

*** Voltaire als Librettist.** Wie wir der „Berliner Börsenzeitung" entnehmen, veröffentlicht der „Correspondent" einige ungedruckte Briefe Voltaires. Einer von ihnen, vom Dezember 1732 datiert, ist an den berühmten Komponisten Rameau gerichtet und beschäftigt sich mit einem Libretto, das der Dichter für den Musiker geschrieben hatte. „Ich habe Ihnen, lieber Rameau, schon erklärt," schreibt Voltaire, „dass ich an dem Samson-Gedicht einzig und allein zu Ihrem Ruhme und zu Ihrem Vorteil gearbeitet habe. Ich selbst erwarte von meiner Arbeit keinerlei Ruhm; ich fürchte höchstens den Verdruss eines Misserfolges. Ihre Musik ist bewundernswert, wird Ihnen aber gerade deshalb Feinde, und zwar grausame Feinde, verschaffen. Ich müsste eigentlich weniger Feinde haben als Sie, wenn es richtig ist, dass die Zahl der Feinde im Verhältnis zu der Grösse des Talents steht. Meine Feinde haben aber dafür ihre Unverschämtheit so weit getrieben, dass sie behaupten, es kämen im „Samson" Gottlosigkeiten vor. Man dürfe eine Opernheldin, die nicht verliebt ist, nicht besonders gut aufnehmen, und während meine Verleumder sagen, dass meine Oper gottlos ist, wird die Loge sie vielleicht zu streng und massvoll finden und nicht zufrieden sein, dass die Liebe hier als eine einfache Lösung behandelt wird, während sie auf der Bühne sonst immer als ein Haupterfordernis gilt." Voltaire versichert dann noch, dass er den Operntext nur auf Rameaus Bitten geschrieben habe, und legt dem Komponisten mit besonderem Eifer ans Herz, dass er über den Inhalt des Werkes nichts ausplaudern möge. „Ich kann Ihnen wenigstens, da ich Ihnen doch nur ein so mittelmässiges Gedicht bieten kann, einen guten Rat als Zugabe schenken: zeigen Sie keinem Menschen meine Verse oder Ihre Musik, da unvorsichtige Kritiken ebenso zu fürchten sind wie unvorsichtige Lobsprüche. Bewahren Sie die Oper in ihrer ganzen Neuheit für das Publikum auf. Wenn sie Erfolg hat, werden Sie den Ruhm haben, wenn sie aber durchfällt, trage ich die Schuld . . ." Die Oper konnte gar nicht durchfallen. Voltaires Feinden, die den „Samson" so gottlos fanden, gelang es, die Aufführung zu hintertreiben und auf den Nimmermehrstag verschieben zu lassen, und Rameau bekam das sehnlich erwartete Urteil des Publikums nie zu hören.

*** E. T. A. Hoffmann über den „Freischütz".** Einen bisher unbekannten Aufsatz E. T. A. Hoffmanns über den „Freischütz" teilt Max Dubinsky im „Berliner Börsen-Courier" mit. Er fand ihn im 81. Stück der „Vossischen Zeitung" vom 7. Juli 1821, wo er als Nachwort Hoffmanns zu seiner „Freischütz"-Besprechung erschienen und bisher allen Forschern entgangen war. Hoffmann hatte sich — was ihm mit Recht verübelt wurde — bei der Beurteilung des „Freischütz" auf die Seite Spontinis gestellt und gegen Weber den Vorwurf des Plagiats an der „Vestalin" erhoben, ein Vorwurf, der gerade damals beim Kampfe der deutschen Oper mit der italienischen schwerwiegend war. Die absprechende Kritik Hoffmanns wird jetzt durch den neuentdeckten Artikel stark gemildert und fast aufgehoben; Hoffmann sieht ein: der „Freischütz" „fordert nur verdoppelte Aufmerksamkeit, um voll gewürdigt zu werden". In dieser Einsicht sind die Zeilen geschrieben. Sie lauten:

„Am 4. Juli: „Der Freischütz".

Immer ansprechender treten die Melodien, immer ergreifender die Harmonien in dem herrlichen Werke hervor, je mehr man es hört, und die Teilnahme des Publikums wächst auch deshalb mit jeder neuen Vorstellung, wie es die heutige vierte aufs Neue bewies, die abermals ein sehr zahlreiches Auditorium angelockt hatte. Die durchgängig so tief gedachten Intentionen des trefflichen Komponisten wollen aber auch studiert, die Musik will in succum et sanguinem verwandelt sein. Sollten wir deshalb bei eifrigerem Eindringen unser früheres Urteil über dieselbe ja noch zu modifizieren aufgefordert werden, so könnte es nur immer mehr zu Gunsten des Komponisten geschehen, da wir mit allem gern gespendeten Lobe noch gar viele meisterhafte Eigentümlichkeiten übersehen zu haben glauben, wie der erneute Genuss beim Hören bewies, und wie dies bei einer so reichhaltigen Partitur auch wohl nicht anders möglich ist. Nicht genug, dünkt uns, haben wir aufmerksam gemacht auf den originellen ersten musikalischen Eintritt Caspars im Terzett No. 3 bei den Worten: „Nur ein keckes Wagen", die gleich von vornherein einen bedeutenden Vor-

geschmack von der gewichtigen Behandlung dieser ganzen Basspartie gibt; nicht genug haben wir die ganz neue Behandlung des Schlusses des lustigen Walzers hervorgehoben, welcher Schluss das allmähliche Verschwinden der Musik unübertrefflich ausdrückt, das man bisher immer nur durch ein Decrescendo zu malen gewohnt war. Solche kleine Meisterzüge sollen aber da nicht vergessen werden, wo es darauf ankommt, das wahre Genie zu charakterisieren.

Und so weiter! denn ein zweiter Bericht, der bei grösserer Ausführlichkeit entstehen dürfte, ist — gegen die Verabredung in diesen Blättern.

Der lebhafteste Beifall folgte, wie in den früheren Vorstellungen, auch heute jedem Stücke auf dem Fusse nach, und Mad. Seidler ward verdientermassen gerufen. Auch die übrigen Mitwirkenden taten wacker ihre Schuldigkeit. Einer sogar mehr als zu gut — nämlich der Souffleur."

*** Ein deutsches Sinfoniehaus.** Musiker, Kunstschriftsteller und Kunstfreunde treten jetzt zu einem Verein zusammen, dessen Hauptaufgabe es sein soll, die Mittel für ein im Herzen Deutschlands zu errichtendes Sinfoniehaus als eine nationale Ehrung Beethovens zu schaffen. In diesem, nach den vorliegenden Plänen des Münchner Architekten Ernst Haiger zu erbauenden Hause sollen bedeutende sinfonische und Chor-Werke in festspielmässiger Darbietung aufgeführt werden.

*** Caruso und die Reklame.** Enrico Caruso fühlt das Bedürfnis, sich gegen den Verdacht zu wehren, als greife er zu allerlei mehr oder weniger wirksamen Propagandamittelchen. Er hat der italienischen Musikzeitschrift „Orfeo" eine berichtende Zuschrift zugehen lassen, in der es heisst: „Ich lese soeben ein ‚Caruso und die Reklame' betiteltes Sensationsnotizchen, das mir die Absicht meiner unmittelbar bevorstehenden Verheiratung mit Frl. Emma Trentini in New York unterlegt. Ich weiss nichts von der Existenz der genannten Dame, aber wenn das Fräulein Trentini wirklich, wie Ihr Blatt versichert, eine kleine Künstlerin ist, so wird meines Erachtens im vorliegenden Falle nicht für mich, sondern für besagte kleine Künstlerin Reklame gemacht, die es augenscheinlich nötig hat, durch aufsehenerregende Ankündigungen die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Ich möchte meinerseits nicht verfehlen, zu versichern, dass ich mich derartiger Reklamemittel nie bedient habe, und wenn man eine Unmenge Papier beschrieben und verschmiert hat, um das Publikum über meine persönlichen Verhältnisse und intimen Angelegenheiten zu informieren, so bin ich wahrlich der letzte, der das Material zu diesen Enthüllungen geliefert hat."

Kreuz und Quer

Berlin. Der Stadtverordnetenausschuss zur Beratung der Magistratsvorlage über eine jährliche Subvention des Philharmonischen Orchester hat beschlossen, die Vorlage der Stadtverordnetenversammlung zur Annahme zu empfehlen. Nach dieser Vorlage erhält das Philharmonische Orchester eine jährliche Subvention von 60000 Mark (zunächst für das Etatsjahr 1912), hat dafür die Verpflichtung, eine Reihe von Volkskonzerten zu billigen Preisen und Schülerkonzerte bei freiem Eintritt zu veranstalten.

— August Enna hat eine neue Oper beendet, die den Titel „Die Nachtigall" führt. Die Uraufführung findet in der Berliner Komischen Oper kurz nach Neujahr statt. Inszeniert wird das Werk von Svend Gade, dessen Gattin Frau Karin Gade-Gilberg die Hauptpartie singt.

— Die von Prof. Fleischer geleitete königliche Sammlung alter Musikinstrumente in der akademischen Hochschule für Musik hat in letzter Zeit manche Bereicherung erfahren, die diese einzigartige Sammlung immer weiter auszubauen gestattet. So stiftete der verstorbene Musikdirektor Emil Jahrow in Wilmersdorf eine vollständige Sammlung von Geigenteilen zur Darstellung der Fabrikation einer Violine. Geigenbauer Albert Nürnberger in Markneukirchen schenkte als Ergänzung eine vollständige Sammlung von Einzelteilen, die die Herstellung eines Geigenbogens veranschaulichen.

Bielefeld. Der Fürst Leopold zur Lippe hat Herrn Kapellmeister Max Cahnbley den Orden für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Dresden. Im kgl. Opernhause ist das Orchester wieder höher gelegt worden.

Györ. Die Raaber (Györer) Philharmoniker brachten in ihrem letzten Konzerte (den russischen Meistern gewidmet) interessante Werke zum Vortrage: Nowowiejskys Ouvertüre „Svaty Polskie" Tchaikowskys „Andante Cantabile", Glazounows „Balletsuite" Moskovskys „Serenata und Près du Bereeán", sowie Glinkas „Caprice Brillant". Der gemischte Chor sang Bortmianskys Motetten: „Ehre sei Gott" und „Du Hirte Israel". Die Leitung des Konzertes hatte Direktor Gabriel Fránek.

Helsingfors. Professor Emil Sauer, der sich auf einer Konzertreise durch Russland befindet, gab in Helsingfors (Finnland) 2 Konzerte unter so grossem Beifall, dass er genötigt war, noch ein 3tes hinzuzufügen. August Stradals Bearbeitung des Friedemann-Bachschen Orgelkonzertes hatte im 2ten Konzert so grossen Erfolg, dass Sauer im 3ten Konzerte die Bearbeitung wiederholen musste.

Königsberg i. Pr. Der Haberberger Oratorienverein (St. Trinitatiskirchenchor) brachte unter Leitung von Reinhold Lichey in seinem diesjährigen 1. Kirchenkonzert am Totensonntag „Talitha Kumi" (Die Tochter des Jairus) Geistl. Mysterium für gem. Chor, Soli, Orchester und Orgel von E. Wolf-Ferrari hier im Osten zu erfolgreicher Erstaufführung. Die Soli des Werkes waren bei Felix Lederer-Prina (Berlin) und R. Koenenkamp (Danzig) in den besten Händen.

Leipzig. In der Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Musikgesellschaft spricht Sonnabend den 9. Dezember abends 8 Uhr im Saale des Kaufmännischen Vereinshauses Prof. Dr. P. Falke, über die Bedeutung volkstümlicher Tänze für die ländliche Wohlfahrt und Heimatpflege (mit Vorführung altmärkischer Volkstänze und Gesänge).

— Gelegentlich einer Wohltätigkeitsveranstaltung wurde die Ouvertüre zu der nicht vollendeten Oper „Le sposo deluso" (Der gefoppte Liebhaber) von Mozart in der Instrumentierung von Roderich von Mojsisowicz (nach der Skizze Mozarts) zum 1. Male aufgeführt und ausserordentlich befällig aufgenommen.

München. Der Vertrag des Wiener Hofkapellmeisters Walter mit der Münchener Hofoper ist perfekt geworden. Am 1. Juli kommenden Jahres beginnt seine Wirksamkeit in München. Von 1914 ab soll Walter den Titel eines Generalmusikdirektors erhalten.

Fortsetzung Seite 686.

Neue Kompositionen

Stenhammar, Wilhelm. Klavierkonzert in d moll op. 23. (Edition Wilhelm Hausen).

Das in einem Satze geschriebene zweite Konzert Stenhammars ist ein gehaltvolles, modernes Tonstück, das ausserordentlich dankbar ist und seiner melodischen und harmonischen Vorzüge halber entschieden eine Bereicherung in der Klavierliteratur bedeutet. Der Komponist lässt über nichts im Unklaren. Leider kann man aus der Pianofortestimme nicht ersehen, wie die Orchestrierung beschaffen ist. Es scheint dies Werk aber ein Konzert „für" und nicht „gegen" das Klavier zu sein. Die Ausstattung ist gut.

Becker, Reinhold. Sonate in g moll für Violine und Klavier op. 150. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Als ein formvollendetes, feinsinniges Stück stellt sich die neue Geigensonate von R. Becker vor. Wir möchten den Variationen (letzter Satz) den grössten Wert zusprechen, da sie auf ein eigenartiges Thema selbständig weitergebildet sind. Die Violinstimme ist durchaus geigenmässig gesetzt und auch das Klavier ist so behandelt, dass der Kammerstil gewahrt ist.

Karl Klanert

José, Berr, op. 46. Drei Humoresken in Fugenform. No. 1. Wer niemals einen Rausch gehabt. No. 2. Guter Mond, du gehst so stille. No. 3. O du lieber Augustin. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese Humoristika sind dem bekannten Musikkritiker und Komponisten Dr. Neitzel in Cöln gewidmet und dürften gerade in ihm einen sehr geeigneten Vertreter resp. Interpreten finden, zumal sich ja Dr. Neitzel in den letzten Jahren dem „Humor in der Musik" als einen Spezialzweig seiner Beschäftigung zugewandt zu haben scheint und durch seine fast allerorten gehaltenen geistvollen, ebenso unterhaltenden wie belehrenden Vorträge darüber sich einen besonderen Namen gemacht hat. Die den gebildeten Musiker aber wohl mehr als den Laien

ansprechenden Stücke bedürfen zur wirksamen und durchschlagenden Wiedergabe eines versierten, ziemlich virtuosen Pianisten. Karl Thiessen

Neue Bücher

Graf, Max. Die innere Werkstatt des Musikers. (Verlag Ferd. Enke in Stuttgart, 1910; Preis M. 6.40.)

Ein so überschriebenes Buch, ansprechend ausgestattet mit Notenbeispielen und Faksimilien und, wie ein flüchtiger Einblick ergibt, nicht beladen mit wissenschaftlichem Ballast, muss wohl unbedingt den Musikfreund anlocken. Er klingt so sachlich, so wenig theoretisch voreingenommen, dieser Titel; als ob wir einmal einen ruhigen Einblick in psychische Gebiete gewinnen sollten, die vor jedem Alltaggedanken verschlossen und dem bewusst Fragenden rätselreich waren. Einblicke durch wissenschaftliche Erforschung, im guten Sinn beschreibende Darstellung. Das Material dazu ist so reich: Briefe, Biographien, Werke in ihren Werdestadien, Selbstzeugnisse aller Art; und es ist so wenig gesichtet, so wenig von Vorurteilen assoziativ entstellt, — man könnte wahre Archive anlegen für jedes Stadium des Schaffensprozesses; und wenn dann ein Meister der geistigen Überschau und schriftlichen Auseinandersetzung den ernsten Versuch wagte, um uns nicht nur den Blick in die Werkstatt, sondern sinnendes Verweilen darin zu ermöglichen, dann wäre ein bedeutender Schritt in mannigfacher Hinsicht geschehen. Max Graf ist in seinen Ansprüchen viel bescheidener. Um im Bilde zu bleiben: er reisst die Pforte auf, führt den Neugierigen polternd ins Geheimgemach, zeigt ihm allerlei höchst niedliche und erstaunliche Gegenstände, zieht von mancherlei verhängten Bildern den Schleier, redet wie ein gelernter Kastellan zu allem ein Mehreres daher, demonstriert ein paar imponierende Geheimprozeduren und zeigt sich ganz erstaunlich vertraut mit allen Einzelheiten. Schliesslich setzt er den so liebenswürdig Unterhaltenen vor die Tür, allwo wir uns nun befinden und, allmählich zu uns kommend, zu prüfen versuchen was wir sahen. Denn obwohl Graf gelassen erklärt: „die Zeit der naturwissenschaftlich beschreibenden Ästhetik ist vorbei", wird man doch wohl dabei bleiben müssen, eine Ästhetik, die sich ganz sichtlich um Beschreibung, Zergliederung und empirische Grundlagen bemüht, auf ihren Wirklichkeitsgehalt hin zu untersuchen. Was er in dieser Hinsicht vorbringt ist in groben Zügen dies: Das künstlerische Schaffen ist ein am meisten vom Unbewussten her gefördertes seelisches Erlebnis; von der Spielfreude und Fantasielust des Kindes stammt alles künstlerische Schaffen und alle künstlerischen Werke sind Erfüllungen von Jugendträumen. Es muss aber ein „komplizierter Prozess" das Kind und den Mann im Künstler vereinigen und ihre Kräfte organisieren, damit ein Werk im eminenten Wortsinn entstehe. Vom Scherz zum Ernst übergehend, möchte ich hier anmerken, dass das Resultat Grafschen Reflektierens dürftig und ärmlich anmutet. Wenn die Abkehr von der naturwissenschaftlichen Psychologie, für deren heutige Formen und Übung man gewiss nicht zu schwärmen braucht, nichts anderes heranbringt als leere, abgegriffene, hundertdeutige Worte wie „unbewusst" und uralte Bilder wie das von der Kindlichkeit des Künstlers, so lohnte es sich nicht, einen Schritt in dieser Richtung zu tun. Es liegt mir ganz fern über Unwissenschaftlichkeit solcher psychologischer Fantasien zu perorieren — obwohl ihre Wissenschaftlichkeit in irgend einem Sinne wohl kaum zu erweisen wäre — aber nicht ganz verständlich ist in der Tat, wie ein belesener und anscheinend gar nicht unerfahrener Mann sich mit so willkürlich zusammengestückten Fragmenten einer psychologischen Anschauung zufrieden geben kann. Anzuerkennen ist nun aber, dass Graf in der Schilderung des oben genannten Prozesses der Umbildung, welche den Hauptteil seines Buches bildet, eine recht ansehnliche Fülle von Gesichtspunkten und Material dazu zusammenbringt; über produktive Stimmung, äusseren Anlass und Inspiration, Konzeption, kritische Arbeit plaudert er stimmungsvoll mit einer Fülle von poetischen Bildern und Deutungen, reichlichen Zitaten und Beispielen. Wer kritisch lesen und doch sich am bunten Vielerlei des Seelenlebens ergötzen kann, dem sei dieser Teil empfohlen. Ein zweiter Teil erörtert das Handwerk, die Technik, den Kompositionsprozess, die klassische Form, den grossen Stil im Sinne von Grafs Tendenz; Graf hat sich ja wieder auf den wahren Beruf der Ästhetik besonnen: „die grossen Gesetze künstlerischen Schaffens aufzuweisen und dem strebenden und ringenden Künstler das Ideal vorzuhalten." Dementsprechend sucht er seine Beispiele fast ständig aus grossen Meisterwerken heraus und aus einer gerade ihm sympathischen Kunstrichtung. Auch dieser Teil ist anregend zu lesen, trotz des etwas aufdringlichen, gelegentlich pathetischen Lehrtones. Ich für mein Teil glaube, dass einfaches Lehren und Lernen ohne vorgehaltne Ideale und aneifernde Kunstpäpstelei auch genügen würde. Freilich, — wissenschaftliche Erkenntnis, gediegene Forscherarbeit müsste wohl vorangehen, und das ist eben der Punkt, wo unser Führer in die „Werkstatt" versagt. Sch.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 9. Dezember 1911, Nachmittag $^1/_2$2 Uhr

Rob. Volkmann: „Er ist gewaltig und stark". Georg Vierling: „Turmchoral".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Als Mitglieder traten ein die Herren:

Kapellmeister Richard Lert, Aachen (Stadttheater).
Städt. Musikdirektor Robert Wiemann, Stettin.
Kapellmeister Jean Ingenhoven, München.
Kapellmeister Ernst Wendel, Dirigent des Philharmonischen Orchesters, Bremen.
Kapellmeister Alfred Kühnlein, Elberfeld.

Für den Witwen- und Waisenfonds sandte Kapellmeister Gustav Schmidt, Mürzzuschlag, M. 8.50.

Für die Festvorstellung am 20. Dezember, gelegentlich unsrer Hauptversammlung in Stuttgart, ist die Oper „Die Entführung aus dem Serail" von W. A. Mozart mit den Schillings'schen Rezitativen gewählt worden. Die Hauptversammlung am 20. Dezember findet vorm. 11 Uhr im Foyer des Königlichen Theaters und nachm. $^1/_2$4 Uhr im Hotel Silber statt. Das gemeinschaftliche Diner mittags $1^1/_2$ Uhr im Hotel Silber kostet pro Mitglied M. 2,50, und ist das Abkommen getroffen, dass Zimmer mit Frühstück im Hotel Silber pro Mitglied mit M. 3,— berechnet wird. Spezielle Einladung zu der Versammlung ist bereits statutengemäss mittels eingeschriebenem Brief erfolgt, und bitten wir um schleunigste Beantwortung.

An Anträgen sind noch folgende eingegangen:

15. Für Neueintretende die bisher erschienenen Aufsätze der Verbandszeitschrift in Broschürenform drucken zu lassen, da Nachlieferung des Verbandsorganes zu kostspielig.
16. In den Statuten deutlicher zu vermerken, dass auch Musikern, die kein Orchester oder keinen Chor leiten, Mitglieder werden können.
17. Antrag des Vorstandsmitgliedes eines Vereins der Musikfreunde betreffs Aufnahme.
18. Durchsprechung des Normalvertrages für Chordirigenten und Erwägung eines Normalvertrages für Leiter von Kurorchestern.
19. Den Stellennachweis zu einem Stellenvermittelungsbureau für Theater-, Chor- und Orchesterdirigenten umzugestalten.
20. Gründung einer Kranken- und Unterstützungskasse.

Die Wohnung des Vorsitzenden ist stets Nürnberg, Bayreutherstrasse 8.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister**

Die nächste Nummer erscheint am 14. Dez.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 11. Dez. eintreffen.

Kreuz und Quer

London. Englische Blätter melden den Tod der Frau Abingdon Compton, die unter ihrem Mädchennamen Louisa Gray als Verfasserin und Komponistin zahlreicher Lieder weithin bekannt war. Mehrere ihrer Lieder hat sie selbst vertont, so „The Blind Girls Dream", „She and I"; andere sind durch bekannte zeitgenössische Komponisten interpretiert worden, so durch Sullivan („Looking Back"), Benedict, Pinsuti und Tosti. Eine Frau von ausserordentlichem Mute und zugleich von warmer Nächstenliebe, betätigte sie sich als Krankenpflegerin im deutsch-französischen Kriege 1870/71. In Versailles arbeitete sie unter dem „Roten Kreuz", bis der Aufstand der Komune ausbrach, worauf die menschenfreudliche Frau nach Wiesbaden übersiedelte, um hier im Dienste werktätiger Nächstenliebe weiter zu wirken.

Lörrach i. Wiesental (Baden). Der Bürgerliche Sängerverein unter der Leitung des Herrn Musikdirektor Albert Ziegler (Lehrer am Konservatorium in Basel) gab am 19. November sein diesjähriges Orchesterkonzert. Der über 100 Sänger zählende Chor sang die „Landerkennung" von Grieg, den „Bauernaufstand" von A. von Othegraven; zur Feier von Liszt 100jährigem Geburtstag wurde seine Humoreske „Gaudeamus igitur" für Orchester und Männerchor aufgeführt, den Schluss des Konzertes bildete der Chor der Norwegischen Matrosen aus „Der fliegende Holländer" von Richard Wagner. Solist des Konzertes war Herr Braun, Heldenbariton von der Frankfurter-Oper, der die Arie des Hans Heiling und Wotans Abschied aus der Walküre vortrug.

Mailand. Puccinis nächste Oper wird ein dreiaktiges Lustspiel „Genio allegro" („Die Lebenslust") der spanischen Komödiendichter Serafino und Joaquino Alvarez Quintero als Libretto haben, das auf italienischen Schauspielbühnen seit fast zwei Jahren grosse Erfolge erzielt. Das Stück spielt in der Gegenwart und enthält viele feinkomische und einige sentimentale Szenen, deren Mittelpunkt eine lebensfreudige junge Aristokratin ist, die ihre Umgebung voll ernster Grandezza mit ihrem Frohsinn revolutioniert.

Memel. Frl. I. Dorrenboom, eine Schülerin von Prof. Grützmacher, wurde dem städt. Orchester als Solo-Cellistin verpflichtet. — Das erste Sinfonie-Konzert des städt. Orchesters (Dirig. Fürstl. Musikdirektor G. Mayer) brachte folgende Werke: Akademische Festouvertüre von Brahms, Serenade Nr. 3. Volkmann (Cellosolo Frl. Dorrenboom), Scènes Hongroises von Massenet, Sinfonie Nr. 8 von Beethoven. — Der erste Kammermusikabend von Mitgliedern des städt. Orchesters brachte Haydn: Streichquartett op. 74 Nr. 3. Beethoven: Streichquartett op. 29. Hummel: Septett op. 74 dmoll.

St. Petersburg. Aus Anlass der Jahrhundertfeier ihres Bestehens veranstaltet die Klavierfirma Gebrüder R. & A. Diederichs in der Zeit vom 8. bis zum 12. Januar 1912 (26.—30. Dezember 1911 russischen Kalenders) im Saale des St. Petersburger Konservatoriums einen Allrussischen Wettbewerb für Pianisten, die russische Untertanen sind. Für den Wettbewerb sind drei Preise ausgesetzt im Betrage von 1500, 1000 und 500 Rbl. Diese Preise werden zuerkannt von einer Jury, zu deren Bestande die namhaftesten russischen Pianisten und Tondichter gehören, unter dem Vorsitze des Direktors des St. Petersburger Konservatoriums A. K. Glasunow. Die Zuerkennung der Preise erfolgt auf Grund eigens zu diesem Zwecke ausgearbeiteter Satzungen, die im Klavierdepot Gebrüder R. & A. Diederichs zu St. Petersburg, Wladimirski Prospekt 8, kostenfrei verabfolgt werden.

Ratibor. Am 19. November wurde unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Hermann Kirchner und unter begeistertem Beifall des Publikums Haydns „Schöpfung" zur Aufführung gebracht. Geradezu glänzend waren die Chöre, die von 350 Schülern des Königl. Gymnasiums und Schülerinnen der Prusseschen Lehrerinnenseminare und der höheren Mädchenschule gesungen wurden. Als Solisten wirkten mit: Frau Steckel und Herr Willms aus Königshütte und Herr Braxator aus Beuthen. Das Orchester bildete die Kapelle des III. Oberschlesischen Infanterie-Regiments No. 62 aus Cosel.

Zerbst. Der Oratorienverein zu Zerbst (Dirigent Herzogl. Musikdirektor Franz Preitz) brachte am 26. November in einer geistlichen Musikaufführung u. a. zur Erinnerung an den 175jährigen Geburtstag Karl Fried. Christ. Faschs (Gründer der Berliner Singakademie, geb. am 18. Nov. 1736 in Zerbst), dessen 8stimmiges Requiem für Chor und Solostimmen zu Gehör.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

@@HD0@@

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 50

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 14. Dez. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Streiflichter auf das Musikleben in England während des 17. Jahrhunderts

Von **Fritz Erckmann**

I.

In das Ende des 16. und den Anfang des 17. Jahrhunderts fällt jene Glanzperiode englischer Musik, ohne die England in musikalischen Dingen überhaupt weder Sitz noch Stimme hätte. Da stehen, in Erz geschrieben, die Namen: Tallis, Byrd, Dowland, Morley, Gibbons. Diese Periode schliesst mit dem Jahre 1630 ab. Von hier an folgt eine Periode des Niedergangs, die ihre Hauptursache in dem Bürgerkrieg fand, der die Fundamente des ganzen Reiches untergrub und eine vollständig veränderte Lage der sozialen Verhältnisse hervorrief.

Die herrschende Religionsgemeinschaft der Anglikaner fand in der starken Partei der Puritaner, deren Hochburg London war, eine solche Opposition und solch dringendes Verlangen nach Vereinfachung des Gottesdienstes, dass am 12. März 1641, also zur Zeit des „langen Parlaments" [1]), von dem Haus der Lords eine Kommission ausgewählt wurde, um die Beschwerde zu untersuchen, einen Bericht darüber abzufassen und diesen vorzulegen.

Der Bericht erschien und empfahl verschiedene Verbesserungen, nicht allein bezüglich der Musik, die den Beschwerdeführenden zu kompliziert und ohrenkitzelnd schien, sondern auch bezüglich der Lebensführung der Chorsänger, die viel Grund zur Klage gab.

Es war nicht das erste Mal, dass die Puritaner eine Vereinfachung des Gottesdienstes wünschten und verlangten. Schon die ersten Führer der Puritaner: Professor Thomas Cartwright (Cambridge) und Robert Brown, Männer von scharfem Geist und rücksichtslosem Draufgehen, hatten mit solchem Erfolg die Landeskirche bekämpft, dass Jener seines Amtes entsetzt wurde und nach Holland ging, wohin ihm dieser folgte. Robert Brown veröffentlichte in Middelburg ein Buch,[2]) in dem er nachwies, dass die Gebräuche der anglikanischen Kirche abergläubisch und die Liturgie ein Gemisch von Papsttum und Heidentum seien. Beide kehrten nach England zurück, und es gelang ihnen, den Bruch zwischen den Puritanern und den Anglikanern vollständig zu machen. Cartwrights Hauptgegner — Hooker — verteidigte zwar in einem gelehrten Werk [1]) den seit undenklichen Zeiten eingeführten Wechselgesang; er konnte aber nicht verhindern, dass grosse Scharen von Anhängern sich der neuen Lehre anschlossen, die mit stürmischem Verlangen König und Parlament um Abänderung des Gottesdienstes angingen.

Die Puritaner wurden immer erbitterter, die Stimmung immer gespannter. Der König versuchte, sich der Führer der Puritaner zu bemächtigen. Da brach im Sommer 1642 der Bürgerkrieg aus.

Es ist nicht zu verwundern, dass die Puritaner endlich zum Schwert griffen. Die Massnahmen zu ihrer Unterdrückung waren zum Teil grausamster Natur. Der Advokat Prynne z. B., der ein Buch veröffentlicht hatte — Histrio-Mastix, die Geisel der Schauspieler — in dem er gegen Musik, Theater, Tanzen, Jagen, Weihnachtsfeierlichkeiten und ähnliche Belustigungen zu Felde zog, wurde seines Amtes entsetzt, an den Pranger gestellt, seiner beiden Ohren beraubt, zu 5000 Pfund Sterling Strafe und zu lebenslänglichem Kerker verurteilt.

Während dieser Zeit der Tyrannei musste das puritanische London, das sich den grausamen Massnahmen mit kühner Stirne widersetzte, 50000 Pfund Strafe bezahlen. Aber nicht von hier aus kam der Anstoss zu dem Bürgerkrieg, sondern aus Schottland. Es war versucht worden, dem presbyterianischen Schottland liturgische Gottesdienste aufzuzwingen. Die Ernennung von Bischöfen hatte schon in vielen Städten Staub aufgewirbelt. Da sollte in der St. Giles-Kirche in Edinburg die Liturgie ihren Einzug halten. Die Einzelheiten des Aufstandes sind lächerlicher Natur. Eine alte Frau, Jenny Geddes, die an Wochentagen einen Gemüsestand hatte, warf den Schemel, auf dem sie gesessen hatte, dem Pfarrer an den Kopf und rief aus: „Der Teufel fahr' dir in den Leib, du falscher Dieb! Sollen meine Ohren die Messe hören?"

Ein wilder Tumult brach aus. Dem Pfarrer wurde der neueingeführte Talar abgerissen und er zur Kirche hinausgetrieben. Dem Bischof von Edinburg, der dann die Kanzel betrat, erging es nicht besser.

Aus diesen Szenen ging der Krieg hervor. Schottland stand in Flammen. Aus allen Klassen der Bevölkerung scharten sich Anhänger zusammen. Die Konzessionen, die der König zu machen gezwungen war, wurden verworfen.

[1]) Das „lange Parlament" war das 5. und letzte Parlament unter der Regierung Karls I. Es trat am 3. November 1640 in Kraft und dauerte 13 Jahre.

[2]) A Treatise of Reformation.

[1]) Ecclesiastical Policy.

Man bestand auf vollständiger Abschaffung des Anglikanismus. Die englischen Truppen wurden im August 1640 von den Schotten unter General Leslie bei Newburn am Tyne besiegt und die beiden Städte Durham und Newcastle eingenommen.

Der König war gezwungen, dem siegreichen Heere eine Abfindungssumme von 300000 Pfund Sterling zu überweisen, worauf sich dieses zurückzog und auflöste.

Die Macht der englischen Puritaner wuchs nun mehr und mehr. Ihr Verlangen nach Umwälzung wurde ungestümer, und als der König ihnen nicht willfahrte, griffen sie wieder zu den Waffen, und es entstand ein langer und blutiger Bürgerkrieg. Die königlichen Truppen wurden überall geschlagen. Die Puritaner wurden die Herren des Landes.

Ihre Unduldsamkeit zeigte sich sofort in den Befehlen, die von dem Haus der Gemeinen ausgingen und infolge deren Orgeln, Altäre, Kruzifixe, Bilder, Monumente der Zerstörung anheimfielen. Gemalte Fenster, kostbare Skulpturen, Bauwerke, welche künstlerischer Geschmack, Frömmigkeit und Wohltätigkeit hervorgebracht und der Welt gegeben hatten, und die weder Geld noch Kunstliebe ersetzen konnten, fielen unter den Händen fanatischer Zerstörer. Grabinschriften wurden abgerissen, Bibliotheken wurden durchstöbert und alle Musikwerke den Flammen übergeben oder anderweitig zerstört.

Cromwell, der Anführer der Puritaner, befahl schriftlich dem Hauptgeistlichen der Kathedrale in Ely, seinem „unerquicklichen und beleidigenden Chordienst“ ein Ende zu machen, und als das nicht geschah, begab er sich selbst nach Ely und brach den Gottesdienst in der Mitte ab.

Die St. Paulskirche [1]) wurde zu Pferdeställen benützt, mit Ausnahme des Chores, der durch eine Backsteinmauer von der übrigen Kirche getrennt wurde. Hier predigte vorzugsweise Dr. Cornelius Burgess, der aus den Einkünften der Kirche ein Jahresgehalt von 400 Pfund Sterling erhielt und ein besonderes Vergnügen darin suchte, in seinen Predigten gegen Bischöfe, anglikanische Einrichtungen und besonders gegen Chorsänger zu Felde zu ziehen.

In der Westminsterabtei rissen die Soldaten die Orgel auseinander und verkauften die Pfeifen in der nächsten Kneipe gegen Getränke. In Winchester wurde aus den Chorbüchern ein grosses Feuer gemacht. Dasselbe geschah in Norwich. Die ganze Bibliothek in Lichfield wurde verbrannt.

Cromwell untersagte seinen Soldaten, die Kathedrale zu Peterborough zu beschädigen. Trotzdem zerstörten diese die Orgel, die Bibliothek, sowie einige Denkmäler. In Chichester wurde die Orgel mit Äxten kurz und klein gehauen, und in Exeter marschierten die Soldaten durch die Stadt und bliesen auf Orgelpfeifen.

Was in diesen Gotteshäusern fanatische Wut blindlings zerstörte, das erhielt durch das Haus der Gemeinen wie auch der Adligen seinen gesetzlichen Stempel. — Am 26. Januar 1643 wurde die gänzliche Abschaffung des Anglikanismus amtlich beschlossen und am 9. Mai des folgenden Jahres die Orgeln als „abergläubische Monumente“ erklärt und ihre Entfernung aus Kirchen und Kathedralen angeordnet.

Trotz dieses Machtgebotes behielten die Kathedralen von Durham, Lincoln, York und die alte St. Paulskirche in London ihre Instrumente.

Es wurde befohlen, dass das Hauptgewicht im Gottesdienst auf Gebet und Predigt gelegt werden solle, denn, so behaupten die neuen Gesetzgeber, der Gebrauch der Liturgie sei „drückend“ und „ein für das Predigen grosses Hindernis; unwissende und abergläubische Leute machen aus dem Gebet ein Götzenbild, und da sie sich im Lippendienst gefielen, hätten sie sich dadurch in ihrer Unwissenheit und Nachlässigkeit bestärkt und Wissen und wahre Frömmigkeit verloren. Die Liturgie sei das Mittel, die Pfarrer träge und unerquicklich zu machen und sie mit den von Andern gesetzten Formen zufrieden zu geben, ohne dass sie sich bemühten, die Gabe des Betens auszuüben, welche der Herr Jesus Christus Jedem, den er zu dem Amt berief, gegeben hätte; auch würde sie in der Kirche endlosen Streit und Unzufriedenheit hervorrufen.“

Die Verordnungen bestimmen dann über den Kirchengesang folgendes: „Es ist die Pflicht der Christen in der Gemeinde wie auch in der Familie, Gott durch Psalmensingen zu loben. Dabei soll die Stimme rein und ernst tönen; hauptsächlich soll aber mit Verstand und mit Anmut gesungen werden. Die ganze Gemeinde kann sich dabei beteiligen, jeder, der lesen kann, soll ein Psalmenbuch haben und alle Andern, die durch Alter oder anderweitig unfähig sind, zum Lesenlernen angehalten werden. Vorläufig aber, da viele nicht lesen können, ist es gut, wenn der Pfarrer oder ein von ihm und den andern Vorstehern bestimmte Person den Psalm vor dem jeweiligen Singen Zeile für Zeile vorliest“.

Der Fanatismus jener Periode gipfelt in der Bemerkung eines Parlamentsmitgliedes, Sir Edward Deering, dass „ein einziges Stöhnen im Geiste so viel wert sei als alle Kirchenmusik der Welt“.[1]) Sir Edward war auch die Aufgabe zugefallen, dem Parlament die gänzliche Abschaffung des Anglikanismus zu empfehlen.[2])

Die Ansichten über den wirklichen Stand der Musik während der Puritanerherrschaft gehen weit auseinander. Während die Musikschriftsteller Burney, Hullah und Ousely behaupten, dass jede Musikgattung von den Puritanern verfolgt und unerbittlich ausgerottet wurde, hat es sich Henry Davey[3]) zur Aufgabe gemacht, für die Puritaner eine Lanze zu brechen. Allerdings befürchtet er in seinem Vorwort, dass er könne missverstanden werden. Dafür liegt keine Gefahr vor. Es ist nicht misszuverstehen, wenn er behauptet, dass während der puritanischen Herrschaft Musik nicht unterdrückt wurde, sondern brillant blühte.[4])

Er gibt zu, dass Orgeln aus den Kirchen entfernt, die Gesangschöre aufgelöst, die Chorbücher in wenigstens vier Kathedralen zerstört und alle Theater geschlossen wurden; weiter, dass die Puritaner jeglichen Beistand der Musik im Gottesdienst verweigerten; er behauptet, dass es wohl einige Eiferer gab, welche jeglichem Vergnügen entsagten, dass aber der grösste Teil der Puritaner Musik ebensowenig unangerührt liessen, als Essen und Trinken.

Wir wollen zunächst der musikalischen Werke gedenken, die während der Puritanerherrschaft im Druck erschienen. Bis zum Jahre 1648 verliess kein Werk von Belang die Presse. In diesem Jahre veröffentlichten die Brüder William und Henry Lawes ihre „Choice Psalms put into Musick for three voices“.

[1]) Dugdale, History of St. Paul's Cathedral.

[1]) One single groan in the Spirit is worth the Diapason of all the church-music in the world.

[2]) Declaration and Petition in the House of Commons. London 1644.

[3]) History of Music (London, J. Curwen and Son, 1895).

[4]) „Music was not persecuted, but was brilliantly flourishing under the Puritan rule“).

Die Melodien sind mit beziffertem Bass versehen, und dem Werke sind am Schlusse neun Kompositionen in Kanonform von William Lawes beigegeben. Das Werk macht keinen Anspruch auf Originalität und steht weit hinter den drei Büchern „Ayres and Dialogues" (1653, 1655, 1658) von Henry Lawes, einem Werk, das grosse Berühmtheit erlangt hat. Der Komponist hat, obgleich er kein Verehrer der Italiener war, in der ersten Nummer dieses Werkes ihre Kompositionsweise nachgeahmt und in England eingeführt. Es ist eine Vermengung von Arie und Rezitativ, weder das Eine, noch das Andere. Das grosse Verdienst Henry Lawes' liegt darin, dass sich seine Musik dem Text innig anschmiegt. Deswegen hielten es die ersten Dichter seiner Zeit für eine Ehre, wenn er die Kinder ihrer Muse vertonte.

Henry Lawes hatte die Ehre, das berühmteste der englischen Maskenspiele, Miltons „Comus", das im Jahre 1634 in dem Schloss Ludlow zum ersten Male aufgeführt wurde, in Musik zu setzen. Von dieser Musik haben sich nur fünf Nummern erhalten. Das folgende Lied möge als Beispiel von der Kompositionsweise Henry Lawes' dienen:

„Back, shepherd, back!"

Back shep-herd, back, e - nough your play till the
next sunshine ho-li-day. Here be without duck or nod o-ther
trip-pings to be trod of ligh - ter toes and
such court guise as Mer - cu - ry did first de-
vise for the mincing Dryades o'er the lawns and o'er the seas.

In früheren Jahren hatte er mehrfach italienische und spanische Texte in Musik gesetzt. In dem Vorwort zu obigem Werk warnt er indessen durch die Erzählung eines scherzhaften Erlebnisses seine Kollegen davor, Texte zu komponieren, die das Volk nicht versteht.

Ebenso berühmt wie die „Ayres and Dialogues" von Lawes sind die Sammelwerke von John Playford, des ersten englischen Musikverlegers. Sein English Dancing Master (1650), eine Sammlung von 104 Melodien für die „Soprangeige" mit Tanzregeln, erschien zwei Jahre später mit 112 und sieben Jahre später mit 132 Melodien. Playfords Name ist aber besonders in den Vordergrund getreten durch das Unterrichtswerk: „Breefe Introduction to the Skill of Music for Song or Violl" (1654), das im Jahre 1683 in zehnter Auflage erschien, durch die Sammlungen „Choice Ayres and Dialogues" (1652), John Hiltons „Catch that catch can" (1652 und 1656) und verschiedene andere Werke. In allen diesen Sammelwerken sind die berühmtesten Namen jener Zeit vertreten: Brewer, Child, Cooke, Cranford, Ellis, Ford, Hilton, Holmes, Ives, Jenkins, Henry und William Lawes, Locke, Nelham, Rogers, Webb, Wilson.

Wenn noch folgender Werke gedacht wird: „A Musical Banquet" (3 Bücher, 27 Stücke für die Lyra-Viol; Musica Harmonia für Sopran- und Bassviol; und Musick and Mirth, 20 Lieder, 1651) — „Musicks Recreation on the Lyra-Viol (eine Art Laute mit sechs Saiten) — Locks „Little Consort" und Gambles „Ayres and Dialogues", so ist die Liste der bedeutenderen Musikwerke, die unter der Puritanerherrschaft im Druck erschienen sind, erschöpft.

Keine Komposition der Periode reicht heran an die Werke Byrds, Dowlands, Gibbons', Morleys und Tallis'. Mit dem Beginn des Bürgerkriegs schliesst die Zeit der grösseren Komponisten Englands, und die Zeit der Psalmenmelodien, der „Ayres and Dialogues" beginnt. Lawes hält nicht viel von den italienischen Melodien, weil er solche Melodien nicht zu schreiben vermochte. Bei der italienischen Oper spielte aber die Melodie eine Hauptrolle, denn durch sie kamen erst die herrlichen Stimmen Italiens zur Geltung. Unter der Bezeichnung Ayre dürfen wir uns daher keine geschmeidige Tonfolge vorstellen, wie sie die ersten italienischen Opernkomponisten ihren Sängern und Sängerinnen in den Mund legten. Keiner der englischen Komponisten der Puritanerzeit besass die Gabe der Melodie. Folgendes Lied von Henry Lawes sagt mehr als alle Worte:

Sweet E - cho swee - test Nimphe that liv'st un - seen
___ within thy ai - ry shell, by slow Meanders mar-gent
greene, and in the Vi - o - let em - broi-der'd vale
where the Love - lorne Nigh - tin - gale night - ly to
thee her sad song mourneth well, canst thou not tell me
of a gent - le payre, that li - kest thy Nar - cis - sus
are? O if thou have hid them in some flow'ry cave,
tell me but where, sweet queen of par-ley, daugh-
___ ter of the sphere. So mayst thou be trans-
plan - ted to the skies and hold a
coun - ter - point to all heav'ns Har - mo - nies.

(Fortsetzung folgt.)

Londoner Spaziergänge

Madame Albanis Abschiedskonzert — Das klassische Orchester — Zwölfuhr-Konzerte — Klavierunterricht durch Korrespondenz — Yvette Guilbert in der Bechsteinhalle — Das Petersburger Streichquartett

Es gibt nichts Langweiligeres als das Abschiedskonzert einer einst vielgefeierten Sängerin. Madame Albani, die Primadonna aus vergangenen Jahren versammelte in der riesigen Alberthalle mehrere Veterankollegen um sich, und anstatt naturgemäss dies ein Veteranenkonzert pure et simple zu nennen, zog sie es vor, diese letzte öffentlich gesungene Tat als Abschieds-Parade-Funktion abzuhalten. Die treu und anhänglich gebliebenen Enthusiasten einer in London grossgezogenen Künstlerin strömen um solche Zeit en masse herbei, um sich womöglich noch etliche Abschieds- und „Gnaden-Arien" zum letzten Male vorsingen zu lassen. Anhaltender Applaus und ebenso anhaltende Blumenspenden sollen dem ganzen Vorgang eine womöglich historische Weihe verleihen. Vierzig Jahre lang hat die Albani öffentlich gesungen; ihr Name wird nicht allein als Opernsängerin, sondern ebenso auch als Oratorien- und Liedersängerin stets in Ehren genannt werden. Im Jahre 1872 stand sie zum ersten Male vor einem Londoner Publikum. Ihre Stimmmittel sind heute natürlich stark reduziert, und was die Künstlerin sich heute noch zu singen anschickt, ist mehr eine Andeutung der betreffenden Tonschöpfung. Und trotzdem die vielen Jahre fortwährenden Strebens der einst herrlichen Stimme gewisse natürliche Grenzen gezogen haben, kokettiert die Albani mit Vorliebe noch mit den hohen Lagen. So sieht man denn, dass selbst die erfahrensten Sängerinnen, die jungen Künstlerinnen als Vorbild dienen sollen, dennoch in den alten Fehler verfallen, das erreichen zu wollen, was die Stimme eben nicht mehr leisten kann. Madame Adelina Patti glänzte auch mit letzten Resten und der 78jährige Sir Charles Santley wurde förmlich bejubelt für die wahrhaft wunderbare Weise, mit welcher er etliche Lieder und Gesänge seines alten Repertoires wiedergab. Bei solchen Anlässen fragt man in einem Londoner Konzertsaal niemals: Was wird gesungen? Das Hautinteresse konzentriert sich immer in der stereotypen Frage: Wer singt jetzt?! Und um solche Zeit singen die im Verblassen begriffenen Stars gewöhnlich das Älteste, Abgebrauchteste und Langweiligste ihres respektiven Repertoires, womit dem stets wohlwollend gesinnten Londoner Konzertpublikum die meiste Freude bereitet wird. Je wuchtiger der Applaus dann wird, um so höher türmen sich dann die herrlichen Blumenspenden, die in ihren vielfachen künstlerischen Formen das Podium förmlich zu einem Blumenbett umwandeln. So ehrt man in London seine Lieblinge!

Wenn ein neuer orchestraler Körper in London keinen nachhaltigen Eindruck erzielen kann, dann versucht man es mit dem Wechseln des Namens. Das gegenwärtige Klassische Orchester, das unter der verständigen Leitung des Herrn Theodor Stier steht, nannte sich vor etwa einem Jahre, als es gegründet wurde: „The Bechstein Hall Orchestra". Bald darauf fand man, dass wohl ein Bechsteinpiano aber nicht The Bechstein Hall Orchestra gut klingt! Es wurde daher mit dem exklusiven Namen: „The London Concert Orchestra" bedacht. Doch auch dieser etwas stolzer klingende Name behagte vielen nicht. Endlich kam man überein, dass der Titel: „The London Classical Orchestra" wohl am besten klingt und unter diesem Sammelnamen gab das neue Orchester ihr erstes Konzert im Bechsteinsaale. Das Programm war ziemlich buntscheckig und schien demonstrieren zu wollen, dass „wir" wohl „klassisch" heissen, doch nicht klassisch sind. Es enthielt unter anderem: die Ouvertüre zu Wolf-Ferraris komischer Oper: „Susannens Geheimnis", drei kleinere Stücke von Rameau, F. S. Converses dramatische Szene „Joan of Arc", Schuberts erste Sinfonie und einen Walzer von Johann Strauss! Die Pianistin Miss Evelyn Winter spielte mit den redlichsten Absichten Liszts erstes Klavierkonzert und erntete lebhaften Beifall. Im grossen und ganzen darf Herr Stier mit dem erlangten Erfolge zufrieden sein, doch in der Folge wird er seine Programme denn doch „klassisch" zusammenstellen müssen.

Interessant und jedenfalls neu in gewisser Beziehung sind unsere Thursday Twelve O'Clocks-Konzerte unter der höchst gewandten Direktion der Klaviervirtuosin Mathilde Verne. Allerdings haben diese Konzerte auch ihre gewissen Nachteile. Der wohl unsichtbare, allein gefährlichste Störer bei diesen neu ins Leben gerufenen musikalischen Funktionen, ist der Magen. Wer kann ohne zu erröten sagen, dass er einem Vortrage aufmerksam lauscht, wenn er von Hunger gemahnt oder gar geplagt wird! Wenn es 1.30 nach Mittag wird, dann bemerkt man ganze Reihen gähnend und mit ziemlich verdrossener Miene. Doch nicht lange darauf und die letzte Nummer des Programms kommt zu ihrem sehnlichst erwarteten Recht. Im letzten dieses most fashionable Concerts sang Herr Reinhold von Warlich, ein ausgezeichneter Sänger, elf Lieder von Robert Franz. Es war eine helle Freude, diesem Komponisten mit seinen geistvollen Gaben wieder einmal lauschen zu können. Wir glauben übrigens, dass Robert Franz auch von unseren englischen Sängern wieder aufgenommen wird, was Liederprogrammen stets wieder ein besonderes Ansehen verleiht. Am meisten akklamierte das Publikum diesmal: „Der Schmetterling ist in die Rose verliebt", „Mit schwarzen Segeln", „Das Meer erstrahlt" und „Mir fehlt das Beste", allein auch der Rest der Gesänge waren in ihrer künstlerischen Wiedergabe Meisterstücke der Interpretation. Ich speziell habe das herrlichste der herrlichen Lieder Franz' vermisst: „Im Herbst". Herr G. O'Connor Morris begleitete mit schmiegsamer Perfektion. Miss Mathilde Verne, die Direktrice dieser Konzerte spielte die Schumannschen Etudes Symphoniques mit männlicher Bravour.

Piano Tuition by Post lautet der neueste Lockruf für Pianisten beiderlei Geschlechts, deren Fortschritte bisher keine erfreulichen Resultate aufwiesen. In einem mir vorliegenden, recht kräftig und ziemlich schlau gehaltenen Inserat, kündigt Mr. Macdonald Smith an, dass er Klavierunterricht erfolgreich blos bei Anwendung von Korrespondenz erteilt. Er beruft sich bereits auf mehrfach aufgewiesene Resultate und verspricht jedem Erfolg, der für seine korrespondierende Methode bezahlt. Wir sind in London schon zu sehr abgehärtet worden, als dass wir uns auch nur im geringsten wundern über die „geniale" Dreistigkeit des Herrn Erfinders dieser neuartigen „Methode". Erzählte mir doch jüngsthin ein Kollege, dass der neueste Gesangsprofessor in London seinen Schülerinnen Nervosität dadurch abgewöhnt, dass er sie in seinem Stunden-Salon mit blanken Tellern am Kopfe herumlaufen lässt. Der Teller darf natürlich mit der Hand nicht gehalten werden und liegt flach auf der Frisur der betreffenden Schülerin. Das Umherlaufen durch volle fünf Minuten mit dem Essgefäss am Kopfe soll angeblich jede Bühnennervosität bannen! In London erlauben sich gewisse Leute „um Geld zu machen" — to make money, wie es hierzulande heisst — derartige Ungeheuerlichkeiten, dass man beim Hören oder Lesen dieser Vorkommnisse immer das Gefühl hat, dass jetzt endlich die Polizei einschreiten muss, um der Sache ein Ende zu machen. Allein dieser neueste Klaviertechnik-Spekulant hat wieder einmal den „pianistischen Vogel" abgeschossen. Zu seiner „musikalischen Ehre" muss es ihm nachgesagt werden, dass er sich seine neue Methode gut bezahlen lässt. Nur fürchten wir, dass es den Leuten, die Mr. Smiths Methode geniessen sollen, so ergehen wird, wie dem Manne, der das Schwimmen aus dem Buche lernte. Als dieser das ganze Buch fast auswendig konnte, ging er ins Wasser und ertrank.

Madame Yvette Guilbert, diese pikanteste unter den pikanten Gesangsspezialitäten, gab ein Rezital in der Bechsteinhalle. Ihre Vortragsweise ist absolut unnachahmbar und das gediegenste in ihren Gesängen ist ihr — Parlando. Mit Vortragsstücken wie: „L'Ecolière", „La pierreuse", „St. Cathèrine" und „La Lisette" wusste sie ihr Stammpublikum förmlich in Ekstase zu versetzen. Und als sie dann mit englischen Volksliedern kam, dann wusste man um so mehr die Lieder in ihrer Muttersprache zu schätzen. Monsieur Gustave Ferrari beim Piano hat glänzend assistiert.

Das Petersburger Streichquartett rechtfertigte wieder seinen gut eingeführten Namen mit der Wiedergabe von drei Quartetten in der Bechsteinhalle. Was uns übrigens bedenklich erscheint, ist der häufige Wechsel des Primarius. Vor drei Jahren kamen die Petersburger mit Kaminsky als leader, wie wir hier sagen. Er war ein geborener Primarius. Ein Jahr darauf brachten sie den Virtuosen Kocian als leader. Nun, Kocian war derart kalt und farblos, dass die Petersburger damals förmlich abfielen. Kocian wollte absichtlich den Virtuosen nicht schimmern lassen, während er den Primarius nicht schimmern lassen konnte, da er in die geheimnisvolle Spielart von Kammermusik noch nicht genügend eingeweiht war. Diesmal kam als dritter Primarius Herr Grigorowitsch, der eine sehr respektable Technik besitzt, allein als Quartettleiter sich noch erheblich einspielen muss. Es fehlt jetzt noch die Tiefe des Eindringens in den Gehalt der Tonschöpfung. Die übrigen Herren sind: Kranz (zweite Geige), Bakalejnikoff (Viola) und Butkewitsch (Violoncello), die alle ganz vorzügliches leisten. Von den zur Aufführung gebrachten Quartetten: Alexander

Taneieff No. 3, Schumann op. 41 No. 1 a moll und Beethoven op. 59 No. 3 C dur hat das Schumannsche Quartett den meisten Anklang gefunden und wurde auch am lebhaftesten applaudiert. Taneieffs Werk ist im ersten Satz etwas zu schulmeisterlich geraten und wird daher öfter monoton; dagegen sind die übrigen Sätze äusserst interessant gemacht und wurden auch dementsprechend interpretiert. Von russischer Eigenart oder nationaler Färbung ist in keiner der Sätze irgend eine Spur. Es ist alles so urdeutsche Musik, als hätte sie einer der Modernen in Deutschland oder Österreich geschrieben. Das Beethovenquartett haben wir von Jean Becker, Heckmann und Joachim ganz anders vorgetragen gehört. Übrigens könnten die Herren Russen von Arnold Rosé und Genossen viel profitieren, insbesondere wenn es sich um Beethoven handelt. Absolute Musik muss mit absoluter Meisterschaft behandelt sein!

S. K. Kordy

Rundschau

Oper

Bremen

Anfang Dezember

Mit dem Schlusse der vorigen Saison ist eine ganze Reihe von bewährten Kräften aus dem Opernensemble des Bremer Stadttheaters ausgeschieden. Dadurch sind für diese Spielzeit zahlreiche Neuengagements notwendig geworden. So boten auch die Aufführungen von Opern, die bereits im vorigen Jahre wiederholt gegeben waren, durch die Neubesetzung wenigstens eines Teiles der Hauptrollen und der meisten Nebenrollen den Reiz der Neuheit. An Stelle des als Direktor an das Bremerhavener Stadttheater berufenen Herrn Burchard hat Herr Strickrodt das Amt des Oberregisseurs übernommen und in mancher Neuerung seinen Einfluss geltend gemacht. Neben Herrn Kapellmeister Kun ist für die musikalische Leitung in Herrn Kapellmeister Gottlieb eine tüchtige Kraft gewonnen worden. Erhalten geblieben ist uns Herr Alois Hadwiger. Als Lohengrin, Tannhäuser, Walter Stolzing, Pedro in „Tiefland," „Evangelimann", Turiddu und Eleazar entzückte er wieder durch den Glanz seiner Stimme, seine vollendete Gesangskunst und vornehme Darstellung. Noch gehört Frau Burchard unserer Bühne an — sie folgt im nächsten Jahre einem Rufe an das Hof- und National-Theater in Mannheim — und erwies sich in der Darstellung der Elsa, der Elisabeth, der Marta in „Tiefland," der Santuzza als eine Künstlerin, die ihresgleichen sucht. Frau Maryla von Falken und Frau Hallensleben bewegen sich in aufsteigender Linie. Erstere sang wieder die Recha und die Walküre, und zwar mit solchem Glanz und solcher Vollendung, wie wir es von ihr noch nicht gehört haben. Frau Hallensleben bot als Eva, Sophie, Gänsemagd und in zahlreichen anderen Rollen prächtige Leistungen, dagegen hatte sie sich mit der Eleonore im Troubadour auf ein Gebiet begeben, dem sie nach ihrer Ausbildung doch nicht ganz gewachsen ist. Nach einjähriger Abwesenheit ist Frl. Rödiger für unsere Bühne wieder gewonnen worden. Durch ihre meisterhafte Darstellung der Madame Butterfly wusste sie für diese Oper von neuem Interesse zu erwecken. Als Nuri, Rose Friquet, Undine, Gräfin in „Susannes Geheimnis" zeigte sie wieder ihre vielseitige Kunst. Recht wirkungsvoll gab sie auch die Dot im „Heimchen am Herd". Diese Goldmarksche Oper hat man nach langen Jahren wieder hervorgeholt, und mit Recht. Die Musik ist so reich an Schönheiten, dass es schade darum wäre, wenn sie einfach aus dem Grunde, weil die Oper zu arm an Handlung und zu sehr erfüllt von lyrischen Stimmungen, ganz in Vergessenheit geraten sollte.

Die besonderen Verhältnisse in dieser Spielzeit lassen es begreiflich erscheinen, dass bisher nur zwei Neuheiten herauskamen. Die erste war die romantisch-komische Oper von Ad. Adam: König für einen Tag (Si j'étais roi) in der Übersetzung und Bühnenbearbeitung von Paul Wolff. Die Aufführung, durch Herrn Kapellmeister Gottlieb sorgfältig vorbereitet, der es auch verstand, die Feinheiten der Musik aufs schönste in die Erscheinung treten zu lassen, und von Herrn Strickrodt glanzvoll inszeniert, erzielte einen nicht unbedeutenden Erfolg, so dass mehrere Wiederholungen möglich wurden. Neu waren auch die „Königskinder" von Humperdinck, wenigstens in der neuen Form als Märchenoper, mit Herrn Hadwiger und Frau Hallensleben in den Titelrollen. Die Aufführung war eine äusserst wirkungsvolle: das Orchester unter Leitung von Kapellmeister Kun brachte die intimen Schönheiten der Partitur mit bestem Gelingen zur Erscheinung, alle Mitwirkenden gaben ihr Bestes, und nicht wenig trugen auch die neuen Dekorationen, wahre Meisterwerke der modernen Theatermalerei, dazu bei, Stimmung zu erwecken.

Von den sonstigen Darbietungen sei noch besonders hervorgehoben die Aufführung des ganzen Ringes in den ersten Tagen des Oktober. Herr Hadwiger war damals leider erkrankt und musste daher auf eine Mitwirkung verzichten. Ihn vertrat in den Rollen des Siegmund und Siegfried Herr Adolf Löltgen von der Dresdner Hofoper mit bestem Erfolge: gesanglich und darstellerisch stand er auf der Höhe.

Frau Siegfried Arnoldson gastierte als Carmen und als Regimentstochter und erzielte wieder durch die vollendete Kunst ihres Gesanges, den fein abgewogenen Vortrag, durch die Anmut ihrer Erscheinung und ihres Spieles unbedingten Erfolg.

Eine Glanzvorstellung war die der Meistersinger am 16. Nov., in der Fritz Feinhals aus München die Rolle des Hans Sachs gab, und zwar in einer Weise, die über alles Lob erhaben ist. Mit ihm wetteiferten die übrigen Darsteller in dem Bestreben, ihr Bestes zu geben, und selbst der Chor, der nicht immer allen Ansprüchen gerecht wird, zeigte an diesem Abend Sicherheit und Stimmfrische, so dass die Schlußszene zu gewaltiger Wirkung gelangte. Die aufgeführten Werke gaben auch den neu engagierten Kräften Gelegenheit, ihr Können in den verschiedensten Rollen zu zeigen. Ein Urteil darüber möchte ich mir aber bis zum Schluss der Saison vorbehalten.

Das Theaterwesen in Bremen geht grossen Veränderungen entgegen. Das ehemalige Tivoli-Theater, bisher als Operetten- und Spezialitätenbühne benutzt, ist vom Staate angekauft worden und soll zu einem zweiten Stadttheater umgebaut werden, dem die Pflege des Schauspiels zufallen soll. Das jetzige Stadttheater wird alsdann ausschliesslich für die Oper zur Verfügung stehen.

Dr. R. Loose

Dessau

Aus dem Spielplan der Oper seien im Monat November ausser einer vorzüglichen Fidelio-Aufführung (24. Nov.) noch drei Vorstellungen besonders hervorgehoben. Im „Fliegenden Holländer" (12. Nov.) gastierte in der Titelpartie Franz Reisinger vom Stadttheater in Dortmund auf Engagement mit starkem Erfolge, als Cho-Cho-San in Puccinis „Madame Butterfly" wusste Minnie Nast (Dresden) wieder im tiefsten Innern zu erschüttern, und in der „Walküre" brachte Carl Perron (Dresden) die Wotanpartie zu schöner Geltung. Das musikalische Ereignis aber bildete eine geschlossene Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen" mit einer ganzen Reihe Bayreuther Gäste. Unter ihnen ragte Walter Soomer vom Dresdener Hoftheater als Wotan besonders hervor. Die ganze Auffassung und künstlerische Ausgestaltung dieser Partie muss man in solch genialer Art der Darbietung nach jedweder Richtung hin als ideal bezeichnen. Dem Wotan nahezu ebenbürtig war die Brünnhilde Frau Leffler-Burckhards (Wiesbaden). Starke Erfolge hatte auch Aloys Hadwiger (Bremen) als Siegfried zu verzeichnen. Nur hätte man seinem an sich glänzenden Organ mehr Fülle und Rundung wünschen mögen. Einen stimmgewaltigen und durch charakteristische Darstellung hochbedeutsamen Hagen vermittelte Carl Braun von der Wiener Hofoper, eine treffliche Sieglinde Elsa Hensel-Schweitzer (Frankfurt). In echtem Bayreuther Stil war, was Spiel und Deklamation angeht, die Fricka Luise Reuss-Belces (Berlin) gehalten. Neben diesen auswärtigen Kräften bewährten sich die einheimischen auf das beste, vor allem Leonor Engelhard als Loge und Siegmund, Oskar Feuge als Mime und Albert Leonhardt als Alberich. Die Hofkapelle unter Führung von Hofkapellmeister Mikorey spielte vortrefflich. Zum Gelingen des Ganzen trug auch die prächtige Gesamtinszene ihr gut Teil bei.

Ernst Hamann

Dresden

10. Dezember

Von unserer Oper ist diesmal nur wenig zu berichten. Allerdings hatte uns ein Ereignis etwas in Aufregung versetzt: der zu befürchtende Weggang des Herrn v. Schuch. Der für

unser Institut fast unentbehrliche Dirigent hat es fertig gebracht, offiziell seine Enthebung vom Amte des Generalmusikdirektors zu verlangen, um eine auswärtige Stellung anzunehmen. Er ist zwar bald Mitte der Sechzig — aber was tut das? Jung, elastisch und arbeitsfrisch fühlt er sich wie selten einer. Die Generaldirektion hat ihn freilich nicht gehen lassen. Wien und München wollten ihn haben und eines von ihnen hätte ihn bald bekommen, da Herr v. Schuch durch mancherlei Maßnahmen, bei denen man sein Urteil nicht ausschlaggebend sein liess, gegen die Intendanz verstimmt gewesen sein soll. — Das vor einem Vierteljahr vertiefte Orchester ist (wie bereits mitgeteilt) vor kurzem wieder um ein beträchtliches Stück erhöht und auch das Dirigentenpult wieder weiter an die Bühne vorgerückt worden. Unser Repertoire ist, wie schon einmal früher betont, so einseitig und langweilig wie sonst nirgends; es wird zwar von Erstaufführungen der Humperdinckschen „Königskinder" und Charpentiers „Louise" gemunkelt, aber auch damit würde Dresden nur anderen Theatern hinterherhinken. — Herr Soomer führte uns seinen prächtigen Fliegenden Holländer und Kurwenal vor (in einer Tristanaufführung unter Schuch, der vom Publikum sehr gefeiert wurde); Frau Gentner-Fischer vom Frankfurter Opernhause, eine stimmbegabte und geschulte Sängerin, gastierte als Selika in Meyerbeers „Afrikanerin" vertretungsweise; in der gleichen Vorstellung sprang Frl. Eichholz aus Leipzig hilfsbereit in später Stunde für Frl. v. Catapol als Inez ein. Ein neuer, bereits engagierter basso profundo betrat in Herrn Johannes Kaufmann als Eremit im Freischütz bei uns zum allerersten Male die Bühne, ohne dass man nach dieser einen Probe ein vollgültiges Urteil über ihn und die zweifellos vorhandenen Mittel abgeben könnte. Schliesslich kam der in Dresden hochgeschätzte Kopenhagener Kammersänger Wilhelm Herold als sehr gefeierter und volle Häuser schaffender Gast zu uns mit „Tiefland" (Pedro) und „Tosca" (Cavaradossi). Er ist nicht mehr im Besitze schöner, quellender Mittel; aber er versteht mit Geschmack zu singen und seine Partien zu schauspielerischen Glanzleistungen zu gestalten. Als Schuft Scarpia präsentierte sich in dieser „Tosca" erstmalig Herr Plaschke, der namentlich stimmlich Ausgezeichnetes leistete. Das Neueste ist ferner: unser dritter Kapellmeister, Herr Kutschbach, dirigiert jetzt im Stehen. Dr. Georg Kaiser

Elberfeld-Barmen
Anfang Dezember

Ausser zahlreichen, stets gut besuchten Aufführungen des Rosenkavaliers verzeichnet der Spielplan der letzten Wochen namentlich Neueinstudierungen, denen ein nachhaltiger musikalischer Erfolg beschieden war. Maria Labia (Wien) sang die Titelrolle in der Toska und Karl Armster den Scarpia. Überwog bei M. Labia durchweg die schauspielerische Leistung, so riss K. Armster durch sein wundervolles Organ die das ganze Haus füllenden Zuhörer mit sich fort. Der neue Heldentenor A. Balder charakterisierte den Cavaradossi in packender Weise, gesanglich und darstellerisch. Auch die kleineren Partien waren mit Winter (Angelotti), Niels (Messner), Graf (Spoletta) gut besetzt. Den Taktstock führte der neue erste Kapellmeister Hans Willken straff und umsichtig. Dank ganz hervorragender Leistungen von Armster (Titelrolle), A. Balder, Anna Kettner, A. Lons (Senta), F. Winter und des trefflich geschulten Chores hinterliess unter Karl Gemünds Leitung Der fliegende Holländer einen so mächtigen Eindruck (bei ausverkauftem Hause), dass er schon nach wenigen Tagen wieder auf das Repertoir gesetzt werden musste.

Im Neuen Barmer Stadttheater erlebte der Rosenkavalier wie in Elberfeld zahllose Wiederholungen. Daneben wurden neu einstudiert: Lohengrin, Carmen, Madame Butterfly, Tannhäuser, Walküre. Im letzteren Werke trat das solistische Können verschiedener Mitglieder besonders angenehm auf. Margarete Kahler (Brünnhilde) und Ludwig Fränkel (Wotan) zeigten sich in gesanglicher und darstellerischer Hinsicht als vorzügliche Künstler, auf die unsere Bühne stolz sein kann. Mehr durch sein gesangliches Können verdient F. Büttner, der neue Heldentenor (Siegmund), Anerkennung. Im Rheingold wusste Maly-Motta den Alberich lebhaft zu charakterisieren. Fast sämtliche Rollen des Rheingolds waren gut besetzt, so dass wir auch diesen Winter den Ring mit eigenen Kräften stilgerecht aufführen können. H. Oehlerking

Magdeburg
Anfang Dezember

Unsere Oper hat seit Beginn der neuen Saison und der neuen Direktion Hagin unter Kapellmeister Joseph Göllrichs Leitung eine ungemein lebhafte Tätigkeit entfaltet. Ein Gastspiel von Sigrid Arnoldson in Traviata und Carmen brachte für die ständigen Opernbesucher nicht viel neues. Dass Frau Arnoldson eine ausgezeichnete Gesangskünstlerin ist, bestätigte sich aufs neue: die wundervolle Freiheit und Leichtigkeit ihrer Tonbildung, die virtuose Beweglichkeit ihrer in allen Lagen ausgeglichenen Stimme machen es immer wieder zu einem Genuss, ihrem Gesange zu lauschen. Dass diesen Vorzügen auch gewisse Mängel gegenüberstehen, ist nicht zu leugnen: ein mehr als auch nach italienischem Geschmack statthaftes, häufiges Tremolieren und ein gelegentliches zu Tiefsingen sind wohl imstande, die Freude an der Arnoldsonschen Sangeskunst hie und da zu trüben, jedoch können sie ebensowenig wie die ausserordentlichen Freiheiten des Vortrages den Gesamteindruck zerstören, dass man es mit einer echten Künstlerin zu tun hat. Eine verdienstvolle Neueinstudierung und -inszenierung brachte der 19. November mit der Aufführung von Léo Delibes' „Lakmé". Kapellmeister Göllrich, der warme Freund französischer Kunst, war mit bestem Erfolge, so weit es in seinen Kräften stand, bemüht gewesen, die wundervollen musikalischen Feinheiten des Werkes herauszubringen, und so durften wir uns denn speziell im ersten und letzten Akte an den entzückenden Reizen dieser in melodischer wie in instrumentaler Hinsicht graziösen Kunst im wesentlichen ungestört erfreuen. Unter den Darstellern gebührt bei weitem das Hauptverdienst der Trägerin der Titelrolle, Frl. Nellie Heyl. Die junge Künstlerin, die in ihrer erst kurzen Bühnenlaufbahn uns schon so manche Beweise ihrer reichen Begabung brachte, hat mit ihrer Lakmé wohl den Höhepunkt des von ihr bisher gebotenen erreicht: gesanglich wie schauspielerisch stellte sie eine bis ins feinste ausgearbeitete und nichtsdestoweniger ungemein temperamentvolle und graziöse Leistung vor uns hin. Neben ihr verdienten Anerkennung vor allem Herr v. Ulmann als Nilakantha, ferner die Damen Frl. Anna Jacobs, Frl. Beatrice Stellion und Frl. Lilly Mothes. Herr Niering war ein guter Friedrich, während Herr Bültemann als Gerald neben Frl. Heyls Lakmé leider nicht zu befriedigen vermochte. Auf wessen Konto die groteske Idee zu setzen ist, die englischen Offiziere in Indiens tropischem Klima im dunkelblauen Tuchwaffenrock einherschwitzen zu lassen, entzieht sich leider meiner Kenntnis. Die indische Urwaldromantik des letzten Aktes plus dem Einschlag von ärarischer Kommisstimmung gab auf jeden Fall ein interessantes Gefühlspotpourrie.
Dr. Walter Haeser

Konzerte

Berlin
10. Dezember

Lisa Jack'l, die sich am 30. November mit einem Klavierabend vorstellte, ist eine fähige und ernst zu nehmende Pianistin. Sie stellt sich keine grossen Aufgaben, aber was sie bietet, ist in seiner Art vollkommen. Schöner Ton, gute, gediegene Technik, geschmackvoller Vortrag sind die Vorzüge, die ihr nachzurühmen sind. Beethovens Esdur-Sonate op. 81 und Schumanns gmoll-Sonate wurden von der Konzertgeberin in feinsinniger Weise interpretiert.

Der Geiger Sascha Culbertson, den ich vorher im Blüthnersaal hörte, hat mir früher einen besseren Eindruck gemacht. Diesmal brachte er es nur zu einer recht guten Durchschnittsleistung. Die wiederholt getrübte Intonierung und ein paar andere technische Unzulänglichkeiten liessen einen freudigen Genuss nicht aufkommen. Der junge Künstler spielte, von Herrn Emmerich Kris vortrefflich am Flügel begleitet, Werke von Tartini (Teufelstriller), Wieniawsky (dmoll-Konzert und Paganini.

Das Trio Lindemann-Gesterkamp-Beyer-Hané (Berliner Trio gab seinen ersten Kammermusikabend im Bechsteinsaal. Mit dem Vortrage der Trios Hdur op. 8 von Brahms, Gdur Nr. 1 von Haydn und Bdur op. 99 von Schubert haben die Künstler meisterhaftes im virtuosen temperamentvollen Zusammenspiel geboten.

Von der Sängerin Maria Clemm hörte ich in ihrem Konzert eine Anzahl Lieder und Gesänge von E. d'Astorga, Schubert und Brahms. Sie verfügt über eine nicht allzu schmiegsame, aber angenehme Mezzosopranstimme von dunkler Färbung. Ihre Aussprache ist deutlich, der Vortrag lässt an Lebendigkeit und verständiger Abwägung wenig zu wünschen übrig. Was hier und da an den Darbietungen der Sängerin unkünstlerisch wirkte, war, dass sie des öfteren die hohen Töne maßlos forzierte.

Alice Ripper (Klavierabend, Blüthnersaal, 1. Dezember) ist auf dem rechten Wege; sie hat sich stetig zu grösserem Können, zu tieferem Verständnis ihrer Aufgabe weiter gearbeitet. Sie interessierte auch diesmal mit ihren verschiedenartig stilisierten Vorträgen in hohem Masse. Als hervorragende Leistungen erschienen mir Liszts Konzert-Solo Edur und Chopins Allegro de Konzert op. 46.

Am folgenden Abend konzertierte die jugendliche Pianistin Cella della Vrancena mit gutem Erfolge. Vom Blüthner-Orchester unter Herrn Edm. v. Strauss' Leitung unterstützt, spielte sie die Klavierkonzerte in Gdur von Beethoven, amoll von Schumann und gmoll (Nr. 2, op. 22) von Saint-Saëns technisch sehr gewandt, mit sichtlicher Intelligenz und Vortragsverve.

Ilona K. Durigo gab am 3. Dezember einen Liederabend mit Gesängen von Bach, Beethoven, Schubert, Liszt, Rob. Kahn und E. J. Wolff. Ihre schöne, in allen Lagen ebenmässig entwickelte Mezzosopranstimme ist besonders im Piano von grossem Reiz; ihre Sprachbehandlung ist ausgezeichnet, der Vortrag warm, geistig lebendig. Liszts stimmungsvolles „Es muss ein Wundervolles sein“ und „Oh! quand je dors“, auch Schuberts „Ganymed“ wird man nicht oft so fein gesungen hören.

Herr Otto Werth brachte in seinem Liederabend (5. Dez.) ausschliesslich Brahmssche Kompositionen zu Gehör. Vermochte der Sänger mit seinem Vortrag nicht sehr in die Tiefe zu dringen, so verlieh er seinen Gaben doch immerhin einen sympathischen Charakter durch die geschickte und im grossen ganzen geschmackvolle Behandlung seiner schmiegsamen und bei massvollem Gebrauch wohlklingenden Basstimme.

Ich besuchte noch an diesem Tage den Klavierabend von Joseph Lhévinne, der Beethoven, Brahms, Schumann und Liszt spielte. Er hat sich seine hochentwickelte Technik bewahrt, liebt es freilich auch noch immer, gelegentlich mit reichlich starken Kraftproben aufzuwarten. Aber ich fand doch daneben im Vortrag gegen früher grössere Feinheit und Überlegtheit. So geriet z. B. Brahms' fmoll-Sonate op. 5 sehr schön. Weniger wollte mir einzelner kleiner darin angebrachter Manieriertheiten wegen die Beethovensche Edur-Sonate op. 101 zusagen. Alles in allem aber war es ein genussreicher Abend, und erschienen die dem Konzertgeber vom Publikum gespendeten Huldigungen durchaus angebracht.

Die Kammermusik-Vereinigung der Königl. Kapelle gab am 6. Dezember ihr zweites Konzert in der Singakademie. Auf dem Programm stand als Neuheit eine Sonate für Klavier und Klarinette op. 14 von Hans Pogge, ein im ganzen nicht bedeutendes, aber sehr ansprechendes und melodiöses Werk. Am bedeutendsten erscheint der erste Satz (Allegro) in der klar disponierten Form und der beredten, pathetisch erregten Tonsprache. Unter den folgenden Variationen über ein französisches Volkslied sind einzelne hervorragend, andere gesucht. Originell ist das frisch und kräftig hinstürmende Finale, dessen zweites Thema von besonders einschmeichelndem Reiz ist. Von den Herren Rob. Kahn und Leonard Kohl vortrefflich ausgeführt, fand das Werk beim Publikum freundlichste Aufnahme. Der Abend hatte eine tüchtige Wiedergabe des Mozartschen Esdur-Quintetts (Köch. Verz. 482) eingeleitet. Weiter gab er noch Fr. Gernsheims Divertimento für Flöte und Streichquintett op. 53 und L. Spohrs wirkungsvolles Oktett op. 32 in wohlgerundeter Ausführung.

Adolf Schultze

Einen schönen künstlerischen Erfolg hatte die hier bestbekannte Pianistin und verdienstvolle Pädagogin an der kgl. Hochschule für Musik Marie Bender an ihrem Konzert am 29. November im Theatersaal. Sie spielte die fmoll-Sonate op. 5 von Brahms mit differenziertester klanglicher Nuancierung, edel und grosszügig in der Auffassung. Ihre reife Künstlerschaft dokumentierte sie ferner in einigen Chopinschen Stücken, von denen besonders das cismoll-Scherzo hervorgehoben sei. Nicht auf gleicher Stufe stand die an dem Konzert beteiligte Sängerin Annette Petersen. Ihre umfangreiche Stimme ist in den Registern nicht ausgeglichen, ihre Tongebung hat etwas Forziertes, im Piano leicht Verschleiertes, was zu gelegentlichen Intonationstrübungen Anlass gab. Oder war die Sängerin nicht disponiert? Von gesunder musikalischer Begabung zeugte der belebte Vortrag.

Das Konzert von Alfred Wittenberg am 30. November hatte eine grosse Zuhörerschaft in den Beethoven-Saal gelockt, und wer gekommen war, um einmal tüchtig musizieren zu hören, der kam auf seine Kosten. Nach dem stilgerechten Vortrage des Edur-Konzerts von J. S. Bach stand Rüfers dmoll-Konzert auf dem Programm, ein in Melodien schwelgendes Stück, recht dankbar für die Violine, fern vom Einfluss moderner Kunstströmungen entstanden. Da bewies die begeisterte Aufnahme (man ruhte nicht eher, bis man den Komponisten mit Augen gesehen), dass das Publikum eben doch noch Gefallen an einer Kunstrichtung findet, die man heut gar zu gern als veraltet und überlebt bezeichnet. In der Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzerts stieg die Kunst Wittenbergs in jene lichten Höhen empor, wo der Mensch wunsch- und kritiklos geniessen darf. Professor Frischen leitete das Philharmonische Orchester mit Umsicht und Temperament.

Über das Durchschnittsmaß hinaus ging die jugendliche Sängerin Johanna Schot, die am 1. Dezember im Bechstein-Saal auftrat. Ihr schöner Mezzosopran ist vornehm gebildet und in allen Lagen gleichmässig ansprechend, die Aussprache deutlich bis auf einige Vokaltrübungen, welche wir für diesesmal ihrer holländischen Nationalität zugute halten wollen, da sie bei fortgesetzt fleissigen Studien zu beseitigen sind. Hörbar war die Atemführung, was besonderer Aufmerksamkeit bedarf, falls sie nicht aus einer leichten Indisposition resultierte. Alles in allem eine Debütantin, welche Gutes verspricht.

Am selben Abend hörte ich Sandra Droucker, eine von den wenigen Auserwählten auf klavieristischem Gebiete. Starke künstlerische Persönlichkeit sprach aus der Interpretation der Fdur-Ballade von Chopin; in der Barcarolle hätten wir manches noch verträumter, duftig zarter gewünscht. Die zwölf Etuden aus op. 10 und 25 waren Meisterleitungen, in welchen alle technischen und musikalischen Vorzüge der Konzertgeberin brillierten.

Einen freundlichen Eindruck hinterliess Toni von Grothe an ihrem Liederabend am 2. Dezember im Klindworth-Scharwenka-Saal. Ihr sympathisches Organ, welches für die Rinaldo-Arie dunkler timbriert sein müsste, weiss sie im allgemeinen verständig zu behandeln, nur ist ihre Aussprache dahin zu kultuvieren, dass der Vokal im Anlaut nicht mit dem Hauch einsetzt, und dass die Konsonanten g und d wirklich weich gesprochen werden. Ihren Vortrag wünschte man sich belebter und interessanter; die unseren Divas abgesehenen Mätzchen scheinen mit der Persönlichkeit der Sängerin nicht so recht zu harmonieren. Walter Meyer-Radon ist ein vortrefflicher Begleiter.

Dem Andenken Franz Liszts galt der Klavierabend der Liszt-Schülerin Emma Koch am 5. Dezember. Maß auch sie ihre Kräfte an der hmoll-Sonate, so muss gesagt sein, dass sie ein grosses Können und eine durchaus individuelle Auffassung in die Wagschale zu werfen hatte, die sich denn auch im Vergleich mit der dieswinterlichen häufigen Interpretation dieses Kolossalwerkes sehr zu ihren Gunsten senkte. Im Verlaufe des Abends war es besonders der Mephisto-Walzer, dessen geistvolle Wiedergabe dazu beitrug, diese Lisztfeier, welche wir im Interesse der Eindrucksfähigkeit dieser Musik gern als letzte bezeichneten, zu einer würdigen zu stempeln.

Der zweite Kammermusik-Abend des Ungarischen Streichquartetts am 6. Dezember bewies durch zahlreichen Besuch, dass die junge Vereinigung hier schon grosse Sympathien geniesst. Jugend heisst ihr Panier, und in diesem Zeichen siegen die vier Streicher, ersetzen sie doch durch jugendlichen Enthusiasmus und Hingabe an die Sache die ihnen vorläufig naturgemäss mangelnde Reife der Meisterschaft. Mit wahrem Feuereifer unterzogen sie sich der Wiedergabe eines Streichquartetts cmoll von Kodaly, welches Züge origineller Erfindung erkennen lässt, die wie Lichtblicke aus einem Chaos harmonischer und formeller Verworrenheit auftauchen.

K. Schurzmann

Bremen

Das erste Philharmonische Konzert brachte unter der fein abwägenden Leitung von Ernst Wendel an Orchesterwerken die Freischütz-Ouvertüre, Schuberts Ballettmusik zu dem Drama „Rosamunde“ und die erste Sinfonie von Brahms und gab ausserdem dem neugewonnenen ersten Konzertmeister Herrn Leopold Premyslav Gelegenheit, sich als Solist vorzustellen. Er spielte das erste Violinkonzert von Bruch und erwies sich als ein vornehmer Künstler, der über eine gediegene Technik und eine schöne Tongebung verfügt. Allerdings klang, namentlich im Adagio, der Ton etwas dünn, und im Finale war das Spiel etwas matt.

Das zweite Philharmonische Konzert war eine Gedächtnisfeier für Franz Liszt. Das Programm enthielt den 13. Psalm, das Esdur-Konzert und die Faustsinfonie, würdigte also den Kirchen-, Klavier- und Orchesterkomponisten. Unter der begeisternden Leitung von E. Wendel fand der 13. Psalm eine

wunderbare Wiedergabe. Hr. Felix Senius, der die Solopartie sang, brachte den tiefen Stimmungsgehalt ergreifend zum Ausdruck, und der Philharmonische Chor sang sicher, rein und mit Innigkeit. Dem Klavierkonzert verschaffte Hr. Prof. E. Sauer eine durch Glanz, Sicherheit und Anmut ausgezeichnete Interpretation. Die Faustsinfonie erfuhr seitens des Orchesters eine glänzende Ausführung, die in allen Einzelheiten der Partitur gerecht wurde. Der Schlusschor, von den Herren des Philharmonischen Chores und Herrn Senius als Solisten mit vornehmer Tongebung gesungen, bildete den schönen Schluss dieser Feier, von der nur in Worten höchster Begeisterung gesprochen wurde.

Im dritten Philharmonischen Konzert dirigierte Hr. Hofrat Reger seine Lustspiel-Ouvertüre und erzielte damit einen freundlichen Erfolg. In der zweiten und vierten Programmnummer präsentierte sich derselbe als Pianist: zusammen mit den Herren L. Premyslav (Violine) und Fritz Bürger (Flöte) spielte er das 5. Brandenburgische Konzert, und zusammen mit dem Heidelberger Generalmusikdirektor Wolfrum das c moll-Konzert für zwei Klaviere von Joh. Seb. Bach, beides mit Begleitung des Streichorchesters. Sein Spiel zeichnete sich durch Weichheit und Elastizität des Anschlages, sowie durch feinsinnige Vortragsweise aus, liess aber eine sattere Farbengebung und kräftigere Töne vermissen. Das Orchester brachte ausserdem unter Hrn. Wendels Leitung die Sinfonia aus dem Weihnachts-Oratorium von Bach und die vierte Sinfonie von Beethoven zu meisterhafter Darstellung.

Der erste Kammermusik-Abend der Philharmonischen Gesellschaft bot nach zwei Richtungen hin besonderes Interesse. Einmal bot er dem neuen Konzertmeister Hrn. Premyslav erstmalig Gelegenheit, sein Können als Kammermusikspieler zu zeigen. Er spielte zusammen mit den Herren Plote (zweite Violine), v. d. Bruyn (Bratsche) und Ettelt (Cello) das Lerchenquartett von Haydn (op. 64) und das Schumannsche A dur-Quartett (op. 41) und bestätigte ganz das Urteil, das er durch sein Solospiel über seine künstlerischen Fähigkeiten bereits hervorgerufen hatte. Der zweite Anziehungspunkt des Abends war die tadellose Wiedergabe des op. 1 des dreizehnjährigen Wunderknaben E. W. Korngold durch die Herren Prof. Bromberger, Premyslav und Ettelt. Aber so sehr man staunen musste über die unglaubliche Beherrschung des gesamten Rüstzeuges der modernen Musik, wie sie bei einem so jugendlichen Musiker etwas ganz Ungewöhnliches ist, so dass man ihm eine ganz besondere Beanlagung zusprechen muss, konnte man sich doch eines Gefühles des Missbehagens nicht erwehren, da es dem Werke an einer fesselnden Melodik und überhaupt an einem tieferen Gehalte fehlt. Der übrigens nur laue Beifall galt daher wohl mehr den Ausführenden als dem Werke selbst.

Im ersten Sinfoniekonzert des Goethebundes brachte das Philharmonische Orchester unter Wendels Leitung die erste, zweite und fünfte Beethovensche Sinfonie zu Gehör. Damit wurde der Anfang gemacht mit der Ausführung des Planes, in diesem Winter sämtliche Beethovenschen Sinfonien dem Goethebunde vorzuführen, d. h. auch den weniger Bemittelten die erhabensten Schöpfungen des Klassizismus zugänglich zu machen.

Das Philharmonische Orchester bestritt auch das Programm des ersten Konzertes, das der Künstlerverein am 9. Nov. seinen Mitgliedern bot. Es war ein Faustabend: R. Wagners Eine Faustouvertüre für grosses Orchester, Hektor Berlioz' drei Orchesterstücke aus „Fausts Verdammung", Irrlichtertanz, Sylphentanz und Ungarischer Marsch, Franz Liszts Faustsinfonie. Das Solo in dem Schlusschor sang diesmal Hr. Karl Schröder vom Stadttheater. Den zweiten Künstlervereinsabend füllte das Quartett der Philharmonischen Gesellschaft mit der Wiedergabe des c moll-Streichquartetts von Brahms (op. 51, Nr. 1) und des d moll-Streichquartetts von Jos. Haydn (Pet. XI). Ausserdem sang Frl. Helga Petri am Klavier (Begleitung: Herr Julius Schlotke) Lieder von Schubert, Brahms, Wolf, Humperdinck, H. Dorn und zwei Kinderlieder von Moussorgsky mit nicht sehr voluminöser, aber gut ausgebildeter Stimme, musikalischer Sicherheit und mit sehr ansprechendem Vortrage, so dass sie durch freudigen Beifall zu einer ganzen Reihe von Zugaben genötigt wurde.

Der Bremer Lehrergesangverein trat bereits am 29. September mit einem ersten Konzerte an die Öffentlichkeit. Das Programm setzte sich in der Hauptsache aus bereits früher gesungenen Chören zusammen. Frau Nössler-Bethge sang die Arie aus Samson und Dalila, sowie Lieder von Schubert, Schumann und Brahms mit der oft an ihr gerühmten Vollendung, obgleich sich der Umstand etwas bemerkbar machte, dass die höheren Töne nicht leicht genug ansprachen. In einem zweiten Konzert am 6. November zeigte der Verein, dass er unter Hrn. Wendel schon wieder fleissig gearbeitet hatte. Das Programm enthielt grösstenteils Sachen, die überhaupt noch nicht oder doch seit längerer Zeit nicht gesungen waren. Die Ausführung war wieder tadellos. Den Höhepunkt bildete „Der alte Soldat" (neunstimmig) von P. Cornelius. Auch hier stellte sich Hr. Premyslav als Solist vor. Er spielte Variations sérieuses (La Folia) von A. Corelli-Léonard, Albumblatt von R. Wagner und Z. Zephir von J. Hubay mit so viel Beifall, dass er sich zu einer Zugabe verstehen musste.

Von Konzerten auswärtiger Künstler hatte ich bisher nur wenige zu besuchen Gelegenheit. Edyth Walker gab im grossen Saale des Künstlervereins einen Liederabend. Mit vollendeter Gesangstechnik, vorzüglicher Aussprache und wuchtiger Deklamation brachte sie die Lieder zum Vortrage, den Stimmungsgehalt gut wiedergebend, wenngleich ihr für die feinsten lyrischen Stimmungen der Ausdruck fehlt. Fast das Gleiche lässt sich von dem Kammersänger Herrn Léon Rains sagen, der am 24. November hier ein Konzert gab. In den von ihm gesungenen Liedern von Liszt, H. Wolf, Oscar Posa, Rich. Strauss und seinem Begleiter Hrn. Roland Bocquet erzielte er da die grösste Wirkung, wo er dramatisch gestalten konnte, während seine Darstellungsweise sich für die Wiedergabe lyrischer Stimmungen als weniger geeignet erwies.

Dr. R. Loose

Dessau
Anfang Dezember

Die ersten beiden dieswinterlichen Hofkapellkonzerte, die in den Novembermonat fielen, brachten an Orchesterwerken Mozarts Es dur-Sinfonie (K. V. Nr. 543), Robert Schumanns-Genoveva-Ouvertüre, Wagners Huldigungsmarsch, Glucks-Alceste-Ouvertüre und Anton Bruckners Romantische Sinfonie (Nr. 4, Es dur). Sie alle erlebten unter Hofkapellmeister Mikoreys geistvoller, von tiefem Empfinden getragener Führung eine treffliche Wiedergabe. Als Solisten erschienen im ersten Konzert Tilly Koenen mit dem prächtig gesungenen „Hymnus" von Strauss und den nicht minder eindrucksvoll vorgetragenen „Acht Zigeunerliedern" von Brahms, im zweiten Hofrat Reger und Prof. Wolfrum, die die beiden Konzerte für zwei Klaviere mit Begleitung des Streichorchesters (c moll und C dur) von J. S. Bach stilecht aber in den Mittelsätzen mit fast überzarter Tongebung zu Gehör brachten. Zu einer erhebenden Liszt-Feier gestaltete sich das Busstags-Konzert der Singakademie, in welchem diese im Verein mit der Hofkapelle Liszts Christus-Oratorium zur Aufführung brachte. Die Chöre zeichneten sich durch klangvolle Tongebung, Reinheit der Intonation, Deutlichkeit und Schönheit der Textbehandlung und echt musikalischen Vortrag aus, die vier Soli waren mit Frau Fuge, Frau Herking, den Herren Engelhard und Mott gut besetzt, und die Hofkapelle spielte ihren Part meisterhaft. In Herrn Mikorey fand das Christus-Oratorium einen Führer, der den Liszt-Stil trefflich beherrscht. Am 15. Nov. veranstaltete Elsa Rehkopf-Westendorf ein Konzert im grossen Saale des Vereinshauses. Mit all ihren Liedergaben wusste sie sich tief in die Herzen ihrer Zuhörer hineinzusingen. Nicht unerwähnt sei auch das Konzert des Seelmannschen Singvereins (9. Nov.), das gleichfalls im Evangelischen Vereinshause stattfand, und unter Leitung seines Dirigenten Hans Schauer als Hauptwerk Händels „Alexander-Fest" aufführte.

Ernst Hamann

Elberfeld-Barmen
Anfang Dezember

Die Elberfelder Konzertgesellschaft gestaltete das erste Abonnementskonzert zu einer Franz Liszt-Gedächtnisfeier. Professor Emil Sauer erwies sich im Es dur-Klavierkonzert, Ricordanza, Tarantelle und Venezia e Napoli und Gnomenreigen als glänzender Liszt-Interpret. Mit wohl ausgeglichener Stimme und durchgeistigter Vortragsart sang Paula Schick-Nauch (Frankfurt a. M.) einige der bekanntesten und schönsten Lieder: Über allen Wipfeln ist Ruh', Du bist wie eine Blume, Loreley, Tasso und die Sinfonie zu Dantes „Divina Comedia" wurden mit Wärme und Feuer gespielt. — Felix Senius zeigte sich im ersten Solistenabend in Liedern von Beethoven, Liszt, Hausegger, Strauss und Ramrath als feinsinniger Gesangskünstler. — Ein junges, aufstrebendes, verheissungsvolles Talent lernten wir in dem Violinisten Adolf Busch (Köln) kennen; Brahms' Sonate op. 108 und Bachs Partita in E dur wurden meisterhaft vorgeführt. Die Begleitung war in den Händen von Fritz Busch gut aufgehoben.

— Das Elberfelder Streichquartett brachte die Bekanntschaft des Ddur-Streichquartetts von F. Gernsheim, eines Werkes, das in klassischen Formen eine Fülle leuchtender Schönheiten birgt, so dass es als eine Perle zeitgenössischer Kammermusikliteratur angesprochen werden darf. Der Elberfelder Lehrergesangverein feierte sein silbernes Jubiläum durch ein Festkonzert, bei welchem das Volkslied durch Chor- und Solovorträge (Frau Dessoir-Berlin) zu Ehren kam. Eine teilweise Wiederholung fand in einem Volkskonzert vor etwa 2000 Volksschülern statt.

Die Barmer Konzertgesellschaft beging das goldene Jubiläum ihres Bestehens durch zwei erlesene Festkonzerte, bei welchen die Jahreszeiten, die Neunte, Händels Konzert in Fdur für Orgel und Orchester, die Zigeunerlieder, das Wechsellied zum Tanz von J. Brahms unter Mitwirkung von Frau Anna Stronck-Kappel, Paul Schmedes und dem Ehepaar F. von Kraus-Adrienne von Kraus-Osborne eine stilgerechte und glänzende Wiedergabe erfuhren. — Die zweite Soiree der Frau Ellen Saatweber-Schlieper war ein Balladenabend. Die Konzertgeberin betätigte und bewährte ihren Ruf als ausgezeichnete Pianistin (zwei Balladen von Brahms, Ballade fmoll von Chopin); Hans Vaterhaus fand sich am besten mit hier zum erstenmal gehörten Balladen von J. Weismann ab: Ritter Kurts Brautfahrt, Der Nachbar, Alte Schweizer. Die klassische Ballade (Loewe, Schubert) scheint dem Sänger nicht sonderlich gut zu liegen.

Der Barmer Volkschor studierte mit bestem Gelingen den hier lange nicht gehörten Judas Maccabäus von Händel in Chrysanders Bearbeitung ein. Unter dem Solistenquartett traten Felix von Kraus nebst Gattin rühmlichst hervor. Das Oratorium selbst fand hier eine äusserst begeisterte Aufnahme.

H. Oehlerking

Leipzig

7. Dezember

Im achten Gewandhauskonzert hatte der bekannte jugendliche Geiger Arrigo Serato bemerkenswert grosse Erfolge mit alter Musik: einem Bachschen Konzert und einer Chaconne von Vitali. Um seine Bedeutung als Bachspieler recht erkennen zu können, hätte man freilich lieber ein Stück für die Violine allein gehört. Oder aber die lastende Wucht des stark besetzten Orchesters (in beiden Werken) hätte sehr gemildert werden müssen. Bei Bachs Konzert, in dessen Besetzung der Mangel des Cembalos auffiel, waren besonders durch die Bassinstrumente alle Feinheiten erwürgt. Vitalis Chaconne lernte man in einer wirkungsvollen Einrichtung von F. David und O. Respighi kennen (Streichorchester und Orgel), in deren Ausführung sowohl Orgel als Streicher nach dem Schlusse zu ihr Übergewicht aufgaben, so dass die Endwirkung bezaubernd war. Der Solist wird gemerkt haben, dass Bach im Zusammenspiel meist misslang, kaum aber auch, dass er hier in einer fremden Welt stand. Er brachte nicht viel mehr zu stande, als ein anständiges Heruntergeigen, sozusagen eine Erledigung der gestellten Aufgabe. So langweilig ist uns Sebastian lange nicht vorgekommen. Vor dieser „alten" Musik stand Haydn, hinter ihr R. Strauss: beide mit Meisterwerken. Sowohl der Oxford-Sinfonie, die stilistisch fein den Abend einleitete, als auch dem Don Juan, der stilistisch unfein abschloss, widmete Prof. Artur Nikisch seine ganze Hingabe und meisterliche Dirigierkunst. Das Wesentliche am Don Juan hat Nikisch erfasst wie kein anderer, soviele ich in diesem Stücke beobachten konnte: es war kein (missverstandener) Gewittersturm, sondern ein Drama mit allen Differenzierungen, das er vorführte. Zur Zeit gibt es keinen, der ihm dies Erleben nachmachen kann.

Das Böhmische Streichquartett spielte am dritten Abend Werke von Haydn und Beethoven in ihrer unvergleichlich meisterhaften Art und Vortragsvollendung, die den Ruf dieser Vereinigung vollauf bewährte. Gleiche Hingebung widmeten die Böhmen einem neuen, in Leipzig zum ersten Male gespielten Klavierquartett (gmoll, op. 30) des russischen Komponisten S. J. Tanejew. Der ungünstigen Meinung unseres Berliner Mitarbeiters (in Heft 49) können wir uns nur für den ersten Satz anschliessen. Das Scherzo (Presto Esdur) besteht zum mindesten für sich als ein urfrisches Stück von eigener Erfindung und klarer Gestaltung. Vielleicht ist es in Berlin, mit dem Komponisten am Klavier, nicht so brillant herausgekommen wie hier, wo Frau Teresa Carrenjo mitwirkte. Der Saal des Städtischen Kaufhauses war ausverkauft, der Beifall den ganz hervorragenden Leistungen entsprechend. Als nächste Neuheit werden die Böhmen (am 14. Januar) ein Streichquartett ihres Mitgliedes Josef Suk bringen. ♯

8. Dezember

Einen Novitäten-Abend veranstaltete das renommierte Rebner-Quartett unter Mitwirkung des ausgezeichneten Pianisten Carl Friedberg. Den Anfang der aufsteigenden Linie des Programms bildete ein Klavierquintett in Ddur von Richard Mandl. Das Stück hat wenig substanziellen Gehalt, ist aber gut gearbeitet und klingt. Ein Divertimento von Bernhard Sekles in Gdur (op. 20) vermochte schon mehr zu interessieren, obwohl es inhaltlich ebenfalls weder tief noch allzu reich ist. Aber es reizt durch viele liebenswürdige Einfälle, aparte Harmonie und feine Aperçus. Mit Spannung und Herzklopfen erwartete man Arnold Schönbergs Streichsextett, op. 4. Das Herzklopfen ging bald weg, die Spannung aber wuchs mit jedem Takte dieser in satten Klängen schwelgenden, kühn, aber doch nicht in hässlichen Farben einem Gedicht Richard Dehmels nachgemalten Komposition. Schmerz und Sehnsucht könnte das Motto dazu lauten. Das Rebner-Quartett, welches bei Mandl (unter Friedbergs künstlerischer Mithilfe) und bei Sekles schon ganz hervorragendes geleistet, ausserordentlich klangschön und rhythmisch beschwingt gespielt hatte, wurde in dem Sextett, welches übrigens eine begeisterte Aufnahme erfuhr, trefflich unterstützt von den Herren Ludwig und Hermann Keiper (Viola und Cello).

Feiner, poetischer, aber nicht so feurig und schwungvoll als das Rebner-Quartett spielen die vier Herren des Petersburger Streichquartetts. Auf ihren herrlichen Instrumenten trugen sie in einer Matinee im Kaufhause neben dem bekannten Streichquartett von Tschaikowsky in Ddur (mit dem entzückenden Cantabile) Neuheiten von Tanéiew, Quartett in cmoll, und Glière, Quartett in gmoll (op. 20), unter starken Beifallsstürmen vor. Als Jungrussen sprechen Tanéiew wie Glière eine sehr gemässigte Sprache: nichts spürt man von zähnefletschenden Wölfen, sibirischer Kälte, Dynamit und wie sie alle heissen, die Elemente des musikalischen Jungrussland. Tanéiew bringt Themen von nicht besonderer Originalität; aber in der Durchführung zeigt er grosse Gewandtheit und reizt den kundigen Hörer zum Nachdenken. Durch Glières Stück weht ein frischerer Zug, der sich im Schlussatze in originellen Rhythmen nach dem Orient wendet. Dass beide Komponisten nicht in jene Formlosigkeit und Jagd nach falschen Kontrasten verfallen, wie sie uns in so vielen modernen Kompositionen abstösst, mag als besonders erfreulich noch registriert sein.

Im Feurichsaale musizierten gemeinsam die Dame Margarethe Kolbe und Käte Riedel. Erstere entpuppte sich als ein frisches Talent, besitzt eine solide Technik, einen vollen Ton (der auf einer besseren Violine naturgemäss noch ganz anders klingen wird) und viel Empfindung. Mit einer Sonate von Nardini, einem Stück von Corelli und dem musikalischen Faust-Ragout von Wieniawsky erspielte sie sich einen schönen Erfolg. Frl. Riedel, die Tochter des bekannten Plauenschen Kirchenmusikdirektors, war — wie es schien — etwas unpässlich. Ihre Stimme klingt angenehm; mehr noch erfreut bei einem unverkennbar feinem Geschmack die reizende Natürlichkeit und schlichte, ungekünstelte Art, mit der sie vorzutragen versteht. Ernst Müller

10. Dezember

Anfang voriger Woche konzertierten eine Geigerin und ein Geiger im Kaufhaus, von denen jene, Frl. Flora Field, am 4. Dez. in Leipzig erst debutierte, dieser aber, Herr Wladyslaw Waghalter, sich schon vor mehreren Jahren einmal hier hatte hören lassen. Frl. Field ist ein vielversprechendes Talent. Ihr Spiel ist ganz weibliche Anmut und Liebe. Demgemäss kamen die amoll-Suite von Sinding, die eine strenge Herbheit des Vortrags erfordert, und die objektivierende Händelsche Edur-Sonate ihrem Empfinden weniger entgegen, während besonders das lyrische Element in den unvermeidlichen kleinen Stücken des letzten Teils und in Max Bruchs zweitem Konzert zu erfreulicher Geltung gelangte (à propos — weshalb hört man nicht öfter eins von den bewährten Bruchschen Violinkonzerten auch in unseren grösseren Konzertinstituten? Haben sie sich doch vielen Eintagsfliegen gegenüber als Kompositionen von dauerndem Werte bewährt!) Wenn Frl. Field sich bemühen wird, das, was sie noch an technischen Unebenheiten behindert, abzuschleifen, wird sie auf dem Wege sein, ein geigendes Pendant zu ihrem vor hundert Jahren wirkenden klavierspielenden Namensvetter zu werden, dessen Spiel seine Zeitgenossen soviel poetischen Reiz zugestanden.

Herrn Waghalter, der am nächsten Tag spielte, hörte ich zum ersten Male; ich kann deshalb nicht konstatieren, ob sein Abend unter normalen Bedingungen verlief. Jedenfalls rang er in diesem Konzert manchmal geradezu peinlich mit

dem Technischen und die empfindliche g moll-Sonate von Bach brachte ihm sogar eine kleine Niederlage, nachdem er sich mit einer Händelschen Sonate in immerhin Gutes verheissender Weise mit angenehm breiter Strichart abgefunden hatte. Von einem Adagio Viottis abgesehen, hatte er nur noch die inhaltlich leicht wiegenden Vieuxtemps (d moll-Konzert) und Wieniawski (Polonaise op. 21) auf dem Programm. Überraschenderweise setzte er sich mit ihnen recht beifallswürdig auseinander — mit grösserer technischer Sicherheit als vorher und mit einem feinen Instinkt, der ihn davor bewahrte, diese ohnehin süssliche Kost noch mehr zu überzuckern. Als Begleiter bewährte sich Herr Walter Meyer-Radon mit sachlichem Blick am Flügel und zeigte ausserdem als Solist mit dem Vortrage der Schumannschen Sinfonischen Etüden, einer Brahmsschen Rhapsodie und Ballade und einer interessanten Rhapsodie von Dohnányi viel Intelligenz und musikalischen Sinn. Auf dem gesicherten Fundament seiner soliden technischen Ausbildung und seiner gezügelten, zwar noch etwas akademischen Auffassung wird er mit Erfolg weiter aufbauen können.

Die nur auf einen mässigen Grad gespannten Erwartungen, die unbekannten Künstlern entgegenzubringen man gewöhnlich schon in ihrem eigenen Interesse gut tut, machten, dass man Frau Elisabeth Lauterburg-Gound, die im Kaufhaus einen mit herzlichem Erfolg begleiteten Liederabend gab, ihrer vielen vorteilhaften Seiten halber mit umso grösserem Interesse folgte. Die Sängerin stellte ihre von Natur wohlbedachte Altstimme, die merklich zum Mezzosopran hinneigt und nur noch nicht den letzten Schliff an Gleichmässigkeit der Tongebung erhalten hat, in den Dienst der Komponisten Bach, Schubert, H. Wolf, Brahms und Gound. Vermochte sie auch Bach intellektuell nicht vollständig zu erschöpfen, so hatte sie bei den andern mehr als nur hübsche Momente. Dass sie aber vor allem in Schubertscher Lyrik so tief zu schürfen vermochte, bewies, wie ernst und ehrlich sie es mit der Kunst meint und wie sie auch urprüngliche musikalische Anlagen in reichem Maße besitzt. Trotzdem sind aber ihren Ausdrucksmöglichkeiten gegenwärtig noch einige Grenzen gezogen: In erster Linie macht ihr Intellekt nach einem bestimmten Wärmegrad halt, so dass ihr ein eigentlich temperamentvoll zu nennender Vortrag noch versagt ist. Die Lieder ihres Gatten, der die Begleitung des Konzerts auch zu einer feinkultivierten gestaltete, erzielten gute, wenn auch nicht tiefe Wirkungen. Zwar sind die Mittel, deren sich der Komponist bedient, nicht gerade modern anzusprechen, doch erscheinen sie in ihrer Art für die meist schlichten Texte allzu weit hergeholt. Max Unger

München

Das jüngste Ereignis in unserem Konzertleben liess seine Bedeutung nicht nur für München fühlbar werden — von nah und fern hatte es Scharen aufmerksamer Hörer herbeigerufen: die Uraufführung von G. Mahlers „Lied von der Erde". Das Werk ist durchzittert von strahlendem Licht und sehnendem Leid. Es hat Mahler in seiner Tonsprache zu einem Höhenflug emporgetragen, den er in gleicher, oder vielmehr ihr verwandter, geschlossener Sieghaftigkeit nur in der 2. Sinfonie erlebt, und ihn Klänge seelischen Schauens finden lassen, denen wiederum — was die Abgeklärtheit der Stimmung, die Delikatesse des musikalischen Apparates anbelangt — nur etwa das „Urlicht" der 2. Sinfonie oder Episoden aus seinen Kinder-Totenliedern, die Theodor Harrisson in einem Abonnementskonzert des Konzertvereins unter Ferd. Löwe darbot, zur Seite gestellt werden können. So peinigend die Erdenschwere z. B. der sechsten von Löwe vor kurzem glänzend gebrachten Sinfonie wirkt, so überzeugend harmonisch stehen in scharfer Charakteristik die sechs Nummern seiner hinterlassenen „Sinfonie", oder vielmehr seiner Dichtung für eine Tenor- und eine Altstimme mit grossem Orchester vor dem überraschten Hörer, der nach langem Suchen bei den übrigen Sinfonien die in der 2. Sinfonie ausgestreuten oder angedeuteten Schönheiten — auch thematischer Erfindungskraft! — hier konzentriert findet. Das „Lied von der Erde" nicht nur als Mahlers Vermächtnis, sondern als sein innerstes Bekenntnis, als den Schlüssel zum Streben, zum Leidensgang dieses Himmelsstürmers und Weltentfremdeten, erleben zu dürfen, das ist das Grosse, das Unvergängliche an diesem Ereignis unserer Tage gewesen. Hofkapellmeister Bruno Walter — vermutlich und hoffentlich bald der Unsrige —, der treue Vertreter von Mahlers Intentionen, stand an dem Platze, wo seinerzeit der Komponist selber seine Auferstehungssinfonie dirigierte, und liess diese — im Anschluss an das „Lied von der Erde" — auferstehen, mit ihr auch bei allen jenen, die vormals ihrer Aufführung beigewohnt, die bezwingenden Feinheiten von Mahlers Dirigentenpersönlichkeit wach werden. Mit voller Hingebung und einer bewunderungswürdigen Kraft der Gestaltung waltete der routinierte Leiter des grossen Instrumental- (Konzertvereins-Orchester) und Vokalkörpers (Oratorienverein Augsburg) seines Amtes, das ihm und sämtlichen Beteiligten reiche Ehren einbrachte. Hervorragend in technischer wie geistiger Beziehung waren William Millers Tenorgesänge im „Lied der Erde" — das glutvolle „Trinklied vom Jammer der Erde", ein in fabelhaftem leggiero-parlando hinplätscherndes „Lied von der Jugend" und zuletzt das in kräftigen Akzenten, denen verträumte Poesie zur Seite steht, deklamierte „Der Trunkene im Frühling". Den vornehmlich lyrischen Altsoli „Der Einsame im Herbst", „Von der Schönheit" und dem Beschluss des Erdengesanges „Der Abschied" hatte Frau Cahier ihre Stimmschönheit und Detailkunst geliehen. Ihren von bedeutenden und bedeutungsvollen Orchesterpartien umrahmten und durchflochtenen Nummern wusste sie in erster Linie durch die ihnen zumeist innewohnende und ihr besonders zu Gebote stehende versonnene, schwebende Tonfärbung gerecht zu werden. Ihre vollkommenste Leistung dürfte Frau Cahier in der Interpretation des Altsolos „Urlicht" in der 2. Sinfonie geboten haben, das sie mit grosser Innigkeit sang. Ihr zur Seite schwang sich im Auferstehungs-Hymnus mit Wärme und Stilgefühl der lichte und leichte Sopran von Frau Möhl-Knabl, unterstützt von Professor Maiers bestbewährtem Orgelspiel. E. von Binzer

Wien

In Wien drängt jetzt eine Mahler-Trauerfeier die andere, und immer bekommt man aus diesem Anlass je eine Sinfonie des verblichenen Künstlers zu hören. O. Nedbal brachte sogar mit seinem Tonkünstlerorchester — wie ich bereits berichtet — deren zwei (die erste und vierte). Den bedeutendsten, überzeugendsten Eindruck machte offenbar bisher die bei der Trauerfeier der Wiener Singakademie am 2. Dezember unter der Leitung des Hofopern-Kapellmeisters Bruno Walter aufgeführte zweite Sinfonie Mahlers in c moll mit dem Altsolo „Urlicht" und dem Auferstehungschor am Schlusse. Mahler hatte mit dieser grossartig intentionierten und vielfach auch grossartig wirkenden Sinfonie, die vielleicht den Gipfel seines Schaffens bedeutet und sich von allen seinen Werken am längsten erhalten dürfte, am 24. November 1907 an der Spitze der Philharmoniker von Wien Abschied genommen. Und wie nun Kapellmeister Walter jetzt dirigierte — ganz in der kühn spontanen, gleichsam suggestiv improvisatorischen Weise, wie seiner Zeit Mahler selbst — schien auch das Konzertvereins-Orchester förmlich auf eine höhere Stufe erhoben, so dass seine erstaunliche Leistung jener der Philharmoniker vor vier Jahren um nichts nachgab. Kommt dazu noch die herzinnige Wiedergabe des Altsolos durch Hofopernsängerin Frau Kittel und die glänzende Chorleistung der Singakademie, so begreift man den stürmischen Beifall des massenhaft erschienenen Publikums vollkommen. Übrigens hatte noch vor Aufführung der Sinfonie Hofopernsänger Weidemann im reichsten Masse an den Ehren des Abends teilgenommen — allgemein bedankt für seine gemütswarm edle Interpretation der ergreifenden Kindertoten-Lieder. Eröffnet wurde das Konzert mit Beethovens Coriolan-Ouverture, welche aber B. Walter etwas zu absichtsvoll-geistreich interpretierte. Der grosse Zug des unsterblichen Tondichters ging, in lauter hochinteressante Details zerpflückt, so ziemlich verloren.

Prof. Dr. Theodor Helm

Noten am Rande

* **Über Routine** hat Ferruccio Busoni im „Pan" geschrieben:

Routine wird sehr geschätzt und oft gefordert; im musikalischen Amte ist sie die vorderste Bedingung.

Dass Routine mit dem Begriffe der Musik überhaupt in Verbindung gebracht wird, dass sie tatsächlich vorhanden ist und überdies als eine schätzbare Eigenschaft gilt, dieses platte Faktum beweist allein, wie es mit den Anschauungen über Tonkunst steht, wie wir uns von ihr abwenden.

Denn Routine ist nichts anderes, als die Aneignung einiger Handwerksgriffe und deren unterschiedslose Anwendungen auf alle sich bietenden Fälle.

Demnach muss es in der Musik eine erstaunliche Anzahl analoger Fälle geben! — —

Nun denke ich mir aber die Tonkunst so, dass in ihr jeder Fall ein neuer Fall, eine „Ausnahme“ sein sollte. Dass in ihr jedes Problem, einmal gelöst, keine wiederholten Lösungsversuche erführe. Ein Theater der Überraschungen und der Einfälle, und des scheinbar Unvorbereiteten; und Alles aus tiefer Menschlichkeit heraus geatmet und der grossen Atmosphäre zurückgegeben, aus der es zu den Menschen steigt.

Wie hilflos stünde das Heer der „Routiniers“ vor diesen sanften, aber unbekämpfbaren Gewalten! Es würde in die Flucht getrieben werden und — verschwinden.

Routine verwandelt den Tempel in eine Fabrik.

Sie zerstört alles Schöpferische. Bedeutet doch Schaffen ein Formen aus dem Nichts! Routine aber ist die Millionenexemplare-Werkstätte. Die „kommandierte Poesie“. Sie gilt, weil sie der Allgemeinheit dient; blüht im Theater, im Orchester, beim Virtuosen, und in den „Kunstschulen“, nämlich jenen Anstalten, welche vorzüglich zur Erhaltung der Lehrer eingerichtet sind. Man ist versucht auszurufen: Meidet die Routine! Lasst alles ein Anfang sein, als wäre niemals ein Anfang gewesen! Wisset nichts, sondern denkt und fühlt und lernt dadurch können! — —

„Es ist mein Unglück, dass ich keine Routine habe“, schreibt einmal Wagner an Liszt, als es just mit der Tristan-Partitur nicht recht vorwärts geht.

Damit täuscht sich Wagner selbst etwas vor und setzt sich vor den anderen eine Schutz-Maske auf. Er besass offenbar ein schon achtbares Mass an Routine, und seine Kompositions-Maschinerie stockte, wenn ein Knoten der Art entstand, der nur mit Hilfe der Inspiration zu lösen ist.

Hätte Wagner niemals Routine besessen, so hätte er das Geständnis ohne jede Bitterkeit abgelegt. Sein kluger Satz drückt im Grunde die Künstler-Verachtung für alles Routinierte aus: Wagner verleugnet damit eine Eigenschaft, die er selbst gering achtet, und beugt vor, dass andere sie ihm etwa zumuten konnten. Er äussert ein Eigenlob mit der Miene der ironischen Verzweiflung. Er ist, in Wahrheit, unglücklich über den Stillstand seiner Arbeit, fühlt sich aber reich getröstet durch das Bewusstsein, dass seine Begabung über dem billigen Expedienten der Routine stehe. Und mit einem Anflug von Bescheidenheit gibt er bedauernd zu, dass ihm die handwerkliche Geschicklichkeit durchaus abgehe.

Der Satz ist ein Meisterstück der Selbstverteidigung, und aus ihm klingt für uns die Mahnung: Meidet die Routine!

* **Gounods „Faust“ und die Zensur.** Prodhomme und Dandelot erzählen in ihrer kürzlich erschienenen Gounodbiographie: Während einer der letzten „Faust“-Proben erschien in der grossen Oper Herr Planté, um dem Direktor Carvalho im Auftrage des damaligen Ministers der schönen Künste — es war Herr Fould — zu erklären, dass die Kirchenszene unmöglich sei und nicht gespielt werden dürfe: „Wir stehen gegenwärtig mit dem päpstlichen Hof nicht besonders gut“, sagte er, „die Szene könnte zu diplomatischen Zwischenfällen Anlass geben. Um ihnen eine Art Entschädigung zu bieten, will der Minister die frivolen Stellen durchgehen lassen . . . . “Den Kirchenakt kürzen oder streichen, das wäre einer Verstümmelung des ganzen Werkes gleichgekommen, und Carvalho war daher in nicht geringer Verlegenheit. Plötzlich kam ihm ein Gedanke. Gounods früherer Mitschüler im Seminar, Msgr. de Ségur, wohnte aus Freundschaft für den Komponisten allen „Faust“-Proben bei und befand sich auch gerade in einer Loge. Ihn beschloss Carvalho als Schiedsrichter in dem „Kirchenstreit“ anzurufen. „Hier ganz in unserer Nähe sitzt der apostolische Nuntius“, sagte er zu Planté, „kommen Sie mit mir zu seiner Loge, ich will ihn in Ihrer Gegenwart fragen, was er über die Sache denkt.“ Das war ein guter Einfall von mir — erzählte Carvalho — denn Msgr. de Ségur sagte, kaum dass ich ihm von den gegen die Kirchenszene aufgetauchten Bedenken Mitteilung gemacht hatte, lebhaft: „Aber, Herr Carvalho, was reden Sie da! Ich wollte, dass im Theater immer solche Szenen wie diese gespielt würden! Die Kirchenszene gestrichen! Wer kann nur so etwas verlangen!“ Herr Planté ging beschämt von dannen, und Gounod und sein Direktor hatten ihre Sache gewonnen.

Kreuz und Quer

Berlin. Am 7. Dezember eröffnete die Kurfürstenoper ihre Vorstellungen mit Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor“ (mit Rezitativen von Otto Neitzel) in einer Generalprobe vor geladenen Zuhörern. Der Zuschauerraum dieses neuen, von Direktor Moris geleiteten Theaters ist amphitheatralisch angelegt; zahlreiche Treppen und Türen genügen den genauesten baupolizeilichen Bestimmungen, bewirken aber auch eine höchst unangenehme Zugluft. Auch die Maschinentechnik schien noch nicht ganz in Ordnung zu sein; man konnte erst nach einer halbstündigen Vorpause beginnen und schien die regelrechten Zwischenaktpausen wider Willen gar sehr verzögern zu müssen. Im allgemeinen hinterliess die von Herrn Meyrowitz dirigierte und von Direktor Moris inszenierte Eröffnungsvorstellung mit Herrn Warjagin (Falstaff) und den Damen Oumiroff (Frau Fluth) und Zenker (Frau Reich) in den Hauptrollen günstige Eindrücke. Sch.

— Aus dem „Rosenkavalier“ hat der Verlag von Adolph Fürstner ausser den bereits erschienenen „Tanzwalzern“ jetzt folgende Einzelausgaben veröffentlicht: sechs zu einer „Suite“ in leichter Spielart vereinigte bekannte Nummern: den „Aufzug des Rosenkavaliers“, das „Leiblied des Ochs von Lerchenau“, die „Frühstücksszene“, die „Arie des Tenors“, das „Terzett“ und den „Schluss des dritten Aktes“; ferner eine Paraphrase von Otto Neitzel und zwei neue Melodiensammlungen, die der Komponist selbst zusammengestellt hat.

— Der Berliner Lehrergesangverein gibt zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens einen umfangreichen Bericht heraus, der von Wilhelm Conrad, dem ersten Schriftführer, bearbeitet worden ist. Das hübsch ausgestattete Heft enthält Geschichtliches vom Entstehen und Gedeihen des berühmten Männerchors, eine Aufzählung seiner der Kunst, der Wohltätigkeit, der Geselligkeit und seiner den eigenen Mitgliedern gewidmeten Dienste sowie aller Künstler, die in seinen Konzerten solistisch mitgewirkt haben, schliesslich ein Verzeichnis der aufgeführten Chorwerke und eine Mitgliederliste. Ein Bildnis von Prof. Schmidt, dem Dirigenten des Vereins, trägt zum Schmuck des Buches bei.

— Zum 200. Geburtstage Friedrichs des Grossen veranstaltet der Berliner Tonkünstlerverein im Januar ein Konzert, das den musikalischen Schöpfungen des königlichen Musikers gewidmet sein wird.

Bonn. Die Beethoven zugeschriebene Jugendsinfonie (Cdur) brachte Kapellmeister Sauer im vierten Abonnementskonzert des Städtischen Orchesters mit starkem Erfolge zur Aufführung.

Frankfurt a. M. Das hier am 16. November durch das Postquartett unter Mitwirkung des Autors zur Uraufführung gelangte Klavierquintett von Fritz Volbach (op. 36) wird im Januar im Verlage von Gebrüder Hug & Co. in Leipzig erscheinen.

Hannover. Vor 50 Jahren, am 14. Dezember 1861, ist in Hannover Heinrich Marschner gestorben.

Heilbronn. Hofkapellmeister August Richard erhielt bei dem von der Deutschen Sängerwarte (Verlag Karl Hochstein in Heidelberg) veranstalteten Preisausschreiben um wertvolle neue Chorwerke den ersten Preis für seinen gemischten Chor „In den Kronen der Tannen“. Ein weiterer preisgekrönter Chor, „Die Nacht“, wurde vom Verlag gleichfalls zur Veröffentlichung angekauft.

Köln. Bei der Erstaufführung im Opernhause wurde Karl v. Kaskels zweiaktige Oper „Der Gefangene der Zarin“ mit ausserordentlich starkem Beifall aufgenommen. Kaskel wurde oftmals stürmisch gerufen. Die Aufführung unter Walter Gärtners Leitung war vortrefflich.

— „Die Barbarina“, Spieloper in drei Akten und ein Nachspiel, von dem Kölner Musikschriftsteller, Komponisten und Pianisten Otto Neitzel, wurde von folgenden Bühnen angenommen: Dessau (Hoftheater), Hamburg, Crefeld, Elberfeld, Dortmund (Stadttheater) u. a. m. Das Buch behandelt den bekannten Stoff der berühmten Tänzerin Barbarina am Hofe Friedrichs des Grossen. Dieser hat darin eine stumme Rolle. Sämtliche Bühnen führen das Werk am 24. Januar, dem 200. Geburtstag Friedrichs des Grossen, auf. Das Werk erscheint im Jungdeutschen Verlag Kurt Fliegel & Co., Berlin.

Leipzig. In der zum 9. Dez. einberufenen Sitzung der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft sprach der hiesige Volkswirtschaftslehrer Prof. Dr. P. Falke über das Thema: „Die Bedeutung volkstümlicher Tänze für die ländliche Wohlfahrt und Heimatpflege.“ Nachdem der Referent nachdrücklich darauf hingewiesen hatte, wie sehr der Staat mit Recht für die ländliche Wohlfahrt Sorge trage, führte er des weiteren aus, dass dabei aber ein wichtiger Faktor, der einen gewissen Ersatz für die Annehmlichkeiten der Stadt biete, nicht übersehen werden dürfe, jene Unterhaltungsmöglichkeiten nämlich, die

geeignet seien, eine zähe Liebe für die Scholle wachzuhalten. Da sei es denn zuvörderst von grösster Bedeutung, auf die Erhaltung der Tänze und der Musik, die den einzelnen Landstrichen ureigentümlich sei, Bedacht zu haben und dem Eindringen schlechter fremder Elemente zu steuern. Den grössten Teil des Abends nahmen die Vorführungen altmärkischer Volkstänze und Gesänge in Anspruch, wozu sich der Referent, der selbst aus der Altmark stammt, einige seiner Landsleute im Nationalkostüm verschrieben hatte. Zu den Klängen der Ziehharmonika gab man also über ein Dutzend jener Tänze — bunte und Rundtänze — zum besten, während Herr Prof. Falke kurze Erläuterungen dazu einstreute. Eine musikwissenschaftliche Untersuchung hatte der Vortragende natürlich nicht beabsichtigt. Vielleicht nimmt sich aber der Sache einmal ein anderer an, was wohl genug des Positiven tragen würde. Der äusserst anregende Vortrag und die zum Teil amüsanten Vorführungen wurden von den vielen Anwesenden lebhaft beklatscht.

M. U.

— Die Leipziger Firma C. G. Boerner hat einen wertvollen Kauf gemacht. Es ist ihr gelungen, von den Nachkommen Robert Schumanns eine Anzahl Manuskripte zu erwerben, im ganzen 24 Stücke, unter denen sich die ersten Niederschriften einiger der bedeutendsten Werke Schumanns befinden: das Klavierquintett op. 44, der vollständige „Faust", „Der Rose Pilgerfahrt" und „Manfred". An Kammermusikwerken sind ausser dem schon genannten Quintett noch die Klaviertrios op. 63 in d moll, op. 80 in F dur und op. 110 in g moll darunter. Von den grösseren Orchesterwerken ist es die zweite Sinfonie in C dur, ferner die Messe in c moll, das Requiem op. 148 und eine Anzahl von Liedern, wie die spanischen Liebeslieder und die Lieder aus Wilhelm Meister op. 98 a, sowie 15 zum Teil noch gänzlich unbekannte Briefe Schumanns an seine Jugendfreunde. Diese kostbaren Autographen sind nunmehr von einem in der Nähe Zwickaus ansässigen Grossindustriellen erworben worden. Es besteht die Hoffnung, dass dieser sie dem Zwickauer Schumannmuseum überweisen werde.

München. Die von Erika von Binzer gespielte neue Klaviersonate von August Reuss, op. 27, c moll, hatte bei ihren Erstaufführungen in verschiedenen Städten, u. a. in München, einen starken Erfolg.

Stettin. Kammersänger Karl Meyer rezitierte auf dem ersten Pommerschen Musikfest zu Stettin Wildenbruchs Hexenlied mit der von Max Schillings komponierten melodramatischen Orchesterbegleitung unter Leitung des Komponisten. Das Werk errang einen stürmischen Erfolg. Neben Schillings musste Kammersänger Meyer immer und immer wieder auf dem Podium den begeisterten Dank entgegennehmen.

Strassburg. Der musikalische Nachlass Viktor Nesslers ist von der Familie des Komponisten der elsässischen Universitäts- und Landesbibliothek geschenkt worden. Neben den handschriftlichen Partituren des „Trompeters von Säckingen", des „Rattenfängers von Hameln" und der „Rose von Strassburg" enthält der Nachlass auch ungedruckte Werke Nesslers.

Weissenfels. Im Stadttheater brachte Musikdir. Oswald Stamm mit Herrn Karl Huth vom Leipziger Stadttheater, der Stadt- und Militärkapelle und seinem Männerchor (etwa 100 Sänger) eine Aufführung von „Ödipus in Colonos" des Sophokles mit der Musik von Mendelssohn. Seit Richard Wagner Mendelssohn und dieses Werk angegriffen hat, wagte man selten noch, es aufzuführen. Mit Unrecht. Der falschen Deklamation, die sich durch sinngemässe Unterordnung des musikalischen Akzentes unter den sprachlichen etwas ausgleichen lässt, steht bei Mendelssohn ein tiefer Stimmungsgehalt gegenüber. Bei richtiger Ausnutzung dieser Werte und bei liebevoller Hingabe muss das Werk immer von tiefergreifender Wirkung sein, wie auch diese Aufführung einen erhabenen Eindruck hinterlassen hat.

F. R.

Wiesbaden. Mit einem Kinderliederabend hatte Fräulein Else Fuchs (von hier) starken Erfolg. Das Programm umfasste in fünf Abteilungen mehr als 20 Lieder „Aus der Kinderstube", „Kleine Erzählungen", „Aus der Natur", „Aus der Tierwelt", „Aus dem Märchenreich" — fast lauter Texte und Kompositionen von einfachster Empfindung und leichter Verständlichkeit. Wohl ein Drittel aller dieser Lieder stammte aus der Feder Carl Reineckes (dem gegenüber vermisste man den Komponisten, der dies zartsinnige Lieder-Genre zur höchsten Blüte gebracht hat: Wilhelm Taubert, den eigentlichen Schöpfer des deutschen Kinderliedes); neuerdings haben sich P. Cornelius, W. Kienzl, G. Lewin, u. a. mit mehr oder weniger Glück in diesem Genre versucht. Fräulein Else Fuchs eine Schülerin der hier wohlbekannten Altistin Anna von Nievelt (Berlin), lieh all diesen Zierstücken musikalischer Kleinkunst eine anmutige Ausdeutung. Namentlich das Piano des Kopftons wirkte sehr angenehm. Ihre Vorträge, von Herrn Fritz Zech anschmiegsam am Klavier begleitet, fanden bei der zahlreich versammelten Zuhörerschaft, Klein und Gross, sehr lebhaften Beifall.

O. D.

Verlagsnachrichten

Allgemeine Geschichte der Musik. Mit Bildern und Notenbeispielen von R. Batka (Stuttgart, Carl Grüninger). Zweiter Band, 328 S. Preis gebd. M. 6.—. Das Werk führt im zweiten Bande die Geschichte der Musik bis an die Schwelle der modernen Zeit, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Ohne einer einseitigen Tendenz zu huldigen und bemüht, jede Erscheinung aus dem Geiste ihrer Zeit zu verstehen, verfolgt das Buch doch die Idee des Fortschritts in der Kunstentwicklung und zeigt, dass dieser Fortschritt meist ein relativer ist, dass jeder Gewinn an Schönheiten nach einer bestimmten Richtung mit Verlusten an andern Schönheitsmomenten erkauft zu werden pflegt. Der Schwerpunkt ist auf die deutsche Musik gelegt, aber auch die Wechselbeziehungen der nationalen Stile werden auseinandergesetzt. Eine reiche illustrative Ausstattung mit Bildern und Notenproben kommt der Anschauung des Lesers zu Hilfe und macht diese Geschichte nicht nur zu einem wertvollen Bestandteil jeder Schul- und Hausbücherei, sondern auch zu einem passenden Geschenkwerk.

Glasenapps Schlussband

Glasenapp, Karl Fr. „Das Leben Richard Wagners". Sechster Band (1877—1883). 1.—3. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911. Preis: 12 M., gebunden 14 M., Halbfranz 15 M.

Das Jahr 1911 stellt in der Geschichte der Wagnerliteratur eine bedeutsame Epoche dar. Im Frühjahr sind die zweibändigen Lebenserinnerungen Richard Wagners erschienen und im Sommer ist als wertvollste Bayreuther Festspielgabe auch der längst erwartete sechste Band des Riesenwerkes von Glasenapp veröffentlicht worden und damit eine Arbeit zum Abschluss gekommen, die das Ergebnis einer jahrzehntelangen, ununterbrochenen sorgsamen Tätigkeit ihres Schöpfers darbietet.

In dem weitausholenden Vorwort betont der Verfasser die Grundgedanken, denen er seit seinen in das Jahr 1865 fallenden Vorarbeiten durch fast ein halbes Jahrhundert treu geblieben ist: dass der eigentliche Wert des Kunstwerkes nicht auf der sogenannten Geschmacksbildung, sondern auf der auf persönlichstem Erleben beruhenden Kulturwirkung beruht. Im Sinne des von Wagner selbst hochgeschätzten Carlyle hat Glasenapp nach dem Ideal einer wahrhaft objektiven Darstellung gestrebt, die nicht bloss in ihren lebenden Gegenstand hineinsieht, sondern die Welt aus ihm heraus mit den Augen ansieht, mit denen der Dargestellte selbst sie schaute. Dieses Ideal ist durch sichere Beherrschung und Gruppierung des gewaltigen Stoffes auch erreicht worden. Wenn man Glasenapp bei früheren Bänden den Vorwurf gemacht hat, sie seien eine blosse „Tatsachensammlung", so nimmt dieses der Verfasser als ein Lob an; sein Werk habe niemals etwas anderes sein wollen. Mit Recht durfte er die Meinung hegen, das innere und äussere Leben Wagners sei reich genug, um sechs Bücher mit Tatsachen zu füllen!

Entsprechend seiner bisherigen Gewohnheit, jedem einzelnen Buche einen besonderen Untertitel zu geben, fasst Glasenapp auch in dem vorliegenden letzten durch das Kennwort Parsifal alles zusammen, was den hier dargestellten Abschnitt der letzten sechs Lebensjahre des grossen Künstlers geistig erfüllt hat. Wir werden eingeführt in die musikalische Gestaltung des Bühnenweihfestspieles. Ergreifend, ja erschütternd wirken die zahllosen körperlichen Anfechtungen des Schaffenden (Brustkrämpfe u. a. m.), über die aber die Energie und die unerhörte Elastizität seines Geistes, wie auch sein unverwüstlicher Humor immer wieder den Sieg davontragen, bis am 13. Januar 1882 endlich in Palermo die Partitur seines letzten erhabenen Werkes und Vermächtnisses an die Mit- und Nachwelt vollendet war. Hervorhebenswert ist, wie auch bei der Vollendung der Dichtung des Parsifal (1877) der „Tatsachensammler" Glasenapp auf den von dem modernen Neuschöpfer des Stoffes durch die drama-

tische Gestaltung wieder erweckten, naturmythischen Zug der Wiederbringung des in der winterlichen Leidensnacht entschwundenen Sonnenstrahles hinweist, ein Zug, der uns in späterer, vertiefter, christlicher Deutung und nunmehr im Drama als die Tat der Wiedergewinnung des heiligen Speeres, der Lanze, mit der Longinus die Seite des Erlösers am Kreuze durchstach, durch den reinen Toren Parsifal aus Klingsors Zaubermacht erneut entgegentritt. Mit jener christlichen Deutung verschmolz sich dann, zu völliger Neuschöpfung eines verschollenen Mythus, der in den kärglichen Überresten der altgriechischen Telephussage erhaltene, dort so fragwürdige Zug von dem Speer, dessen Berührung die von ihm selbst geschlagene Wunde heilt (worauf auch Goethes Tasso im vierten Akt, vierte Szene anspielt), sowie aus weit entlegener, altindischer Überlieferung das Schweben des heiligen Speeres über Parsifals Haupte.

Hinreissend ist die Schilderung der ersten Aufführung des Parsifalvorspieles in der Halle von „Wahnfried“ zum Geburtstage von Wagners Gemahlin, am ersten Weihnachtsfeiertage 1878. Auch der ausführlichen Beschreibung der 16 ersten Aufführungen des Parsifal im Bayreuther Festspielhause im Sommer 1882, unter der Oberaufsicht des Meisters, der letzten, die ihm vergönnt waren, wird man mit besonderer Teilnahme folgen.

Neben der das ganze umfangreiche Werk wie ein leuchtender Faden durchziehenden Darstellung der Ausgestaltung und Aufführung des Kunstwerkes geht die Erläuterung der ethisch-philosophischen Anschauungen Wagners während seiner letzten Jahre Hand in Hand, die er in dem Gedanken der Regeneration zusammenfasste, d. h. Erkenntnis des Verfalls der historischen Menschheit und der Notwendigkeit einer Regeneration derselben, Glaube an deren Möglichkeit und Streben nach ihrer Durchführung. Wir verfolgen die Entstehung der (zunächst für die 1878 ins Leben gerufenen Bayreuther Blätter geschaffenen, später, nach Wagners Tode, im 10. Bande seiner gesammelten Schriften und Dichtungen vereinten) Aufsätze, unter denen der „offene Brief an Ernst von Weber“, ein flammender Protest des grossen Tierfreundes gegen die Vivisektion, sowie „Religion und Kunst“ mit seinem Nachtrage und seinen Ausführungen einen hervorragenden Platz beanspruchen. Des weiteren treten jene Anschauungen auch in Gesprächen mit seinen Familienangehörigen hervor, in jenen abendlichen Zusammenkünften in „Wahnfried“, in denen es dem Leser vergönnt wird, gleichsam Zeuge des Familienglückes des Meisters zu werden. Seine wundervollen Betrachtungen über den Heiland und den Ausdruck des christlichen Gemeindegedankens in der Gralsritterschaft des Parsifal bedürften z. B. einer besonderen Darlegung. Es ist ein ganz besonderer Wert auf diesen Teil der Darstellung zu legen, und wir sind dem Verfasser zu grösstem Dank verpflichtet, dass er uns zum ersten Male umfassenden Einblick gewährt in den geistigen Umgang, den Richard Wagner in seinen letzten Lebensjahren gepflogen hat.

Zum ersten Male erhalten wir auch Aufschlüsse aus meist ungedruckten Quellen, offenbar Tagebüchern von Frau Cosima Wagner, sowie Tagebuchaufzeichnungen von H. von Wolzogen,*) dem treuen Hausfreunde und Herausgeber der nun im 34. Jahrgang stehenden „Bayreuther Blätter“.

Ausser ihm haben Ludwig Schemann, der nachmalige Begründer der heute so erfolgreich wirkenden Gobineau-Gesellschaft, mit seinen Erinnerungen,**) ferner ungedruckte Erinnerungen des Malers Jankouwsky, des von Wagner hochgeschätzten Entwerfers der Parsifal-Szenerien, Humperdinck, Henry Thode, Malvida von Meysenbug, vor allem Franz Liszt, Heinrich von Stein, der edle Dichterphilosoph, sowie Friedrich von Schön, der erste und auch noch heutige tatkräftig wirkende Verwalter der R. Wagner-Stipendienstiftung, und mancher andere, wertvolles Material zugeführt. Die vornehme Künstler-Gelehrtenpersönlichkeit des Grafen Gobineau tritt mit seinem Rassegedanken und seiner Kritik des gleissenden Trugbildes der Renaissance wohl als eigenartigste Gestalt dieses Wahnfriedkreises hervor und gewann eine ähnlich umwälzende Bedeutung für Wagners geschichtliche, wie früher der „Willens“-Begriff Schopenhauers für seine philosophische Weltanschauung. Von grösster Bedeutsamkeit war auch die von Wagner bis an sein plötzliches Lebensende eifrigst gepflegte Lektüre: Homer, Aeschylos, Plutarch, Plato, vor allem Shakespeare und die Spanier Cervantes und Calderon, von den Deutschen Goethe, Schiller, E. T. A. Hoffmann, von Engländern Carlyle und Walter Scott, von Franzosen, ausser Gobineau, Balzac, Renan, Gleizès, las er teils für sich, teils in hinreissender Art den Seinen vor.

„Als erhabener Seher und Seelsorger des besseren Teiles der Menschheit ist damals Wagner vor uns hingetreten und ich darf wohl sagen: nur, wer ihn auch in dieser höchsten Weihe kennen gelernt, nur der hat ihn ganz gekannt. Mir jedenfalls ist er nie grösser erschienen“ (L. Schemann, Erinnerungen an R. W. S. 25/26). Natürlich erfuhr gleichzeitig die Musik in Wahnfried liebevolle Pflege. Es wird gleichfalls eine fesselnde und notwendig zu lösende Aufgabe sein, die Fülle der unbekannten Aussprüche des Meisters über Sebastian Bach, Mozart, Beethoven, Weber aufzuzeichnen. Bei der Vergleichung dieser Aussprüche über Dichter und Musiker, die er teils in Bayreuth, teils auf seinen letzten italienischen Reisen in Neapel, Palermo, Siena und Vendig getan hat, mit den schon bekannten in seinen Schriften niedergelegten wird sich manches sich Widersprechende ergeben. Diese oft nur gelegentlich hingeworfenen, rein subjektiv intimen Äusserungen, besonders hinsichtlich Robert Schumanns, müssen demnach hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Verwertbarkeit einer Prüfung unterzogen werden. Auch wird aus der leidenschaftlichen Subjektivität des temperamentvollen Künstlers manche Überschwenglichkeit und vielleicht allzu drastisch gefärbte Anmerkung des Verfassers erklärlich und entschuldbar. Dem letzten Kapitel „Das Ende“, das die letzten Lebensvorgänge und das Hinscheiden des Unsterblichen in Venedig und die Trauerfeier in Bayreuth schildert, lässt der Verfasser eine Schlussbetrachtung, „Das Erbe“, folgen, und in ihr wirft er noch einen Rückblick auf die Geschichte der Bayreuther Festspiele seit dem Tode ihres Stifters.

Alles in allem durfte Glasenapp, auch gerade wegen dieses hervortretenden Reichtums echter Aussprüche, diesen letzten Teil seines grossen biographischen Werkes als einen „lange aufgesparten, berauschenden Trank“ bezeichnen, den er dem Leser darreiche.

Möge es dem Verfasser noch vergönnt sein, nun auch die früher erschienenen Bücher seines grossen Lebenswerkes durch Einarbeitung der zweibändigen Lebenserinnerungen Wagners dem gegenwärtigen Stande unseres Wissens über ihn aufs neue anzupassen. Deutschland wird dann ein biographisches Monumentalwerk über einen seiner grössten Söhne besitzen, um das uns die gesamte Kulturwelt beneiden darf. A. Prüfer.

*) Schon vorher zum Teil als „Erinnerungen an Richard Wagner“ in Buchform bei Reclam (Leipzig) erschienen.
**) Gleichfalls im Druck erschienen (Stuttgart, Frommann, 1902).

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 16. Dezember 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr

Joh. Eccard: „O Freude über Freud“. Sigfr. Karg-Elert: „Zu Bethlehem geboren“. C. G. Reissiger: „Es ist ein Ros' entsprungen“.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Aus Personalgründen findet die Oper „Die Entführung aus dem Serail“ nun doch Dienstag, den 19. Dezember statt und lautet nun das definitive Programm für unsere Hauptversammlung in Stuttgart:

Dienstag, den 19. Dezember abends 7 Uhr im Kgl. Hoftheater „Die Entführung aus dem Serail“. (Die Eintrittskarten für die Mitglieder sind von 6 Uhr ab an der Theaterkasse reserviert.)

Mittwoch vormittags 11 Uhr im Foyer des Kgl. Hoftheaters Hauptversammlung.

Mittags 1 1/2 Uhr Diner Hotel Silber.

Nachmittags 3 1/2 Uhr Fortsetzung der Versammlung Hotel Silber.

Die Mitglieder werden höflichst gebeten, Anmeldung umgehend erfolgen zu lassen.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister**

Die nächste Nummer erscheint am 21. Dez.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 18. Dez. eintreffen.

MAX SCHILLINGS.

Soeben erschien, hatte bei der Uraufführung in Stuttgart (E. von Possart und kgl. Hofkapelle) einen glänzenden Erfolg und wurde bereits zur Aufführung angenommen in: Berlin, Frankfurt, Haag, Kiel

JUNG OLAF

Ballade von **Ernst v. Wildenbruch.** Mit begleitender Musik für Orchester oder Klavier. Op. 28. Orchesterpart. no. M. 15.—, Orchesterstimmen no. M. 15.—, Klavierauszug M. 5.—.

Schwäb. Merkur: Ein Meisterwerk, Schönheit und Wohllaut atmend, in dem berückende Klänge mit charakteristischen Stimmungen farbenreich wechseln.
Württemb. Ztg.: Poetisch fein empfundene Musik einer wirklichen Schöpfernatur.
Neues Tagebl.: Das Werk stellt sich vollwertig neben das erfolgreiche „Hexenlied" des jetzt unerreicht dastehenden Melodramenkomponisten Schillings.
Münchner N. Nachrichten: Ein musikalisches Gemälde von hoher, ergreifender Schönheit.
Musik: Ein glänzender Erfolg war dem Werk beschieden.
N. Ztschr. f. M.: Schillings Werk zeigt jene feine Kunst, die wir immer bewundern.

Früher erschienen: **Max Schillings**

Op. 15. **Das Hexenlied** von **Ernst von Wildenbruch** mit begleitender Musik für Orchester und Pianoforte. (The Witch-Song. La Chanson des Sorcières.) Neue Ausgabe mit deutschem und englischem Texte. Orchesterpart. no. M. 15.—, Orchesterstimmen no M. 18.—. Ausgabe für das Pianoforte vom Komponisten M. 5.—. Ausgabe für das Pianoforte mit französischem Text von Alph. Scheler und mit russischem Text von M. Tschaïkowsky M. 5.—.

Op. 19. **Vier Lieder** nach Gedichten von **Gustav Falke.** Für eine Singstimme und Klavier hoch und tief. Text deutsch und englisch. Nr. 1. **Aus dem Takt** (Out of time) M. 1.50. Nr. 2. **Seliger Eingang** (Blissful ingress) M. 1.50. Nr. 3. **Nächtliche Heide** (The Ghosts of the Moorlands) M. 1.50. Nr. 4. **Sonnenaufgang** (Sunrise) M. 1.50.

Op. 23. **Der Hufschmied.** Gedicht von **Carl Spitteler.** Für eine Singstimme mit Pianoforte. Neue Ausgabe mit deutschem, englischem und französischem Text, (Le maréchal ferrant. The Blacksmith). M. 1.50.

Max Schilling's Hymnische Rhapsodie für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester nach Worten **Schillers.**

Dem Verklärten.

(Tho the Deified.) Op. 21. Text deutsch und englisch. Orchesterpart. no. M. 9.—. Orchesterstimmen no. M. 15.—. Klavierauszug no. M. 6.—. Chorstimmen (à 50 Pf. no.) no. M. 2.—, Text no. 10 Pf. Einführung in obiges Werk von Dr. **Fritz Weinmann** no. 20 Pf.

Glockenlieder.

Vier Gedichte von **Carl Spitteler.** Für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters oder Klaviers komponiert von **Max Schillings.** Op. 22, Nr. 1. Die Frühglocke. Nr. 2. Die Nachzügler. Nr. 3. Ein Bildchen. Nr. 4. Mittagskönig und Glockenherzog. **Ausgabe mit Orchester:** Orchesterpartitur (Nr. 1 u. 2 zusammen) no. M. 4.50. Orchesterstimmen (Nr. 1 u. 2 zusammen) no. M. 7.50, Orchesterpartitur (Nr. 3 und 4 zusammen) no. M. 4.50, Orchesterstimmen (Nr. 3 und 4 zusammen) no. M. 9.—. **Ausgabe mit Klavier:** Nr. 1. Die Frühglocke Nr. 2. Die Nachzügler. Nr. 3. Ein Bildchen. Nr. 4. Mittagskönig und Glockenherzog. Je M. 1.50.

Verlag von Rob. Forberg, Leipzig.

Vor kurzem erschien in neuer, vermehrter Auflage:

„. . . und manche liebe Schatten steigen auf"

Gedenkblätter an berühmte Musiker

von

CARL REINECKE

Mit 12 Bildnissen und 12 faksimilierten Namenzügen

Inhalt:

Franz Liszt — H. Ernst — Robert Schumann — Jenny Lind — Joh. Brahms — Wilhelmine Schroeder-Devrient — Ferdinand Hiller — Felix Mendelssohn-Bartholdy — Anton Rubinstein — Jos. :: Joachim — Clara Schumann ::

Geheftet M. 3.—, Eleg. geb. M. 4.—

Beim erstmaligen Erscheinen erfuhr das Werk durch die Presse und namhafte Musikgelehrte die glänzendste Beurteilung. Eine treffende Charakteristik lautet:

„Bilder musikalischer Meister, von eines Meisters Hand liebevoll gezeichnet. Als Künstler und als Mensch nimmt der Verfasser an jedem von ihnen den lebhaftesten Anteil. Hat er sie doch alle persönlich gekannt, und hat ihn doch mit manchem wahre Freundschaft verbunden. So sind diese Blätter keine zünftigen Biographien sondern lebendige Porträtskizzen." Dr. D.

Gebrüder Reinecke, Leipzig
Hof-Verlagshandlung

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

von BERGMANN & Co RADEBEUL

erzeugt rosiges, jugendfrisches Aussehen, weisse, sammetweiche Haut und zarten blendend schönen Teint à St. 50 ₰. Überall vorrätig.

Barcarole

für

Violine und Pianoforte

komponiert von

Carl Reinecke

Op. 281. Pr. M. 2.—.

Ein dankbares Violinstück

von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Haydn, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. (**Erste und einzige Ausgabe**) . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 3.— n. Klavierauszug M. 2.50 Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . . . Part. M. 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

Die Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an: **Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Herrn **Ferdinand Kalweit,** königlichem Kammersänger, in Verehrung gewidmet.

Nachtblumen.

(Ged. von Ludwig Pfau.)

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von AUG. STRADAL.

Sehr langsam und schwermütig.

GESANG.

PIANO.

p pp

Ar-me Blu-me, auf-ge-wacht erst im Ster-nen-schei-ne.

harmonioso

un poco rit.

Ped. *

Etwas belebter. *acceler.* f ff

Ar-me Blu-me, dei-ne Pracht blüht nun ganz al-lei-ne in der Nacht.

rit. *rit.* pp

Gebr. Reinecke, Leipzig.
19741

Etwas bewegter.

p

Dei - ne Blät - ter ni - cken sacht, küh - le Lüf - te we - hen, Son - ne, die so gol - den lacht,

cre - - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - - - - - - do

wirst du nie mehr wie - - - der - se - - hen

pp

in der Nacht.

p *f* *pp* *p*

Ped. * Ped. * Ped. *
Ped. * Ped. * Ped. *
Ped. * Ped. * Ped. *
Ped. * Ped. * Ped. *

Wieder langsamer.

Auch in mei_nes Her_zens Schacht tut solch Blüm_lein ste_hen, des_ _ _sen noch kein Aug' ge_dacht wird, wie du, ver_ge_hen in der Nacht.

rit. *I. Tempo.* *pp* *p* Ped. *

Etwas belebter.

p *pp* *cresc.* *f* *rit.* *pp* *p*

1. Es sangen drei Engel einen süssen Gesang.

Carl Reinecke, Op. 210.

Andante. *Ruhig bewegt.*

Singstimme.

Pianoforte.

p

1. Es san - gen drei En - gel ei - nen sü - ssen Ge - sang; sie san - gen, dass es Gott in dem Him - mel er - klang.

2. Im Him - mel, im Him - mel sind der Freu - den gar viel, da si - tzen all' die En - gel und hal - ten ihr Spiel.

pp

dolce

3. Sie san - gen Gott dem Her - ren ei - nen Lob - ge - sang, der herr - lich und mit Freu - den im Him - mel er - klang.

Gebr. Reinecke, Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

78. Jahrgang Heft 51/52

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag den 21. Dez. 1911

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Caroline von Weber

Ein Gedenkblatt zu Webers 125. Geburtstage

Mit einem bisher unveröffentlichten Briefe von Webers Frau

Von Dr. **Georg Kaiser**

Am 18. Dezember 1786 wurde der Schöpfer des „Freischützen" geboren. Die 125. Wiederkehr seines Geburtstages wird wohl hie und da in deutschen Landen durch die Vorstellung eines seiner Meisterwerke „mit festlicher Beleuchtung" gefeiert werden, aber zu einer hoch- und notpeinlichen Prüfung der künstlerisch-kulturellen Verdienste Carl Maria von Webers wird es kaum kommen, da die 125 keine Jubiläumszahl erster Ordnung ist. So nötig gerade Weber freilich eine Revision mit Renaissance-Absichten gebrauchen könnte, wird man also damit noch ein halbes Menschenalter warten müssen, bis die Zentenarfeier (1926) seines allzu frühen Todes naht. Auch wir wollen heute nicht nachdenklich kritisch werden, sondern einen freundlichen Blick der Erinnerung werfen auf die edle Frau, der es vergönnt gewesen, dem Meister Braut, Gattin und Freundin zu sein.

An Caroline von Weber hat die Kunstwelt eines der seltenen Beispiele, wie eine temperamentvolle, lebenslustige Künstlerin der Bühne durch die Liebe zu einem schöpferisch genialen Mann umgewandelt und heraufgebildet wird zu einer hochfliegende künstlerische Pläne vollauf verstehenden, in der Persönlichkeit des Mannes schliesslich ganz aufgehenden Frau. Dieser Umwandlungsprozess ging hier freilich nicht sehr schnell und leicht vor sich. Caroline Brandt wurde 1794 in der Beethovenstadt Bonn geboren, wo ihr Vater als Tenorist und Violinist der Kurfürstlich Kölnischen Kapelle angestellt war. Theaterblut floss in ihren Adern. Bereits mit acht Jahren betätigte sie sich auf den weltbedeutenden Brettern als Darstellerin der „kleinen Salome" in Kauers einst vielgegebenem „Donauweibchen". Sie genoss dann in einer Erziehungsanstalt zu Ballenstedt einigen Unterricht in wissenschaftlichen Fächern, war aber sonst ganz auf sich selber angewiesen und auf die Schule, die das Leben ihr in allerdings selten so fruchtbringender Weise zuteil werden liess. Der Vater verlor seine Stellung, und die Familie zog nun schauspielernd und singend umher; Caroline und ihr Bruder Louis waren als „das interessante Geschwisterpaar Brandt" die Stützen des kleinen Ensembles. In Süddeutschland kreuzte sich ihr Weg mit der damals gefeierten Darstellerin Frau Renner, deren künstlerische Eigenart auf das junge, aufblühende Mädchen einen starken Eindruck machte. Grazie, Drolerie, Herzhaftigkeit, Naivität — diese das Theaterpublikum schnell gewinnenden Vorzüge machte sich auch Caroline rasch zu eigen, und so erhielt sie denn bereits mit 16 Jahren in Frankfurt am Main ein vorteilhaftes ständiges Engagement. Als Carl Maria von Weber 1810 zu der Erstaufführung seiner umgearbeiteten Oper „Silvana", die einst als „Waldmädchen" des 14jährigen Komponisten in Freiberg in Sachsen ein ziemliches Fiasko gemacht hatte, nach Frankfurt kam, lernte er die auffallend liebreizende Darstellerin kennen; Caroline spielte damals die sehr schwierige stumme Titelrolle. Bis 1813 blieb sie in der Mainstadt, ihre Repertoire unablässig mit Glück erweiternd. Da ward Weber vom Theaterdirektor Liebich in Prag berufen, die Prager Deutsche Oper zu reformieren, und sofort engagierte er sich die talentvolle und an jedem Orte rasch die Herzen des Publikums gewinnende Kraft für die landständische Prager Bühne. Hier ward Caroline schnell der Liebling der Theaterbesucher und des hohen böhmischen Adels; sie hatte in Rollen wie Zerline („Don Juan"), Page („Figaro"), Fanchon, Aschenbrödel für jene Zeit vielleicht überhaupt keine Rivalin.

Webers Liebe zu ihr war keine Liebe „auf den ersten Blick", wohl aber fühlte der Herr Kapellmeister seine Zuneigung täglich wachsen und sah sich je länger je mehr davon überzeugt, dass in Caroline Brandt das Glück seines Lebens beruhe. Die eigensinnige Künstlerin jedoch erkannte zunächst die Bedeutung dieses „auch komponierenden" Kapellmeisters nicht, der erst nach und nach als schöpferischer Genius sich ihr offenbarte. Sie wies, auch von der ihr anhängenden Mutter beeinflusst, Webers Bewerbung freundlich zurück, und Carl Maria durchlebte damals eine schwere, bittere Zeit. Welch' schöne Worte voll tiefster Empfindung und echten Mannes- und Künstlerstolzes enthalten seine Briefe aus jenen Tagen! In einem schrieb er beispielsweise an Caroline: „und sollte auch die ganze Welt an mir irre werden, ich werde die Hand auf die Brust legen und frei und offen im reinen Bewusstsein als Mann dastehen und nichts mich wankend in meiner reinen Überzeugung machen... Es wird mich endlich zusammendrücken — ja, das fühle ich nur zu deutlich, — aber es sei. Nicht die Dauer des Menschenlebens, sondern das Gefühl, mit dem man dem Schlusse desselben entgegensehen kann, bestimmt seinen Wert. — Eines möchte ich wohl noch: nur zwei Werke noch schaffen zu können, die

als Denkmal eines denkend verlebten Menschenalters, das so gerne was Bedeutendes geleistet hätte, hätte zeugen können, — ist es aber nicht — in Gottes Namen.“ Caroline liess jedoch endlich ihre Liebe siegen über alle Bedenken und ward 1817 des nunmehr Königlich Sächsischen Kapellmeisters Weber Frau. Bis zu ihrer Verheiratung gehörte sie der Prager Bühne an, auf der sie so viele Triumphe gefeiert hatte. Sie vereinte nach Webers eigenen Worten alle Talente, die das naive Fach in Oper und Schauspiel schmücken können, in sich: als Tanz (ihr kleiner Fuss wird oft gerühmt), Gesang (hoher Sopran), Grazie und Innigkeit des Ausdrucks „nebst einer zierlichen Gestalt und Jugend“ —, und nun entsagte sie all dem Bühnenzauber, um ihrem Carl in Dresden ein wohnliches, gemütliches Heim zu bereiten. Der Schritt ward ihr nicht ganz leicht, aber bereut hat sie ihn nie. Und da sie nicht mehr auf der Bühne Heiterkeit und Anmut entfalten konnte, so tat sie es in den vier Wänden ihrer entzückenden Häuslichkeit, für die sie unerwartet auch eine wirtschaftliche Begabung hohen Ranges zeigte.

Weber hatte einst einen Trinkspruch gedichtet, der wahrlich auf Caroline passt wie kein anderer:

Die Frauen sind die Melodie,
Die wahrhaft zeuget Harmonie
Des Lebens.
Des preist sie hoch! Denn ohne sie
Wär' aller Komponisten Müh'
Vergebens.

Regsten Anteil nahm sie an seinem Schaffen, das sie innerlich mitzuerleben trachtete; ihr führte der Meister zuerst vor, was er plante, was er vollendet hatte; sie gab dabei das Publikum ab, sie sang ihm die noch nassen Rollen vor, gab bühnenpraktische Ratschläge, förderte und ermunterte, soviel überhaupt in ihren Kräften stand. Weber frug sie oft: Was meint die Galerie?, und damit wollte er ihren Scharfblick für das dramatisch Wirksame kennzeichnen. In der Tat rettete dieser Scharfblick keinem geringeren Werke als dem Freischützen die geschlossene dramatische Wirkung, die er ja wie selten eine andere Kunstschöpfung besitzt. Das Werk war von Kind und Weber ursprünglich vieraktig gedacht, und dem jetzigen ersten Akte, der mitten in das böhmische Jägerleben hineinversetzt, sollten zwei lange Szenen zwischen dem Eremiten und Agathe vorausgehen. Diese überlange und das Interesse keineswegs fesselnde Exposition verwarf Caroline von vornherein. Weber selbst erkennt den Vorzug dieser dramaturgisch wichtigen Kürzung an, er schreibt an Caroline: „Diese Verbesserung habe ich Dir, mein guter Schneefuss, eigentlich zu danken, denn Du fasstest zuerst den kühnen Gedanken, den ganzen ersten Akt wegzuwerfen und auch den Einsiedler. — Wett, wett! schriest Du immer. Nun ist er zwar nicht ganz wett!, aber er erscheint erst, wo Agathe vom Schusse scheinbar getroffen in seine Arme sinkt, und versöhnt und heilt das Ganze.“ „Seiner Caroline“ widmete Weber auch das anmutigste, graziöseste und heiterste Werk, das ihm aus der Feder floss, die „Aufforderung zum Tanz“, die er in den schönen Sommertagen des Jahres 1819 in dem oft von ihm bezogenen Landhäuschen zu Hosterwitz bei Pillnitz (an der Bergstrasse) komponierte, und in der der Tanz als poetische Idee erscheint. Die bald ausbrechende und mit unheimlicher Schnelligkeit um sich greifende tödliche Krankheit veranlasste ihn, mit Zusammenfassung aller seiner Kräfte auf die Erwerbung eines seine Familie vor äusserster Not schützenden Vermögens hinzuarbeiten; so nahm er denn, obwohl schon vom Kapellmeisterdienste oft abgehetzt, bis zu völliger Erschlaffung, schliesslich auch das Angebot an, für London eine neue Oper zu komponieren und diese selbst in England aufzuführen; es war der „Oberon“. Mit dem Flötisten Fürstenau reiste er, trotz Carolinens flehentlichen Bitten, im Frühjahr 1826 nach London ab, wo „Oberon“ eine glänzende Aufnahme erfuhr. Aber er selbst sollte Deutschland nicht wiedersehen; am 5. Juni verschied er im fremden Lande, aus dem seine Asche erst 18 Jahre später namentlich durch Wagners Bemühungen nach Dresden heimkehren sollte. Caroline ertrug den unersetzlichen Verlust um ihrer beiden Söhne willen in demütiger Ergebenheit. Auch den jüngeren Sohn Alexander, der ein ungewöhnliches Talent als Maler besass, sollte sie noch im selben Jahre, wo Webers Asche in Dresden eintraf, verlieren. Der ältere, Max Maria, der später der Biograph seines grossen Vaters und einer der berühmtesten Eisenbahningenieure seiner Zeit ward, blieb allein ihre Stütze, bis sie selbst am 23. Februar 1852 in die ewige Heimat einging.

Von dem harmonischen Eheglück, das Webers Tod nach nicht einmal zehnjähriger Dauer so frühe zerstörte, gibt ein Brief Carolinens vom 9. Juli 1826 an eine gemeinsame Freundin in Berlin, an die vielerlei Beziehungen zu literarischen Persönlichkeiten unterhaltende Friederike Koch, ein ergreifendes Bild. Wir übergeben dieses schöne Zeugnis für Carolinens Liebe zu Weber hier zum ersten Male getreu nach dem Originale der Öffentlichkeit.

„Den 9. Juli 1826.

In dem Stübchen, in dem freundlichen Hosterwitz, wo Sie, geliebte Freundin, mit Weber und mir manche heitere Stunde verlebten, wohin mein guter Mann noch in den letzten Tagen seines Lebens sich so unendlich sehnte, sitze ich Arme nun einsam und verlassen, nur in dem Gedanken an ihn noch lebend. — Sein liebes Bild hängt mir gegenüber und sieht recht wehmütig auf seine arme Lina. Ach, meine gute Koch, wie unglücklich bin ich geworden! Wie reich war ich und nun ganz verarmt an allen Lebensfreuden! Ich lebte ja nur in ihm, es war der einzige Zweck, die grösste Freude meines Lebens, alles zu tun, wie es ihm angenehm war. Wohl schwebte diese finstere Wolke schon seit Jahren über meinem Haupte, und doch kam der Schlag, der mich vernichtet, so unerwartet — hätte ich ihn nur noch einmal sehen können, hätten seine lieben treuen Augen mich noch einmal angeblickt! — Doch ich möchte mir wieder zürnen über diesen Wunsch, denn hat der gütige Gott ihm den Tod nicht so leichter gemacht? Wie schwer würde er vom Leben geschieden sein, hätte er unseren Schmerz gesehen. Ja, in meinem tiefsten Jammer muss ich die Güte Gottes preisen, denn seine Engel nahmen ihm sanft die schwere Bürde des Lebens ab. In seinem vorletzten Brief vom 30. Mai schrieb er mir: ich gehe nun bald den geraden Weg in die Heimat, ich sehne mich nach Ruhe. Fünf Tage später ging er in die wahre Heimat, zur ewigen Ruhe. — Dass ich mit meinen armen Kindern nicht einmal an seinem Grabe weinen kann, dass seine Hülle in dem Lande ruhen muss, wo er zuletzt so ungern war, aus dem er sich mit ganzer Seele hinweggesehnt, ist recht hart; doch vielleicht vergönnt es der liebe Gott einst, meine Kinder dahin zu führen, wenn sie brave Menschen geworden sind, würdig die Asche eines solchen Vaters zu berühren. Ihnen, geliebte Freundin, brauche ich nicht zu beschreiben, was ich gelitten habe und noch leide, denn Sie haben auch verloren und gelitten; mir aber legt Gott die schwere Pflicht auf, für zwei unerzogene Knaben zu leben, was würde aus ihnen, verlören sie noch die Mutter? Ich muss mich stark machen, muss leben und handeln für die armen

Kinder. Hielten diese Kinder mich nicht gefesselt, ich gestehe Ihnen, der Wunsch, ihm zu folgen, würde mir nicht als Sünde erscheinen. Denn was bin ich noch ohne ihn? O zürnen Sie mir nicht, liebe Freundin, über meine Klagen; haben Sie Geduld mit mir; es ist mir so wohl, wenn ich mit einem Wesen, das ihn auch liebt, von ihm sprechen kann. Nur zu oft werde ich von kalten Geschäftsmenschen emporgerissen aus meiner Schwermut, muss überlegen und handeln für die Kinder, und niemand fragt, ob mir es auch schwer wird. — Schon einen Tag nach der schrecklichen Todesnachricht wurde ich in die Stadt geschleppt, alle Bekannten standen um mich, nur für unsere Zukunft besorgt, und rieten und quälten mich, das und jenes zu tun; mechanisch tat ich alles, was sie wollten, bis ich nicht mehr konnte, bis ich sie gar nicht mehr verstand. — Nun haben sie mir acht Tage Ruhe gelassen, und hier in meiner Einsamkeit fange ich an, wieder mein Herz zu Gott zu erheben, der ja seinen Geschöpfen nicht mehr auferlegt, als sie tragen können. Er sendet uns ja auch in so vielen Freunden seine Schutzengel zu, und der sichere Trost belebt mich, dass wir nicht ganz verlassen sind. Ihnen brauche ich wohl nicht zu erzählen, wie unendlich gut unsere [Berliner] Freunde Lichtenstein [Direktor des Zoologischen Museums], Beer [Familie des Komponisten Meyerbeer] usw. an uns handeln, Gott möge es ihnen lohnen. Hier haben wir auch viel teilnehmende Herzen gefunden, Hofrat Winkler [gen. Theod. Hell, bekannter Theaterschriftsteller], der Vormund der Kinder, und Böttiger [der bekannte Archäolog] sind tätige Freunde. Von unserem Hof ist nicht viel zu erwarten, denn was da einmal festgesetzt ist, das darf nicht überschritten werden. Wäre ich allein, glauben Sie mir, alle die Schritte, die ich nun tun muss, blieben ungeschehen, aber die Kinder fordern Unterhalt und Erziehung von mir. Mein guter Mann wollte mir das gern alles ersparen, [er ging] trotz meinem unendlichen Flehen nach England. Er wusste, sein Ziel sei ihm nahe gesteckt, und wir sollten nicht Mangel leiden. Für uns ist er gestorben!! Ach, wie unbeschreiblich gut und edel war er! Wie liebevoll war sein Herz, wie rein seine Seele! Ich habe das Glück, ihn zu besitzen, wohl nie verdienen können, aber lieben und verehren konnte ihn niemand mehr als ich. Beten Sie für mich, beste Koch, dass es mir möglich wird, ohne ihn zu leben.

Die Messe ist zurückgelegt, darf aber nicht eher abgeschickt werden, bis der ganze Nachlass geordnet ist. Ich bitte, schreiben Sie mir bald ein paar freundliche Worte. Grüssen Sie Lichtensteins und danken Sie dem guten Rungenhagen [Direktor der Berliner Singakademie und Komponist] für seinen trostreichen Brief. Auch die teilnehmende Mlle. Salome [aus dem Berliner Freundeskreise] grüssen Sie herzlich von Ihrer armen

Lina von Weber."



Streiflichter auf das Musikleben in England während des 17. Jahrhunderts

Von **Fritz Erckmann**

II.

Was die Puritaner für die Hebung der Musik taten, geschah unbewusst. Indem sie den liturgischen Gottesdienst aus Kirche, Kapelle und Kathedrale verbannten, ebneten sie der weltlichen Musik die Wege. Es klingt paradox, ist aber Tatsache, dass das puritanische Vorgehen die Ursache war, die Aufmerksamkeit der Musikfreunde und Komponisten auf Formen zu wenden, die seither vernachlässigt wurden. Es entwickelte sich die intime Musik, die, wie z. B. Lockes „Little Consort", Sympsons „Divisions for the Viol", wie auch das bereits erwähnte „The Dancing Master" Playfords, keine erstklassigen Werke hervorbrachte, aber doch solche, die sich mit Werken anderer Länder derselben Periode messen können.

Wie mit Instrumentalmusik, verhält es sich auch mit Vokalmusik, die sich in das Innere der Häuser geflüchtet hatte und dort von Dilettanten eifrig gepflegt wurde. Burney[1]) behauptet, dass die „Instrumental Fancies", die vor der Regierung Karls I. ihren Weg in die Öffentlichkeit gefunden hatten, die Madrigale verdrängten. Wahrscheinlicher ist, dass es durch die neuen Sololieder geschah, die auch der minder begabte Dilettant singen konnte.

Hubert Parry[2]) sagt darüber folgendes:

„Das Gefühl für gesangliche Wirkung scheint vollständig zu fehlen. Die Lieder scheinen für Dilettanten geschrieben zu sein, die wohl ein frei ausgebildetes Verständnis für Dichtkunst, aber nicht das geringste Verständnis für die Schönheit eines künstlerisch geformten Tones besitzen. Die Attribute äusserer Schönheit der Melodie und ihres Aufbaus werden nicht in Betracht gezogen. Die Komponisten scheinen eine Art Musik liefern zu wollen, die Leute ohne besondere Stimme befähigte, Gedichte in einer melodischen, rezitativen Form aufzusagen, deren Perioden sich mit der Länge der Zeilen oder den Sätzen deckte. Da die Begleitung sich auf das denkbar einfachste Mass beschränkt, indem sie nur aus einem Bass bestand, zu dem der Begleiter mit Hilfe von wenigen und unregelmässig verteilten Ziffern Akkorde zu bilden hatte, ist es klar, dass die künstlerischen Elemente so primitiv wie möglich waren."

Trotz alledem ist diesen Liedern ein künstlerisches Prinzip eigen, das sie interessant macht und sie gewissermassen über viele anspruchsvolle Produkte der späteren Zeit erhebt. Sie spiegeln die Geschmacksrichtung des Volkes wieder, dessen musikalische Bedürfnisse seither zum grossen Teil aus dem Born der Kathedralmusik befriedigt wurden.

Es geziemt sich nun, zu untersuchen, welche Stellung Musik und Theater unter und nach der Puritanerherrschaft einnahm. Es ist bereits erwähnt worden, dass die Puritaner schon vor Cromwell ihre bittersten Pfeile gegen Musik und Theater absandten. Der erste diesbezügliche Schriftsteller war Stephen Gossen, Rektor von St. Botolphs Kirche in London. Er war der Verfasser mehrerer Theaterstücke. Als er zu den Puritanern überging, gab er alle diesbezüglichen Bestrebungen auf und verlieh seinen neuen Anschauungen Ausdruck in einem Schriftchen, dem er folgenden Titel gab:

„Die Schule der Schmach, enthaltend einen angenehmen Spott gegen Dichter, Pfeifer,[3]) Komödianten, Narren und ähnliches Ungeziefer von geringem Stand; mit der Fahne der Herausforderung gegen ihr unheilbringendes Treiben und der Umsturz ihrer Mauern durch profane Schriftsteller, natürlichen Verstand und alltägliche Erfahrung".

Diesem durch Geist und Humor ausgezeichneten Buch folgte ein mit der Feder des bittersten und verbissensten

[1]) History of Music.
[2]) Music of the seventeenth century.
[3]) Pfeifer, das sind Musiker im allgemeinen.

Fanatismus geschriebenes Werk des bereits erwähnten William Prynne, mit dem Titel:

„Histrio-Mastix, die Geissel des Komödianten, worin bewiesen wird, dass Theaterstücke (der wahre Abglanz des Teufels, dem wir, wenn wir den Vätern glauben. bei der Taufe entsagen), sündhafte, heidnische, schlüpfrige, ungöttliche Schaustellungen und schädliche Verderbnisse sind, die zu allen Zeiten als unduldsames Übel für Kirchen, Republiken, Sitten, Geist und Seele des Menschen sind. Und dass der Beruf des dramatischen Schriftstellers, des Theaterspielers, wie auch das Niederschreiben, Darstellen und Aufsuchen von Komödien für Christen ungesetzlich, böse und ungehörig ist. Alle Beweise für das Gegenteil werden hier ebenfalls völlig beantwortet und die Ungesetzlichkeit des Komödiespielens, oder das Abhalten von Zwischenspielen wird kurz behandelt, sowie verschiedene andere Dinge, die sich auf Tanzen, Würfelspielen, Gesundheitstrinken usw. beziehen."

In erster Linie zieht Prynne gegen das Theater zu Felde. Auch die Musik, besonders die Gesangsmusik. entgeht nicht seinen fanatischen Angriffen. Mit Bezug auf Instrumentalmusik beruft er sich auf Clemens Alexandrinus und sucht zu beweisen, dass „Cymbeln und Dulcimer Instrumente des Betrugs seien; dass Pfeifen und Flöten bei einem anständigen Fest wegbleiben und dass chromatische Harmonien frechen, naseweisen Weintrinkern und schlechter, mit Blumen geschmückter Musik überlassen bleiben sollten" — „und ähnlichem andern Unsinn", wie sich Hawkins ausdrückt.

Wie man mit Prynne nach Veröffentlichung seines Buches verfuhr, haben wir bereits gesehen. Der Same war aber gesät und die Frucht zeigte sich an dem allgemeinen Aufstand mit darauffolgendem Sieg und Machtstellung der Puritaner, der gänzlichen Ausrottung des Theaters und der teilweisen Unterdrückung der Musik. Eine gänzliche Abschaffung des Kirchengesangs hatten die Puritaner trotz der Forderung Sir Edward Deerings und seiner Anhänger nicht zustande gebracht. Man schlug den Mittelweg ein und gestattete das Psalmensingen. Die Frage der Gesetzlichkeit oder Nichtgesetzlichkeit von Instrumentalmusik beim Gottesdienst blieb offen, und als im Jahre 1660 der Anglikanismus und die Orgeln wieder eingeführt wurden, erklärten sich die Non-Konfirmisten gegen alle Instrumentalmusik.

In London schwieg die Musik eine Zeitlang gänzlich. Sir William Davenant hatte wohl auf Anraten des berühmten Sir John Maynard und mehrerer Bürger am 23. Mai 1656 [1]) in seiner Wohnung (Rutland House, Charterhouse Square) eine dramatische Aufführung [2]) veranstaltet, die mit abwechselnden Prosastellen, Vokal- und Instrumentalmusik einer Oper ähnlich sah und die sich später noch lange Jahre auf der Bühne des Cockpit-Theaters in Drury Lane behauptete. Die Aufführung fand indessen keine Nachahmung, da die gesetzlichen Bestimmungen betreffs dramatischer Werke sehr streng gehandhabt wurden. Da auch die Liturgie aus den Kirchen gänzlich verbannt war, fanden viele Musiker und Sänger keine Beschäftigung mehr. Sie siedelten zum grossen Teil nach Oxford über, wo sich in Privatkreisen ein reges musikalisches Leben entfaltete. Der König, ein warmer Freund der Musiker, der sein Hoflager nach Oxford verlegt hatte, war wohl die Hauptursache, dass Dr. Wilson, ein Sänger der Königlichen Kapelle, der Organist George Jeffries und andere, die sich in Oxford ansässig gemacht hatten, mit Unterstützung einiger Herren von der Universität gegen die puritanischen Verfolgungen Protest einlegten. Sie richteten einen vollständig musikalischen Gottesdienst ein und taten sich zusammen zwecks Ausübung ihrer Kunst. Das dauerte aber nur bis zum Jahre 1646, als die Garnison sich ergeben und der König den Platz verlassen musste. Der Same war aber gesät und ging auf. Denn wir hören nun zum erstenmal von regelmässigen Konzerten. Seither war es nicht üblich, ein Publikum besonders dazu einzuladen, um geübte Musiker zu hören.

Dieser Aufschwung ist nun merkwürdigerweise den Puritanern zuzuschreiben, obgleich er nicht beabsichtigt war; er lag eben in der Natur der Verhältnisse.

Wir dürfen diesen musikalischen Aufführungen in Oxford keine zu grosse Bedeutung zumessen, denn wir wissen, dass sich viele davon wieder auflösten, sobald die strenge Zucht der Puritaner nachliess und die Musik wieder in die Kathedralen einziehen konnte. Diesbezüglich schreibt Anthony à Wood:

„Nachdem in dem grossen Aufstand Kathedralen und Orgeln unterdrückt worden waren, hielt Dr. Ellis in seinem Hause ...... wöchentliche Versammlungen ab. Diese Versammlungen waren sehr besucht, viele Musiklehrer waren da und solche, die früher Kirchenchören angehört hatten und jetzt ausser Stellung waren, und so blühte diese, wie alle ähnlichen Musikversammlungen; und Musik, besonders Gesangsmusik, die von den Presbyterianern und Unabhängigen nicht anerkannt wurde, weil sie Kathedralen und Anglikanern sie begünstigten, wurde mehr gepflegt. Als aber König Karl den Thron seines Vaters einnahm und die Kathedralen und Anglikaner wieder aufkamen, starben diese Versammlungen aus, und zwar aus dem Grunde, weil die Musiker wieder in Kathedralen und Universitätschören angestellt wurden."

In Oxford, sowie auch anderswo, war der Mittelpunkt des musikalischen Lebens meistens ein enthusiastischer Dilettant, um den sich die stellenlosen Kathedralorganisten und andere Musiker scharten. In Oxford war es ein Dr. Ingelo, der der Musik ein freundliches Heim bereitete. Andere Musikversammlungen fanden bei dem Universitätsprofessor Dr. Wilson [1]) statt, der in seiner Eigenschaft als „Gentleman of the Chapel" mit dem König Karl I. nach Oxford gekommen und nach dessen Enthauptung daselbst verblieben war.

Die bedeutendsten Musikabende fanden indessen bei dem bereits erwähnten Dr. Ellis statt, über den wir durch Anthony à Wood, der eine ausführliche Liste der Spieler und ihrer Personalien hinterlassen hat, [2]) genau unterrichtet sind. Sie fanden einmal die Woche statt, zuerst an Donnerstagen, dann an Dienstagen.

Ferner wurden an der Universität Vorlesungen über Musik gehalten. Sie sollen durch König Alfred gegründet worden sein und erloschen wieder nach der Restauration. Näheres über die früheste Geschichte dieser Fakultät ist jetzt nicht mehr zu erlangen. Wir wissen, dass William Heyther am 18. Mai 1622 zum Doktor der Musik gemacht wurde und der Universität zu hohem Ansehen verhalf. Sein Freund, der berühmte Camden, der lange Jahre Lehrer an der Westminsterschule war, stiftete auf die Dauer von 99 Jahren eine jährliche Summe von vierhundert Pfund Sterling, aus der der Professor der Geschichte mit 140 Pfund Sterling besoldet werden musste. [3])

[1]) Athen. Oxion. vol II. col. 412.

[2]) Die Musik stammte von Dr. Charles Coleman, Henry Lawes und George Hudson.

[1]) Life of Anthony Wood (Oxford).

[2]) Hawkins a. a. O. II. S. 680.

[3]) Biog. Brit. Camden, 133. (s. Fussnote).

William Heyther überwies der Universität ein Harpsicon, mehrere gedruckte und geschriebene Musikalien und eine Sammlung von sechs Streichinstrumenten (a chest of viols), darunter zwei Bässe, zwei Tenor- und zwei Soprangeigen, von denen jede mit sechs Saiten bespannt war. Er selbst scheint sich weder auf irgend einem Instrument ausgezeichnet zu haben noch in der Komposition Talent besessen haben. Das Werk, das er zur Erlangung des Doktortitels eingereicht hatte, entstammte der Feder des Komponisten Orlando Gibbons.

Es ist überhaupt auffallend, dass auch von sämtlichen Musikprofessoren, die von 1661 bis 1681 in Oxford Vorlesungen hielten (die Anthony Wood in seiner Biographie erwähnt), kein einziger ein Musiker war. Man wollte bloss die Musik repräsentiert wissen, und die Vorlesungen waren eine ganz formelle Sache. Dass aber in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts die Musik auch praktisch betrieben wurde, ergibt sich aus den Jahrbüchern der Universität Oxford. Wir erfahren da z. B., dass der Musiklehrer zur Instandsetzung der Instrumente eine jährliche Bezahlung von dreizehn Pfund, sechs Schillingen und acht Pence erhielt und dass, mit Ausschluss der Fastenzeit, jeden Donnerstag Nachmittag zwischen ein und drei Uhr Musikproben stattfanden.

In den Fasti Oxon findet sich die Notiz, dass auf den 5. Juli 1622 eine öffentliche Disputation zwischen Dr. Heyther und Dr. Nathaniel Giles angesagt war, die aber nicht stattfand. Folgende Themen sollten dabei besprochen werden:

1. Sind Disharmonien in der Musik erlaubt?

2. Können Musikinstrumente ebenso wohl und wahr musikalischem Ausdruck gerecht werden wie die menschliche Stimme?

3. Was ist wertvoller — die praktische oder die theoretische Musik?

Warum diese Disputation nicht stattfand, ist jetzt nicht mehr ersichtlich. Man sieht aber aus den aufgestellten Themen, mit welchem Ernst man an die Musik trat.

Die eigentümlichsten und interessantesten Musikabende Londons wurden von einem Manne ins Leben gerufen, der einer näheren Betrachtung würdig ist. Wer im Jahre 1678 die zwischen Clerkenwell Green und St. John Street hinziehende Aylesbury Street durchwanderte, fand an deren Südende ein unscheinbares Haus, in dessen unteren Räumen ein Kohlenhändler sein kleines Lager hatte. Dieser Kohlenhändler hiess Thomas Britton. Er stammte aus Higham Ferrers in der Grafschaft Northumpton. Nach einer siebenjährigen Lehrzeit bei einem Londoner Kohlenhändler gab dieser ihm eine Summe Geld, damit er in London kein Geschäft anfangen sollte. Britton ging nach seiner Heimat, kehrte aber, als sein Geld zu Ende war, nach London zurück und fing trotz des seinem Prinzipal gegebenen Versprechens, sich nicht in London niederzulassen, ein eigenes Geschäft an.

Von einem Nachbar wurde er nun in die Geheimnisse der Chemie eingeweiht. Sein Scharfsinn liess ihn Dinge entdecken, die seinen Namen berühmt machten und die von ihm konstruierte Wanderapotheke war die Ursache, dass ihn ein reicher Herr nach Wales kommen liess, um eine ähnliche Apotheke zu bauen. Reich beschenkt kehrte er nun zu seinem Kohlenhandel zurück.

Thomas Britton führte ein Doppelleben. Bei Tagesanbruch nahm er seinen Sack voll Kohlen auf den Rücken und durchwanderte, mit der Wage in der Hand, die Strassen Londons, um mit weittönender Stimme seine Ware anzupreisen. Was er bei diesem Geschäft erübrigte, das verwendete er zum Erwerb von musikalischen Instrumenten, Musikalien und Büchern. Denn beim Nachhausekommen verschwand der Kohlenverkäufer. Mit den geschwärzten Kleidern legte er des Tages Mühen ab, und mit den Sonntagskleidern trat ein anderes Wesen auf.

An der äussern Mauer des Hauses führte eine enge, gefährliche Treppe in das obere Stockwerk, in dem sich ein schmales, langes Zimmer befand. In diesem unscheinbaren Raume, in dem der ausgestreckte Arm die Decke erreichen konnte, fanden die ersten regelmässigen Konzerte Londons statt. Von dem Jahr 1678 bis zu Brittons Tod im Jahre 1714 versammelte sich hier allwöchentlich Jung und Alt aus den ersten Gesellschaftskreisen Londons.

Sein Nachbar Edward Ward, der Herausgeber des London Spy und Wirt in Clerkenwell, hat eine genaue Beschreibung von Britton und seinen Konzerten hinterlassen. Wir hören von diesem, dass nicht allein Leute aus dem höchsten Adel, sondern auch Männer von tiefer Bildung und Wissen sich bei Britton einfanden. Er war so geachtet, dass Leute von ihm sagten: „Da geht der berühmte Kohlenhändler, ein Mann der Wissenschaft, ein Kenner der Musik und ein Gefährte von gentlemen!"

Britton wird beschrieben als ein Mann von kurzer und gedrungener Gestalt. Seine Züge trugen den Stempel der Offenheit und Ehrlichkeit, und etwas Geistreiches haftete ihnen an, das den Mann interessant machte. Seine Bescheidenheit und Höflichkeit öffneten ihm völlig den Weg zu den Herzen seiner Mitmenschen.

Von den zwei bekannten Porträts Thomas Brittons befindet sich eins im britischen Museum zu London, das andere ist Hawkins Musikgeschichte beigegeben. Beide stammen von seinem Freunde Woolaston.

Der berühmteste Musiker, der Brittons Konzerte mit seiner Gegenwart beehrte und häufig auf dem Harpsichord oder der Orgel spielte, war Händel. Er war im Jahre 1710 nach London gekommen, wo er, von einigen gelegentlichen Reisen nach dem Festland abgesehen, bis zu seinem Tode, das ist beinahe ein halbes Jahrhundert, lebte und wirkte. Die Freude des alten Britton muss gross gewesen sein, als der berühmte und hochbegabte Ausländer seinen Weg über die gefährliche Treppe zu seinem Musikzimmer fand und die Zuhörer mit einer bis dahin ungeahnten und ungehörten Technik überraschte und entzückte.

Die andern Musiker, die Britton um sich versammelte, wie Dr. Pepusch,[1]) Henry Needler, John Hughes, Philip Hart, Henry Symonds, der Maler Woolaston, Abiell Whichiello und Obadiah Shuttleworth gehörten zu den besten Spielern jener Zeit. Britton selbst spielte gewöhnlich die Viola da Gamba.

Was an diesen Abenden gespielt wurde, ersieht man am besten aus dem Katalog der grossen, beinahe 1500 Bände umfassenden Bibliothek, die Britton während seines Lebens angelegt hatte und die nach seinem Tode versteigert wurde. Darin finden wir viele, jetzt vergessene Namen. Sonst waren alle damals bekannten Komponisten vertreten: Bassani, Bird, Bononcini, Bull, Caldara, Corelli, Croft, Eules, Gibbons, Lock, Nicola, Pepusch, Purcell, Torelli, Veracini, Vivaldi. Ferner Vokalmusik von Bird, Dowland, Gibbons, Purcell, Tallis, Wilbye usw.

[1]) Dr. Pepusch, ein geborener Berliner, war als Komponist am Drury Lane Theater und später am Lincolns Im-Fields Theater angestellt, für welch' letzteres er die berühmte „Bettler-Oper" (Beggar's Opera) schrieb. Er war Händels Vorgänger bei dem kunstliebenden Herzog von Chandos und gab diesen Posten freiwillig zugunsten Händels auf.

Unter den Instrumentalwerken sind einige interessante Einzelheiten zu verzeichnen: Konzerte für Lyraviola; Sonaten für Violine, Viola da Gamba und Bass; Sonaten für Lyraviola, Soprangeige und Bass; Konzerte für Trompete und Oboen; Sonaten für Trompeten, Flöten und Oboen; Soli und Sonaten für Flöten und Geigen; Melodien für zwei Flöten und zwei Oboen. Was am meisten auffällt, ist die grosse Anzahl von Sonaten für die verschiedensten Instrumente und Instrumentgruppen.

Bei der Versteigerung wurden auch Brittons Instrumente — eine Guitarre, Dulcimer, Harpsichord, ein Rücker-Virginal, eine Orgel mit fünf Registern und eine grosse Zahl Streichinstrumente, darunter einige wertvolle Exemplare — verkauft.

Brittons Tod war, wie sein Leben, von eigentümlichen Umständen begleitet. Einer der in den Konzerten mitwirkenden Spieler, namens Robe, brachte eines Abends einen als Ventriloquist bekannten Hufschmied mit, um Britton einen Schrecken einzujagen. Der Spass hatte böse Folgen. Britton hörte plötzlich eine Stimme, die seinen Tod ankündigte, wenn er nicht sofort kniend das Vaterunser hersagen würde. Der arme Mann tat, wie ihm geheissen wurde. Den nächsten Tag musste er das Bett hüten, und einige Tage darauf starb er. Das war im September 1714.

Durch solche Musikenthusiasten wie Thomas Britton wurde der Sinn für Instrumentalmusik während der Puritanerherrschaft aufrecht erhalten, und mit der Wiederherstellung des Königstums trat die Musik in ihre alten Rechte. Mit Kirchenmusik sah es beim Regierungsantritt Karls II. traurig aus. Die Chöre waren aufgelöst; viele Musiker hatten anderweitig ihren Lebensunterhalt gefunden; die Orgeln und die Bibliotheken waren zerstört, und an ausgebildeten Chorknaben fehlte es gänzlich. Wenn man alle diese Nachteile in Betracht zieht, bleibt es immer ein Wunder, wie im Zeitraum von nur zwei Jahren die musikalischen Verhältnisse solche Fortschritte gemacht hatten, dass der Gottesdienst wieder seinen früheren Glanz erhielt. Die Knabenstimmen wurden in der ersten Zeit entweder durch Cornette ersetzt, die bereits früher im Gottesdienst Verwendung gefunden hatten, oder durch Männer, die Falsetto singen mussten. Organisten und Chorsänger, die sich seither in Privatkreise zurückgezogen oder andere Berufsarten ergriffen hatten, wurden schleunigst aufgesucht und in die leeren Stellen eingesetzt. Was noch an Kirchenmusikwerken aufzutreiben war, wurde verwendet, und die lebenden Komponisten, die leider nicht an ihre Vorgänger heranreichten, versorgten die Chöre mit weiterem Material. Der Mangel an Orgeln wurde am schmerzlichsten empfunden. Die meisten Orgelbauer waren ins Ausland gegangen, und ihre Arbeiter hatten verwandte Geschäfte, wie Schreinerei, ergriffen. Die drei noch in England lebenden Orgelbauer hatten die Hände voll zu tun. Dazu wurden zwei Ausländer berufen, der von englischen Eltern abstammende Franzose Harris und der Deutsche Bernhard Schmidt, der noch jetzt zum Unterschied von seinen zwei Neffen, die er mitbrachte, Father Smith genannt wird. Schmidt namentlich war ein bedeutender Orgelbauer, der unter die Ersten von seinem Fache zu zählen ist.

Durch solche Kräfte erhielten die Kathedralen und Kirchen wieder ihre Orgeln und, wie oben bereits erwähnt, in zwei Jahren war die Kirchenmusik wieder zu ihrem Recht gekommen.



Die Reklame-Stars in der alten guten Zeit

Von **Dr. Adolph Kohut**

Man glaube ja nicht, dass die zahlreichen, mehr oder weniger originellen Reklametricks unserer heutigen Stars erst eine Errungenschaft der neuen Zeit sind und dass die auf „Bluff“ berechneten Leistungen der Künstler und Künstlerinnen, die durch ihre Absonderlichkeiten und ihre verblüffenden Spezialitäten das Publikum zu interessieren und zu entzücken wissen, früher unbekannt waren. „Alles schon dagewesen“. Dies werden schon die nachstehenden Beispiele deutlich beweisen.

Vor länger als einem Jahrhundert — 1809 — wurde in Russischpolen im Städtchen Slow einer der eigenartigsten Instrumentalisten geboren, die je gelebt haben. Er hiess Michael Josef Gusikow und segnete schon in der Blüte seines Lebens, erst 28 Jahre alt, in Aachen am 21. Oktober 1837 das Zeitliche, nachdem er einige Jahre vorher die Welt mit dem Ruhme seines meisterhaften Spiels erfüllt hatte. Er verstand es, auf seinem selbstgefertigten Instrument, der Holz- und Streichfidel, nicht allein die Bewunderung des Publikums, sondern auch der Fachmusiker zu erregen. Obschon er nicht in vornehmen Theatern, sondern in kleinen Lokalen und Etablissements auftrat, strömte dennoch die elegante Welt aus fern und nah dahin, um den erstaunlichen Leistungen des jungen Polen zu lauschen. Er glich den Zigeuner-Musikanten, die bekanntlich zum grossen Teil nach dem Gefühl spielen und keine Note kennen. Ihn leitete das Gehör allein. Was ihm sein Vater, ein armer Flötenspieler, vorflötete, das spielte er nach. Sein Repertoir bestand anfänglich nur in einigen polnischen Nationalmelodien, die alle in moll gehalten sind und in ihrer elegischen wehmütigen Lebendigkeit einen merkwürdigen Eindruck auf das Gemüt hervorbringen. Als ihn jedoch mit 22 Jahren eine schwere Brustkrankheit befiel, an der er später zugrunde gehen sollte, musste er das Flötenspiel aufgeben und er suchte sich nun auf seiner von ihm selbst erfundenen und konstruierten Holz- und Strohfidel zu vervollkommnen. Sein Ruf verbreitete sich bald in ganz Russisch-Polen, sowie in Russland. In Kiew traf er mit dem berühmten polnischen Violinspieler Lipinski, der dort Konzerte gab, zusammen. Dieser ermunterte ihn mit den Worten: „Wahrhaftig, ich bewundere Euch, Ihr seid ein grösserer Künstler als ich, denn ich benutze nur die Mittel, die mir zu Gebote stehen, Ihr aber verschafft Euch neue.“ In Odessa fand er an dem Grafen Woronzow einen edlen Gönner, der ihn als Gast zu sich auf sein Schloss lud. Hier brachte er einige Monate zu, während welcher Zeit er sich oft vor dem damals auf Reisen begriffenen französischen Dichter Lamartine produzierte. In Wien, wo er gleichfalls auftrat, machte er sowohl durch sein Spiel und sein Instrument, wie auch seine ganze Persönlichkeit Furore. Man wird gewiss noch heute die Auslassungen des witzigen Saphir, der sonst an solchen Reklamekünstlern kein gutes Haar liess, mit Interesse lesen. Er schreibt von ihm u. a.:

„Da tritt er heraus in der Nationaltracht seiner polnischen Brüder, mit dem schwarzen Talarrock angetan, das schwarze Haar in zwei Locken über beide Schläfen, das schwarze Kappel auf dem bedeckten Haupt. Es spricht eine rührende Elegie aus seinen Zügen und diese Elegie hat der Mann in Musik gesetzt, in Töne umgewandelt, in sonderbare Laute gebracht. Auf Holz und Stroh, aus Holz und Stroh entlockt er Töne, Töne der innigen Schwermut... Du bist der Abbé de l'Epée des taubstummen Holzes. Du hast die gefesselte Hamadryade in ihm ent-

fesselt und das Holz ist dankbar. Es versteht Deinen Schmerz und klagt mit Dir."

Ein sehr alter Herr, der in seiner frühesten Jugend Gusikow noch gesehen und gehört hat, erzählte mir einst über das Auftreten des jungen Polen mit dem bleichen, wehmütigen Antlitz und den ernsten Zügen voll Kummers, worin auch schwere Krankheit ihre Zeichen gegraben, u. a.: „Sein Äusseres schon flösste Achtung ein. Er trat in polnischem Anzug auf, aber mit grossem Anstand und bescheidener Würde, unterstützt von geistvollen Gesichtszügen. Die seltene Beharrlichkeit und Ausdauer dieses Instrumentalisten auf der Holz- und Strohfidel, sowie die tief angelegte musikalische Empfindung dieses jungen Künstlers erregte allgemeines Erstaunen. Es wurde ihm nach seinem Ableben viel nachgepfuscht, aber erreicht ist er nicht worden. Bei seinem Auftreten wurden ihm einige Bündchen Stroh, sowie mehrere Stücke und Stückchen Tannenholz gebracht. Aus diesem bildete er sein Instrument. Die schwachen metallosen Töne schlugen anfänglich fremdartig ans Ohr, aber schon nach einigen Minuten vernahm man wunderbare Klänge, man wurde unwiderstehlich hingerissen und der Beifall gestaltete sich zu einem stürmischen und zügellosen."

Was nur wenigen Wandervirtuosen in jener alten guten Zeit gelang, eine gesellschaftlich geachtete Stellung sich zu verschaffen, wurde ihm zuteil. Er wurde zu Fürsten, Staatsmännern, Ministern, Gesandten, Bankiers usw. eingeladen, die alle das Wunder jener Zeit kennen lernen wollten. Auf einer Soiree bei dem russischen Botschafter in Wien, v. Tatischeff, hörte ihn der damalige allmächtige Staatskanzler, Fürst Clemens v. Metternich, der ihn seitdem protegierte und die Veranlassung wurde, dass Gusikow vor dem Kaiser von Österreich spielen durfte.

Diese Menschenblume wurde gebrochen, ehe der Sturm der Welt sie entblätterte. Er starb mit der Stroh- und Holzfidel in der Hand in einem Etablissement, umbraust von dem Jubel seiner zahlreichen Zuhörer.



Miska Hauser

Ein Meister auf seiner Fidel, d. h. auf seiner Geige, aber zugleich ein Genie der Reklame, war ein gleichfalls exotischer Künstler, der Ungar **Miska Hauser** — geboren 1822 in Pressburg und gestorben 8. Dezember 1877 in Wien —, berühmt durch seinen geschmeidigen, wenn auch kleinen Ton von saubersten Schliff und glockenreinster Intonation. Was ihn am meisten in aller Herren Ländern und besonders im Dollarlande Amerika berühmt und in manchen Kreisen auch berüchtigt machte, waren seine Mätzchen; die Geigenvirtuosen der Jetztzeit können alle von ihm lernen, wie es gemacht wird. Er begnügte sich nicht damit, in der gebildeten Welt Triumphe zu erringen, sondern reiste direkt nach Otahaiti, um vor der halbwilden Königin Pomare zu spielen und von ihr Lobeserhebungen zu erhalten. Auf diesen Triumph war er viel stolzer als auf alle seine Errungenschaften, die er bis dahin eingeheimst hatte. Er liess Visitenkarten drucken, wo er sich mit den Worten bezeichnete: „Miska Hauser, berühmter ungarischer Violinist und Hofgeiger der Königin Pomare in Otahaiti". Er trat in keiner Stadt auf, wo der betreffende Impresario nicht **vorher** seine Geschichte mit der Königin Pomare in den dortigen Zeitungen und Plakaten ganz genau erzählt hatte. Als ein anderer Geiger ihm gegenüber bemerkte, dass diese Art der Reklame doch eigentlich eine recht unkünstlerische und seines Talents nicht würdige sei, fuhr er ihn wütend mit den Worten an: „Was verstehen denn Sie! So geigen wie ich können viele, aber vor der Königin Pomare gegeigt hat noch keiner!"



Ole Bull

Der am 5. Febr. 1810 geborene und am 17. Aug. 1880 gestorbene geniale norwegische Geiger **Ole Bull**, der einst die Welt mit seinem Ruhm erfüllte, entfesselte Beifallsstürme nicht allein durch sein glänzendes Geigenspiel, sondern er hatte noch einen Tip, womit er alle Welt verblüffte. Er schleuderte schwärmerische und schmachtende Blicke nach jenen Rängen, wo die tonangebenden Damen der Gesellschaft ihre Plätze hatten. Er verbeugte sich und verneigte sich so zierlich und elegant, dass selbst Niccolo Paganini, der bekanntlich auf seine Referenzen, die er machte, stolzer war wie auf sein Geigenspiel, vor Neid grün und blass geworden wäre. Das war aber noch nicht alles! Wie auf Kommando sprang ihm plötzlich eine Saite seiner Violine und im Nu tauschte er sie gegen die des Kapellmeisters aus und spielte mit unerhörter Schneidigkeit weiter. Diese seine Violine hatte die Eigenart, dass ihr Bogen mit funkelnden Diamanten besetzt war, d. h. mit Edelsteinen, die ihm industriöse amerikanische Juwelenhändler zu Reklamezwecken zur Verfügung gestellt hatten. Ole Bull verstand sich gründlich aufs Geschäft. So nahm er z. B. dank seiner Tips auf seiner amerikanischen Tournee eine halbe Million Mark ein.

In ähnlichem Sinne „arbeitete“ der Pianist Leopold de Meyer. Er brachte ganze Kisten seiner Porträts, Karikaturen und Broschüren, sowie Kupferstiche von sich mit, die überall, wo er sich hören liess, mit vollen Händen ausgestreut wurden. Er trug einen ungeheuren Schnurrbart, von dem die böse Welt behauptete, dass er künstlich



Leopold von Meyer

angemacht gewesen sei, und war mit karrierten Beinkleidern, mit Emblemen der preussischen Flagge und einem Zylinderhut von einer Farbe und einer Dimension, die bis dahin noch ganz unbekannt und unerhört waren, bekleidet.

In seinen Spuren wandelte ein Pianist, der sich nur in Etablissements niederen Ranges hören liess, der spätere so bedeutsame und gerissene Impresario und Schwager Adeline Pattis, Maurice Strakosch. Er liess Plakate drucken, worin zu lesen war, dass er italienischer und spanischer Hofkomponist sei, an vielen Höfen durch sein meisterhaftes Spiel Aufsehen gemacht habe und von zahlreichen gekrönten Häuptern dekoriert worden sei. Auch trug er allerlei Ordensabzeichen in seinem Knopfloch, die aber, wie sich später herausstellte, einfach von ihm gekauft waren. Ein hübscher junger Mann, verdrehte er à la Ole Bull durch seinen schmachtenden Augenaufschlag und sein „Flirten“ während des Spiels den Frauen und Mädchen die Köpfe.

Noch viel drastischer verfuhren andere Stars, die freilich heutzutage nicht mehr so bekannt sind, wie die hier Genannten. So verfiel der Pianist Hatton in London auf die Idee, nicht allein Klavier zu spielen, sondern gleichzeitig auch zu singen. Dabei hatte er einen Schellenkranz an das eine Bein gebunden und ein Freund von ihm, gleichfalls ein Pianist, musste mit Knallkügelchen das Peitschengeknalle vorstellen. Und nun sang und schellte Hatton wie besessen und auch sein Sekundant liess es am Peitschengeknalle nicht fehlen. Sie erregten damit einen geradezu wahnsinnigen Beifallssturm und die Sache musste so lange wiederholt werden, bis Hatton und sein Kompagnon vor Erschöpfung einer Ohnmacht nahe waren.

Noch erfinderischer und pfiffiger waren die „Stars“ weiblichen Geschlechts. Da liess sich z. B. eine Sängerin, Madame Gloria-Bothe, vor den Yankees in Amerika hören, die ihnen weiss machte, dass sie Primadonna der Königlichen Oper in Berlin sei, während sie in Wahrheit nur eine Brettl-Diva aus einer kleinen preussischen Stadt war. Der bekannte ungarische Tanz- und Marschkomponist Josef Gungl, der sie einmal hörte, nannte sie eine „Dohle, die unter dem Nachtwächter singe“. Sie hatte aber einen ganz originellen Trick, womit sie riesige Geschäfte machte, denn sie besass lange prachtvolle Haare, à la Anna Csillag. Alle Welt wollte die famose Haarkönigin nicht so sehr hören wie sehen, und sie war klug genug, das Märchen zu verbreiten, dass sie allein das Geheimnis des Wachstums eines üppigen Haarschmuckes kenne und dass sie gern allen Damen dasselbe mitteilen wolle, die mindestens zehnmal ihre Konzerte besuchen würden.

Eine Kollegin von ihr, Miss Anna Bishop, eine Engländerin, die mit einem Harfenspezialisten namens Bochsa reiste, sang nicht nur, sondern spielte auch Komödie. Erst erschien sie als Anna Boleyn mit fliegenden Haaren, dann als Norma / ohne Kinder /, zuletzt als Regimentstochter mit Trommeln und Tabakspfeifchen auf den Hut gesteckt. Das Letztere war es, das ganz unerhörten Beifall entfesselte. Bald wurde es überall Mode, ein Tabakspfeifchen à la Anna Bishop zu rauchen.



Ernst Gotthold Benjamin Pfundt
(Karikatur)

Ein Spezialist auf der Pauke, eine Nummer ersten Ranges, war der vor mehr als einem Jahrhundert — 1806 — zu Dommitsch bei Torgau geborene und 1871 in Leipzig gestorbene Ernst Gotthold Benjamin Pfundt, berühmt nicht bloss als Virtuose des Paukenschlags von ausserordentlicher Geschicklichkeit und feinem Geschmack, sondern auch durch seine Originalitäten. Mit den wenigen

Paukenzeichen war er so vertraut, dass er noch in der Kneipe sass — als echter Musiker hatte er immer einen fabelhaften Durst — und mit grösster Seelenruhe ein Glas Bier nach dem anderen hinter die Halsbinde goss und dann doch wieder zur rechten Zeit mit seinem Paukenschlag einfiel. Er besass ein rotes, ausgesprochenes Paukergesicht und war einer der grössten Geizhälse, die je gelebt haben. Hier nur eine wohl beglaubigte Anekdote, die seinen Geiz am besten kennzeichnet. Er hatte dem bekannten Komponisten und Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters Albert Lortzing, der, wie man weiss, sich oft in Geldnöten befand, einige Taler gepumpt. Als dieser das Geld nicht zurückzahlen konnte, wurde er von Pfundt, der Kapellmitglied des Leipziger Stadttheaters war, wiederholt gemahnt. Die Orchestermitglieder, darüber ungehalten, beschlossen, ihn zu strafen. Da, wie schon erzählt, unser Paukenschläger, wenn schon die Ouvertüre angefangen, noch in aller Seelenruhe im Tunnel der Theaterkneipe ein Glas Bier trinken und doch im rechten Moment zur Stelle sein konnte, um seine Schläge zu führen, so verfielen seine Kollegen auf folgende Bosheit: Sie veranstalteten eine Kollekte unter sich, so dass sie bald die geringfügige Schuldsumme Lortzings zusammen hatten und zählten dann das Geld in der kleinsten Scheidemünze auf das Fell der Pauke. Sie begannen in atemloser Spannung die Ouvertüre. Kurz bevor unser Paukenschläger einfallen musste, erschien er in der Tat; er ergriff schnell die Klöppel und schlug kräftig auf das Fell der Pauke. Natürlich flogen hierbei die Münzen hoch und in alle Winde. Man kann sich die Wut des Meisters Pfundt vorstellen, doch roch er gleich den Braten, als er auf einem an die Pauke gestellten Zettel die Aufklärung dieses Schabernaks fand. Noch lange nach Schluss der Vorstellung kroch er suchend auf dem Boden des Orchesterraumes herum, um die zerstreuten Münzen zu sammeln, doch fand er bei weitem nicht alles, da in den Ritzen und Spalten so manches verschwunden war.

Übrigens verstand er nicht allein Spass, sondern war selbst ein heiterer Geselle, der in angeregter Gesellschaft manche lustigen und witzigen Anekdoten zum besten zu geben wusste. Hier aus der Fülle seiner Bemerkungen nur ein hübsches Bonmot von ihm, Ritter v. Gluck betreffend. Diesem war kein Fortissimo zu stark und kein Pianissimo zu schwach. Jede dargestellte Leidenschaft malte sich auf seinen Zügen, wenn er am Flügel das Orchester leitete. Er lebte und starb mit seinen Helden, wütete mit Achill, weinte mit Iphigenie und sank in der Sterbeszene von Alceste wie sterbend zurück. Hatte ein Musikus im Orchester einen Fehler begangen, konnte er vor Wut schäumen. Bei einer Opernaufführung sprang er über ein Pult hinweg, zu einem Bassgeiger hin, der auf den Wink und Ruf des Kapellmeisters nicht geachtet hatte. Er griff ihn so derb in die Waden, dass der arme Geiger laut aufschrie und mit grösstem Gepolter die Riesengeige fallen liess. Ein anderes Mal bliess ihm der Trompeter bei einer kriegerischen Szene nicht stark genug. Gluck schrie leidenschaftlich erregt: „Mehr Blech, mehr Blech!“

Zu den Spezialisten eigener Art auf dem Gebiete der Tonkunst konnte man auch den im Jahre 1740 zu Königsberg in Preussen geborenen und 1792 daselbst gestorbenen Christian Wilhelm Podbielski, seines Zeichens Organist, zählen. Mit Vorliebe spielte er Klavier, Harmonium oder Viola da Gamba in kleinen Etablissements. Ein Mann von seltener geistiger Lebendigkeit und ganz urwüchsiger Laune, sowie Geradheit des Charakters, war er in den meisten grossen alten Häusern in der Stadt der reinen Vernunft sehr angesehen und beliebt und erhielt oft Einladungen zu den Tafeln der Vornehmsten. Dieser Sonderling hatte die merkwürdigsten Gewohnheiten. So brachte er mit Vorliebe nach aufgehobener Tafel von den guten Speisen, die übrig blieben, natürlich mit Bewilligung seiner Gastgeber, etwas seiner Frau nach Hause. Einmal sollte ihm diese seine Spezialität gar teuer zu stehen kommen. An einem Mittag jenes Tages, an dem Abends bei dem Kriegsrat von Lestocq, einem eifrigen Freunde und Beschützer der Künstler, der ein grosses Haus machte, eine musikalische Abendunterhaltung sein sollte, hatte unser Podbielski bei dem Minister von Tettau gespeist und die gebratenen Rebhühner auf der Tafel des Letzteren so vortrefflich gefunden, dass er den Wunsch aussprach, seiner besseren Hälfte etwas davon mitbringen zu dürfen. Als man von dem lang andauernden Mahle aufstand, sorgte die liebenswürdige Frau v. Tettau dafür, dass man dem würdigen Meister ein paar gebratene Rebhühner in Papier gewickelt in die breiten tiefen Rocktaschen seines altfränkischen Galakleides steckte. In anbetracht dessen, dass er zur Soiree bei dem genannten Kriegsrat erwartet wurde, und dass ihm keine Zeit mehr übrig blieb, die Rebhühner nach Hause zu bringen, eilte er spornstreichs dem Lestocqschen Hause zu. Der alte Musikus, der am Flügel begleiten sollte, wurde vom Herrn des Hauses sehr freundschaftlich empfangen und zum Flügel geleitet. Kaum aber war man zum ersten Solo gelangt, als die kleinen feinen Windspiele, die damals in keinem vornehmen Hause fehlen durften und die sich bis dahin ruhig im offenen Nebenzimmer aufgehalten hatten, dem verlockenden Bratengeruch folgend, unter den tief auf die Erde herabhängenden Rocktaschen Podbielskis den verborgenen Schatz beschnüffelten. Dieser liess sich anfangs in seiner gravitätischen Ruhe nicht stören und erteilte nur zwischen den einzelnen Passagen seines Vortrages den Hunden bald rechts, bald links einzelne Fusstritte, zuerst im langsamen Tempo, nach und nach aber paarweise in stets wachsender Erregung aus. Da jedoch die lästigen Biester immer dreister wurden und die Fusstritte immer häufiger und kräftiger ausfielen, so dass die Pausen zwischen den einzelnen Passagen nicht mehr ausreichen wollten, um sich der Zudringlichkeit der Köter zu erwehren, riss er am Ende eines Solos beide Rebhühner kurz entschlossen aus der Tasche, warf sie den gierigen Hunden zu, indem er rief: „Da habt ihr den Frass!“ und spielte ohne eine Miene zu verziehen sein Stück zu Ende. Nun aber geriet der ganze Saal in Aufregung. Die flinken Windspiele liefen nämlich mit ihrer fetten Beute den Damen unter die langen sammtenen und seidenen Schleppkleider, wodurch sie grosse Unruhe und Aufregung erregten und waren aus ihren Verstecken mit Beobachtung des gehörigen Anstandes nur sehr schwer hervorzuschaffen.

Von dem Zeitgenossen des Letztgenannten, dem Flötenmeister Johann Joachim Quantz, geboren 1697 in Oberscheden bei Göttingen und gestorben 1773 in Potsdam, wurden die drolligsten Anekdoten erzählt, die von den Eigenarten dieses Stars der Flöte Zeugnis ablegen. Friedrich der Grosse, der sich sonst selbst nicht vor dem Teufel fürchtete, hatte heillosen Respekt vor seinem Flötenmeister und Lehrer Quantz, wie dies Ph. E. Bach erzählt. Dieser gab einst einigen Freunden das Rätsel auf: Was ist das fürchterlichste Tier in der preussischen Monarchie? Da niemand das Rätsel lösen konnte, sagte Bach: Das ist der Schosshund der Madame Quantz. Er ist so fürchterlich, dass sich sogar Madame Quantz davor fürchtet. Vor

dieser aber fürchtet sich Herr Quantz und vor diesem selbst der grösste Monarch der Erde. Der König erfuhr diesen Scherz durch den Marquis d'Argens, seinen philosophischen Freund, er lachte darüber und meinte: Hütet Euch ja, mein lieber Marquis, dass Quantz diese Geschichte



Johann Joachim Quantz

nicht erfährt, sonst jagt er uns alle drei aus dem Dienst. Wenn der König im Flötenspiel Fehler machte, fuhr ihn Quantz ganz hart an, wobei er nicht den geringsten Respekt zeigte. Dafür hatte er gleichsam das Königl. Privilegium, bei den Soireen, die Friedrich II. veranstaltete, und auf der Flöte bliess, „Bravo" zu rufen. Wehe demjenigen, der, dieses Vorrecht nicht kennend, seinerseits gleichfalls „Bravo, Bravissimo" gerufen hätte, es wäre ihm schlecht ergangen! Auch auf das Geschäft verstand er sich vortrefflich. Seit 1739 begann er die Flöten selbst zu bohren, wobei er viel Geld verdiente. So zahlte z. B. Friedrich der Grosse allein für jede von ihm gelieferte Flöte 100 Dukaten — und er war ein überaus fleissiger Lieferant.

Was ein in den weitesten Kreisen unbekannter armseliger Musikus alles werden kann, wenn er von der Sonne des Glücks beschienen ist und sich auf Mätzchenmachen versteht, das zeigt am besten die glänzende Laufbahn eines Flötisten, namens Michael Gabriel Fredersdorf, der es von einem einfachen Musketier zu dem Vertrauten und Schatullenbewahrer, sowie zum Direktor aller Hofämter eines Königs von Preussen, Friedrich des Grossen, brachte. Als Sohn eines Kunstpfeifers zu Gratz in der Neumark, welches Städtchen damals zum Kanton des schwerinischen Regiments zu Frankfurt a. O. gehörte, geboren, musste er, gross und gut gewachsen, frühzeitig bei diesem Regiment als Musiker eintreten. Als der Kronprinz, der spätere König Friedrich II. von Preussen, durch Frankfurt a. O. reiste und dort übernachtete, brachten ihm die Studenten der genannten Stadt — Frankfurt a. O. hatte damals noch eine Universität — eine Serenade, bei welchem Anlass sich unser Musiker auf der Flöte hören liess und dem Kronprinzen seines schönen Blasens wegen auffiel. Ei, das ist ja ein Kollege von mir, dachte der Monarch. Der Kunstpfeifer hatte Glück. Friedrich liess ihn am anderen Morgen vor sich kommen und erbat sich ihn von Schwerin. Der sehr anstellige und gewandte Musketier wurde der Kammerdiener des Kronprinzen und von diesem auf alle mögliche Weise bevorzugt. Bei seinem Regierungsantritt ernannte ihn der Monarch zu seinem geheimen Kämmerer und Schatzmeister, in welcher Eigenschaft er die königlichen Schatullengelder aufzubewahren, sowie die Verwaltung der Hofämter zu bekleiden hatte. Der 1758 erfolgte Tod des treuen Dieners, der den König durch seine oft sehr wunderlichen Flötenkunststückchen gar zu oft erheitert hatte, erschütterte diesen aufs Tiefste.

Rundschau

Oper

Graz

Das Grazer Opernhaus hat einen neuen Leiter bekommen. Julius Grevenberg, bisher Regisseur in Berlin, der vor vielen Jahren hier bereits als Spielleiter tätig gewesen war, ist nun Direktor geworden. Unsere bewährten, zum grössten Teil vorzüglichen Opernkräfte sind alle von uns gegangen und haben einem völlig neuen Ensemble Platz gemacht. Unsere Bühne hat durch diese Neuerung viel gewonnen und viel verloren. Besser geworden ist der Chor, früher ein Schmerzenskind unserer Oper, der jetzt ausserordentlich verstärkt wurde und, was Klangfülle und Reinheit des Singens anbelangt, wirklich Vorzügliches bietet. Besser geworden ist auch das Orchester, das schon früher sehr tüchtig war, aber jetzt auf 75 Mann verstärkt wurde und daher auch allen physischen Anstrengungen gewachsen ist. Besser geworden ist endlich auch die äussere Aufmachung der Werke, die Spielleitung, deren Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit sich vor allen in vielen Proben äussert. Freilich artet diese Gewissenhaftigkeit nur zu oft in Langweiligkeit aus. Der Spielplan, der früher sehr abwechslungsreich war, ist jetzt eintönig geworden und seit Beginn der Spielzeit (28. August) sind im ganzen erst zehn Opern herausgebracht worden, darunter nur zwei Erstaufführungen und nur zwei Neueinstudierungen länger nicht gegebener Bühnenwerke. Doch das wäre nicht das Schlimmste. Diesen Schrecken hat ja nicht die Kunst zu tragen, sondern der Direktor, der mit dem eintönigen Repertoire keine Häuser füllen kann. Schlechter geworden sind fast durchweg die solistischen Leistungen. Und das ist für das Publikum, das fast jedes Werk nach den Sängern beurteilt, ausschlaggebend: Die Sänger sind schlechter geworden, also ist die Oper schlecht geworden, das ist der Gesamteindruck. Die neue Direktion sucht fast nur mit Anfängern zu arbeiten, denen gewiss Talent und Stimme in den meisten Fällen nicht abgesprochen werden kann, die aber fast alle die Eierschalen der Theaterschule noch an sich tragen. Das wirkt am allerempfindlichsten in den Rollenfächern, die früher mit Sängern von Ruf und Namen besetzt waren. Emil Borgmann, der Bayreuther Erik, unser vorjähriger Heldentenor, ist einem Anfänger mit hübscher, klingender Stimme, aber unruhiger Tongebung und steifem Spiel gewichen. Theo Werner, unser vorjähriger Heldenbariton, ein vortrefflicher Sänger und Schauspieler, machte einem Sänger mit gaumiger Höhe, unreiner Intonation und schauspielerischem Unvermögen Platz. Und so weiter. Die Beispiele liessen sich zu einem Dutzend reihen. Hr. Grevenberg als Regisseur ist aber tüchtig, er hat mit den Inszenierungen der Erstaufführungen „Der Gaukler unserer lieben Frau" und der „Königskinder" Proben einer schönen Begabung abgegeben. Die Kapellmeister Oskar C. Posa, glänzend als Leiter klassischer Werke (der Zauberflöte und des Fidelio), Ludwig Seitz, der „Lohengrin" und den „Holländer" grosszügig herausbrachte und G. Rio, ein Rasse-Italiener, der

„Maskenball“ und „Tosca“ mit Leidenschaft und melodischem Farbensinn dirigierte, sind für uns ebenfalls ein grosser Gewinn. Von den Sängern verdient eigentlich nur die Hochdramatische Fanny Pracher (Leonore, Tosca, Ortrud) ohne jede Einschränkung ehrend genannt zu werden. Alles in allem: Wir begrüssen die Verbesserungen und hoffen, die Verschlechterungen allmählich ausgemerzt zu sehen. Dr. Otto Hödel

Posen

Unsere Oper begann diesmal ihre Wintersaison mit Fidelio; die ersten Aufführungen liessen zu wünschen übrig, die dritte und vierte waren dagegen ganz vortrefflich. Margarethe, Lohengrin, Tannhäuser, Lustige Weiber von Windsor, Hoffmanns Erzählungen, Jüdin, Freischütz, Samson und Dalila, Carmen, Barbier von Sevilla, Oberon, das war die Ausbeute zweier Monate, eigentlich genügend für eine Bühne, die alle Fächer pflegen soll und muss und die den Rosenkavalier und den ganzen Ring noch vorbereitet. So sehr auch der Rosenkavalier seine Schatten vorauswirft, das Personal in den Proben festbannt, gab es doch neben einigen Versagern auch recht schöne Aufführungen: Wagner, Nicolai, Halévy, Bizet, Saint-Saëns kamen würdig zu Worte und die Wiesbadener Oberon-Bearbeitung verbreitete auf unserer Bühne nicht nur ungewohnten dekorativen Prunk, sie fand auch im Orchester und bei den Solisten volles Verständnis.

Direktor Gottscheid ist nun dabei, für seine Oper eine volle Jahresbeschäftigung ausfindig zu machen. Er hat gewissermaßen das Opernmonopol für den Osten erworben; dadurch, dass er Monatsopern in Bromberg, Thorn, Hohensalza übernimmt, ist er bei 7 Monaten Spielzeit in Posen imstande, bessere Kräfte zu erlangen, die beiden Ferienmonate genügen, den Stimmen eine ausreichende Erholung zu gewähren. Herr Gottscheid besitzt ein besonderes Talent, stimmbegabte junge Kräfte ausfindig zu machen, er kann daher manche Fächer doppelt besetzen und auf persönliche Begabung für die eine oder die andere Partie Rücksicht nehmen, er kann das Repertoir mannigfach gestalten. Dass bei einem solchen Verfahren auch manchmal ein Fehlgriff vorkommt, ist selbstverständlich, aber — Ersatz ist ja meist vorhanden. Wenn nun noch ein gewiegter Solo-Repetitor vorhanden ist — der Nachwuchs an Opernkapellmeistern ist vielzusehr bestrebt, sich als Orchester-Leiter zu betätigen —, dann kann das geschilderte System für beide Teile, den Künstler und das Publikum Gutes zeitigen. Dieser Repetitor müsste Routinier sein, daneben noch Gesangsmeister genug, um technische Fehler zu verbessern. Vorerst haben wir aber noch in unserem heurigen Personal neben jungen aufstrebenden Kräften auch ältere bewährte Gesangskräfte, und so ist in den meisten Fällen ein annehmbares Mittelmaß gewährleistet, das nicht selten auch zu glänzenden Aufführungen emporwächst. Dr. Stiedry, Dr. Wallerstein und Herr Letowsky haben sich als begabte und temperamentvolle Operndirigenten gezeigt. An Gastspielen gab es: Madame Charles Cahier in Samson und Carmen und den wundervollen Berliner Tenor Kirchhoff als Tannhäuser und Lohengrin. Das Theaterorchester bildet die Posener Orchestervereinigung, bestehend aus den Kapellen des 47. Inf. Rgt. und 5. Fuss-Art. Rgt.

A. Huch

Zürich

Nachdem Dezennien seit der letzten Aufführung von Smetanas komischer Oper „Die verkaufte Braut“ verflossen, hatten wir das Vergnügen, dieses Werk des genialen böhmischen Komponisten wieder einmal in unserm Theater zu geniessen. Und fürwahr diese reizende Oper verdient, dass sie nicht dem Staube der Vergessenheit einheimfalle. Sprudelt sie doch in ihrer Naturwüchsigkeit von Anmut und Melodienreichtum. Wie schön klang beispielsweise das Sextett im 3. Akt und welch duftiger Reiz liegt über den nationalen Tänzen. Herr Kapellmeister Lothar Kempter hatte sich mit Wärme des Werkes angenommen, und Regie, Solisten, Chor und Ballett taten ihr Bestes zum Gelingen der Aufführung.

Der im Théatre du Jorat in Mézières bei Lausanne unter der Leitung Gustav Dorets wiedererstandene Orpheus von Gluck erlebte daselbst manche Wiederholungen im vergangenen Sommer. Es war ein idealer Gedanke, diese älteste deutsche Oper in ihrer vollständig neuen Inszenierung auch auf die Züricher Bühne zu verpflanzen. Im Anfange hatte Doret die Leitung selbst übernommen, später übernahmen sie die Kapellmeister des Züricher Stadttheaters. Lautlos lauschte die Menge den zauberhaften Klängen des Trauergesangs, dem lieblichen Chore der „Seligen Geister“, dem Tanze der Furien und bewunderte die farbenreichen edlen Kostüme und stilvollen Szenerien. Man kann sich fast fragen, warum es so lange dauerte, bis diese urdeutsche, durch und durch klassische Oper wieder ans Tageslicht gezogen wurde. Von den Solisten wollen wir ganz besonders hervorheben den vorzüglichen „Orpheus“ des Fräulein Emmy Krüger. Chor, verstärkt durch Lehrer- und Lehrerinnenchor, Orchester und Ballett hatten sich alle mit Liebe der hehren Aufgabe hingegeben. Dr. Sp.

Konzerte

Berlin

Der Berliner Lehrergesangverein feierte sein 25jähr. Bestehen. Aus bescheidenen Anfängen, aus der „Gesangssektion“ und dem späteren „Sängerbund“ des Lehrervereins, ist er dank der unermüdlichen Hingabe seines Leiters, des Herrn Prof. Schmidt, langsam, doch stetig sich vergrössernd, zu seiner jetzigen Grösse und Bedeutung emporgewachsen. Der Verein zählt heute gegen 300 Mitglieder und steht in bezug auf seine künstlerische Leistungsfähigkeit, an Schönheit und Reinheit des Klanges und Feinheit der musikalischen Deklamation unter den gleichartigen Vereinigungen unserer Metropole an allererster Stelle. Seine bisherige Konzerttätigkeit war eine sehr erspriessliche. Seine Programme enthalten klassische und moderne Kompositionen in steter Abwechslung, berücksichtigen das schlichte Volkslied und das schwierige Kunstlied. Wir verdanken dem Verein nicht nur vortreffliche Aufführungen älterer Kompositionen, sondern auch die Bekanntschaft mit einer stattlichen Reihe interessanter neuer Werke. Für die musikalische Jubiläumsfeier des Vereins, die am 9. Dezember in der Philharmonie stattfand, hatte Herr Prof. Schmidt Werke von Schubert, Rud. Buck (Der tote Soldat), Hegar (Kaiser Karl in der Johannisnacht, Heldenzeit), Wilh. Berger (Meine Göttin), O. Taubmann (Tauwetter) und Fr. Gernsheim (Phöbos Apollon für Chor, Tenorsolo und Orchester) zum Vortrag gewählt, Werke, für die der Chor schon wiederholt mit Erfolg eingetreten ist. Die Chorleistung war über alles Lob erhaben; die Sicherheit und Schlagfertigkeit, mit der er die grössten Schwierigkeiten des Tonsatzes überwand, wirkte vielfach geradezu verblüffend. Um den orchestralen Teil machte sich das Philharmonische Orchester verdient.

Eine begabte, sympathische Sängerin ist Frl. Elisabeth Lee, die sich am 7. Dez. mit einem im Bechsteinsaal gegebenen Liederabend vorstellte. Ihre Stimme, ein weicher Mezzosopran von dunkler Färbung, ist nicht gross, aber sie ist gut geschult und klingt, wenn ihr nicht zu starke Kraftleistungen zugemutet werden, auch angenehm. Ihr Vortrag ist seelisch belebt und verrät Geist und gebildeten Kunstgeschmack.

Winifred Purnell ist eine Neuerscheinung unter den jüngeren Klavierspielerinnen, die man sich merken muss. Sie hat die Wohltat einer gediegenen musikalischen Erziehung genossen, das merkt man aus der ganzen Art ihres Spieles, aber die Natur hat ihr auch neben einem gefügigen Apparat, neben geschmeidigen Händen und Armen, eine geschmeidige Seele und den Willen zur Tat gegeben. Wenn auch noch nicht alles, was sie bringt, in jener letzten Vollendung erscheint, so sind doch ihre Leistungen in anbetracht ihrer 16 Jahre erstaunlich, und das um so mehr, als ihre Kunst etwas Vorwärtsdrängendes hat. Wie die junge Künstlerin u. a. Beethovens Es dur-Sonate op. 27 und Schumanns Toccata vortrug, das war durchaus anerkennenswert und nur in unbedeutenden Einzelheiten zu bemängeln.

In der Singakademie gab am 10. Dezember das Berliner Vokalquartett der Damen Eva Lessmann, Martha Stapelfeldt und der Herren Rich. Fischer und Eugen Brieger ein Konzert, das Kompositionen von Iwan Knorr, Arkadelt, Perez, Isaac, Eccard, Brahms und Schumann umfassend, sehr erfreuliche Resultate zeitigte. Die Sänger sind gut miteinander eingesungen, halten auf saubere Harmonie und Akkuratesse im Rhythmischen, sprechen den Text deutlich aus und schattieren und charakterisieren bei ihren Vorträgen gut. So konnte man mit Vergnügen ihren verschiedenen Darbietungen, unter denen ich als besonders gelungen und eindringlich im Vortrag Eccards (1553 bis 1611) „Hans und Grete“ und die Brahmsschen Quartette „Spätherbst“ und „Warum“ hervorheben möchte, folgen.

Der vierte Sinfonie-Abend der Königl. Kapelle unter Dr. R. Strauss' Leitung hatte nur bekannte Werke im Programm: G. Mahlers dritte Sinfonie in D moll mit Altsolo, Knaben- und Frauenchor und Mozarts liebliche G moll. Die Aufführung des Mahlerschen Werkes, das hier seit längerer Zeit nicht gehört worden ist, war in verschiedenem Betracht

interessant. Durch das allmähliche Bekanntwerden mit den späteren sinfonischen Tonschöpfungen Mahlers hat man sich inzwischen an seine Tonsprache und Ausdrucksweise gewöhnt, und die Folge davon war, dass man dem Werke diesmal ohne Voreingenommenheit gegenüberstand und es nur als Musikstück auf sich wirken liess. Für mein Empfinden ist die dritte Sinfonie Mahlers nicht seine bedeutendste, sondern wird von der zweiten und weit mehr von der vierten übertroffen. Aber ein interessantes Werk, das sich in den Ecksätzen verschiedentlich zu ausserordentlicher Höhe steigert, ist sie jedenfalls, eine Tonschöpfung, die, ob ihrer geistvollen Faktur, ihrer klaren, formellen Gestaltung, ihres prägnanten Ausdrucks und ihrer eigenartigen Klangwirkungen eine hervorragende Stelle unter den neuzeitlichen Schöpfungen dieser Art beanspruchen darf. Ihre anregendsten Partien sind die beiden mittleren Sätze, das Menuett (Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen) und die übermütige Humoreske, das Rondo-Scherzo, in dem sich des Komponisten eminente Orchestrierkunst dokumentiert. Die Ausführung des komplizierten und schwierigen Werkes war sowohl seitens des Dirigenten wie des Orchesters und der Sänger eine Meisterleistung sowohl in bezug auf alles Technische wie auch in Hinsicht einer vollkommenen Ausschöpfung des musikalisch-poetischen Gehaltes. Das Altsolo vertrat Frau Marie Götze.

Der Geiger Stefan Renée Adler, der sich im Choralionsaal hören liess, zeigte sich im Besitz eines beträchtlichen, aber noch nicht bis zur absoluten Sicherheit gediehenen Könnens. Der Ton, den er produziert, könnte reizvoller sein, auch liess die Reinheit der Intonation namentlich in dem Vieuxtempsschen Dmoll-Konzert, das er auch nicht temperamentvoll genug spielte, vielfach zu wünschen übrig. Einen besseren Eindruck hinterliess die Wiedergabe des Sabathielschen „Pastorale", wie er auch mit Pergolesis „Aria" (The giorni) eine recht annehmbare Leistung bot. Adolf Schultze

Seltene Genüsse bot die Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung am 7. Dez. in der Sing-Akademie mit Gesängen a cappella aus dem 16. Jahrhundert. Ist es schon an sich ein Verdienst, die idealste Form der Sangeskunst zu kultivieren, so gewinnt es noch dadurch, diese Kunst in den Dienst einer Zeit zu stellen, welche in der Reinheit und Feinheit des Satzes weder übertroffen noch je erreicht worden ist. Die Vertreter der einzelnen Stimmgattungen (der Sopran war 3 fach, die anderen je 2fach besetzt) waren unter der feinfühlenden Leitung Arthur Barths mit Liebe am Werk, wenn trotzdem noch mancherlei in betreff der Intonation und Prägnanz zu wünschen übrig blieb, so mag das Bewusstsein der Schwierigkeit des a cappella-Gesanges durch Solostimmen für die Ausführenden ein Ansporn sein, immer mehr in ihre herrliche Aufgabe hineinzuwachsen. Am gleichen Abend hatte das Konzert der Altistin Eugenie Stoltz ein zahlreiches Auditorium in den Choralion-Saal gelockt, und dass man sich der Gaben der jungen Künstlerin freute, bewies der enthusiastische Beifall. Haydns Cdur-Konzert zeigte die Konzertgeberin in der Beherrschung ihres schwierigen Instruments, welches von so zarter Hand nur selten ähnlich gemeistert wird.

Eine Klavier-Spielerin von solidem Können und guten künstlerischen Qualitäten ist Norah Drewett, welche am 8. Dez. im Theater-Saal der Hochschule konzertierte. Sie absolvierte ihr grosses Programm in Ehren, allerdings würden ihre Vorträge noch unmittelbarer wirken, wenn sie sich vor rhythmischen Manieriertheiten hüten wollte. Als Novität stand eine Passacaglia und Fuge von Julius Weissmann auf dem Programm, ein kontrapunktisch interessantes Stück mit etwas kurzatmigem Schluss.

Dass dem Petersburger Streichquartett ein erster Platz gebührt, bewies das Konzert am 9. Dez. in der Sing-Akademie, welches uns die Bekanntschaft eines Streichquartetts in d moll op. 9 Nr. 2 von A. Winkler vermittelte, einer so feinen und für die Instrumente so individuellen Komposition, dass sie in der hochkünstlerischen Interpretation einen starken Erfolg erzielte.

Vor einer zahlreichen Anhörerschaft konzertierte der Violinvirtuose Louis Persinger mit starkem Erfolge. Er hat einen edlen weichen Ton, brillante Technik und ein vornehmes Gestaltungsvermögen, welches ihn in Stand setzt, die verschiedenartigsten künstlerischen Aufgaben vollwertig zu lösen. Marcel van Gool war ihm ein vortrefflicher Begleiter.

Nicht viel Gutes ist von Marta Oldenburg zu berichten, welche am 12. Dez. im Klindworth-Scharwenka-Saal debutierte. Sind ihre Stimmmittel an sich brauchbar, so entbehrt ihr Organ einer einwandfreien Schulung. Eine flache Tongebung lässt ihre sonst tragfähige Höhe spitz, die Mittellage verhaucht erscheinen, und dem musikalischen Gehalt der Lieder bleibt die in technischen Schwierigkeiten befangene Sängerin manches schuldig. Behm entschädigte durch ausserordentlich feines Accompagnieren.

Im benachbarten Blüthner-Saal spielte Mischa Elman die F dur Sonate op. 24 von Beethoven. Aller virtuosen Ambitionen hatte sich der junge Künstler entledigt, er trat vollständig hinter dem Kunstwerk zurück. Das war echter Beethoven, schlicht und gross wie die Natur selber. Und danach Bruchs g moll-Konzert — wie der Adler zur Sonne stiegen die Rezitativ-Passagen empor und öffneten den Blick in ein weites allem Erdenjammer entrücktes Land. Und aus diesen Licht-Regionen klang uns die Chaconne von Bach entgegen und Händels Largo.

K. Schurzmann

Dresden
10. Dezember

Diesmal kann über eine recht erfreuliche Balanze im Dresdner Konzertleben berichtet werden, denn das ewige Zuviel der Klavierabende trat in der zweiten Hälfte des Novembers so stark zurück, so dass sich statistisch folgendes Bild ergibt: Auf zwei Orchesterkonzerte (ausser den Sinfoniekonzerten der Kgl. Kapelle) entfallen fünf Aufführungen grosser Chorwerke, sechs Kammermusikabende, fünf Klavier-, fünf Gesangsabende und ein sehr bescheiden verlaufendes Auftreten eines Geigers.

Das zweite Philharmonische Konzert brachte eine nicht übermässig interessierende Darbietung von Cherubinis Lodoiska-Ouvertüre und ein uns durch Beatrice Harrison einigermassen geniessbar gemachtes Cellokonzert von Lalo, dazu verschiedene Lieder und die Perfido-Arie in der meisterlichen, mitunter allerdings sich ziemlich stark in Kontrasten ergehenden Art Tilly Koenens. Das zweite Konzert des Blüthner-Orchesters dirigierte Edmund v. Strauss mit peinlicher Herausarbeitung jeder kleinen Nuance und glänzenden, wenn auch etwas äusserlichen Steigerungen (dritte Leonoren-Ouvertüre und siebente Sinfonie). Max Pauers über alles Lob erhabene Wiedergabe des c moll-Klavierkonzertes bedeutete den Höhepunkt des Abends.

Da unsere grossen Chorvereinigungen gegenseitig bei Aufstellung ihrer Programme keinerlei Rücksicht aufeinander nehmen, so geschah es, dass man Herzogenbergs „Totenfeier" gleich zweimal nacheinander hören konnte. Das Werk, das ohne Zweifel von Brahms Requiem angeregt worden ist, Herzogenberg hat offenbar ein Seitenstück in Kantatenform dazu schaffen wollen, hat etwas Erhabenes und Kirchliches im Ausdruck, zeigt auch einen Teil der Brahmsschen Vornehmheit im Satze. Bei der Aufführung durch den Kirchenchor der Jakobikirche hatte Richard Schmidt die Luxsche Choralsinfonie „Durch Nacht zum Licht" daneben gestellt, der man heute in jedem Takte ansieht, dass sie einer Zeit entstammt, in der die Matthäus-Passion noch nicht gedruckt war, einer Zeit, in der man sich schon zufrieden gab, wenn alles hübsch sanglich gesetzt war und die Fuge an ihrer Stelle stand. Man fühlt bei solchen Sachen deutlich, dass wir es doch in den letzten fünfzig Jahren ein recht beachtliches Stück vorwärts gebracht haben, auch in der Kirchenmusik. Der neu gegründete Bachverein unter Prof. Richter brachte neben der erwähnten „Totenfeier" von Herzogenberg noch Bachs Actus tragicus mit namhaften Solisten. Der Schumannschen Singakademie verdankten wir diesmal eine Aufführung von Liszts „Christus", an der man seine ungetrübte Freude haben musste. Musikdirektor Pembaur hatte jenen Zug ins Grosse und jenen Schwung hineingebracht, ohne den der Lisztschen Musik ein wesentliches Merkmal fehlt. Nur mit den „Strichen" hatte er wenig Glück gehabt. Dass im Christus gestrichen werden muss, steht ausser Zweifel, weniger aber, ob z. B. gerade die Weglassung des Speziosa-Chores angebracht war. Durch diese Massnahme blieb für den ganzen ersten Teil ausser der kurzen „Verkündigung" fünfzig Minuten lang nur reine Instrumentalmusik übrig. Da das Requiem von Berlioz durch die Dreissigsche Singakademie unter Prof. Hösel genau zu derselben Zeit wie der Christus aufgeführt wurde, war es mir unmöglich, dabei zugegen zu sein, obwohl es sich empfiehlt, bei der Seltenheit, in der das grandiose Werk seiner absonderlichen Aufführungsvorbedingungen wegen im Rahmen der öffentlichen Musikpflege erscheint, die einzelnen Gelegenheiten wahrzunehmen, seine Kenntnis der eigenartigen Schöpfung zu vertiefen. Es wird berichtet, dass die Wiedergabe volle Anerkennung verdient und der ausserordentlich fleissig einstudierte Chor eine in jeder Hinsicht tüchtige Leistungsfähigkeit bewiesen habe. Der Römhild-Chor wiederholte das

Requiem von Brahms und erzielte damit aufs neue tiefe und nachhaltige Wirkungen.

Viel Gutes lässt sich auch von den Kammermusikabenden berichten. Das Brüsseler Streichquartett vermittelte die Bekanntschaft mit Borodins A dur-Quartett, ein geradezu raffiniert, man muss schon sagen „instrumentiertes" Werk: das die Fülle der natürlichen, niemals gesuchten musikalischen Einfälle so geschickt den vier Instrumenten überträgt, dass mitunter Wirkungen zustande kommen, wie man sie von den vier Streichern noch nicht gewöhnt ist. Nur ganz Neues brachte das Petri-Quartett, darunter als bedeutsamstes (mit den Herren Eller und v. Schuch als Hilfskräften) ein a moll-Septett von Waldemar v. Baussnern, das die gleiche vornehme Faktur zeigt, wie die letzthin vom Lehrergesangverein gesungene Hymne, das aber trotzdem und trotz der starken Leidenschaftkeit, die ihm innewohnt, wohl schwerlich festen Fuss im Konzertsaale fassen wird. Es ist sonderbar, dass der Idealismus unsrer Gegenwartsmusiker so gar wenig Rücksicht auf das überhaupt Mögliche nimmt, denn eine volle Stunde die Hörer zum Interesse an einem einzigen Kammermusikwerke zu zwingen, das gelingt unter Tausenden erst einmal einem einzigen. Die beiden anderen Neuheiten wogen wesentlich leichter, ein Quartett in e moll von Klenau und eins in G dur von Sekles, letzteres mehr unterhaltsam als musikalisch interessant. Von Sachen, die nicht ganz am Wege liegen, brachten das Strieglerquartett ein Werk (op. 64) von Glazounow und die Böhmen das C dur-Quartett von Dvořák. Das Bachmann-Trio hatte das Norensche d moll-Trio, das für dieses Konzert in Aussicht genommen war, wieder fallen lassen müssen, um für ihren zweiten Kammermusikabend den Obergedanken „Romanische Komponisten" aufrecht erhalten zu können. Man hörte dafür Bossis wertvolles Trio sinfonico und César Francks berühmtes fis moll-Trio. Laura und Adrian Rappoldi endlich, die ihren Kammermusikabenden im Vorjahre bereits durch geschickt zusammengestellte Programme eine besondere Anziehungskraft zu verleihen wussten, vermittelten uns den Genuss dreier Bachscher Violin-Klavier-Sonaten, ohne dass man dabei gezwungen war, in der üblichen Weise Paganinische Hexentänze oder ähnliche Konzessionen an den Geschmack eines p. p. Publikums mit in Kauf nehmen zu müssen.

Klavierabende gaben Jascha Spiwakowski, dessen Technik in ihrer Abrundung geradezu staunen lässt, Germaine Schnitzer (vergl. über ihr erstes Konzert den vorigen Bericht), der in gleicher Weise sachlich wie künstlerisch empfindsam spielende Georg Zscherneck, Percy Sherwood, dessen vornehme Art, Bach, Beethoven und Brahms zu behandeln, bei etwas weniger Reserve noch wesentlich überzeugender reden würde, und die jugendliche Pianistin Martha Berthold, die für die Zukunft mancherlei erhoffen lässt. Das Konzert des Geigers Berkowski bedeutete ein mehr gesellschaftliches als musikalisches Ereignis. Mit eigenen Liederabenden riefen sich wieder ins Gedächtnis: Helga Petri, Angelika Rummel und Julia Rahm-Rennebaum, neu stellten sich vor: Anna Graeve und Elsa Möller-Krigar.

Artur Liebscher

Leipzig

Das neunte Gewandhauskonzert brachte eine mit Spannung erwartete Uraufführung: die „Ouvertüre zu einem Schauspiel" von E. W. Korngold. Über diesen dreizehnjährigen Wiener Komponisten, der wie neunzehn aussieht, ist schon viel geredet und geschrieben worden. Es wird zu seinem Besten dienen, wenn das zunächst nicht mehr geschieht. Denn wie er sich (als Komponist) gibt, ist sehr bedenklich. Er könnte sozusagen sein Vater sein. Seine Kompositionen erscheinen als die eines vierzigjährigen, der sehr viel gelernt hat, in der neuzeitlichen Literatur vortrefflich Bescheid weiss und seine Vorbilder, bis auf Berlioz und Chopin zurückgehend, durch kapriziöse Verblüffungen zu übertrumpfen sucht. Da er aber, wie gesagt, dreizehn Jahre alt ist, so liegt Grund genug vor, ihn ein grosses Talent zu nennen. Aber gewiss kein Genie. Denn die Mache und die Assimilierungsfähigkeit, die allerdings staunenswert sind, stehen hier in allererster Linie, während von der Simplizität des Genies rein gar nichts zu verspüren ist. Läge nur die Nachahmung bedeutender Meister in besonders glücklicher, auf eine Zukunft deutender Art vor, so wäre viel zu hoffen. Vor allem: ein geniales Kind kann nur kindlich komponieren. Der junge Korngold aber komponiert greisenhaft: er übernimmt irgend woher das thematische Material und übertüncht es mit einer raffiniert ertüftelten Harmonik. Es gibt zur Zeit (man bedenke: zu welch einer tüftelreichen Zeit) wohl keinen Komponisten, die alten oder älteren eingerechnet, der die Kühnheit derart affektiert wie dieser „Junge" von dreizehn Jahren. Die einzige Hoffnung, die man auf ihn (bei seiner ganz ausserordentlichen Beanlagung für die Mache) setzen könnte, wäre die, dass er sich rückwärts entwickeln möchte. Aber: welch eine Perspektive für ein Kind! Am günstigsten wäre die Sachlage, wenn ihm von irgendwelcher Seite bisher ausgeholfen worden wäre. Denn, wenn er dem Kindesalter entwachsen sein wird, dürfte er selber merken, dass der auf Verblüffung angelegte harmonische Pfeffer seiner Jugendkompositionen im Grunde, besonders bei Wiederholungen, nur Langeweile hervorruft. Seine Ouvertüre zu einem Schauspiel zeigt dieselben theatralischen Züge wie seine Klavierkompositionen, auch dieselben endlosen Wiederholungen, deren innere Gründe nicht erkennbar sind, und dieselben Verzerrungen, die den italienisch-veristischen Untergrund durchaus nicht geniessbarer machen. Diese oft (natürlich mit Absicht) falsch klingende, in manchen Einzelheiten „interessante" Musik entbehrt vor allem jeder Entwicklung und Steigerung, wie sie von einem natürlich empfindenden (nicht berechnenden) Kinde durchaus zu erwarten wäre. Diese Ouvertüre sagt uns weiter nichts, als dass der Komponist mit Berlioz und den italienischen Veristen (nebenbei aber auch mit den gegenwärtigen Modekomponisten) eingehende Bekanntschaft gemacht hat und sich auf die Mache wie ein Alter versteht. Für einen Musikschüler bedeutet das sehr viel, für einen Komponisten, der im Gewandhaus zu Worte kommt, gar nichts. An solch vornehmer Stätte hat jede „Sensation" auszuscheiden. Das Ereignis dieses Gewandhauskonzertes, in dem Frau Ilona Durigo als Solistin erfolgreich mitwirkte, war Brahmsens e moll-Sinfonie, die Nikisch mustergültig vorführte. Dort Mache, hier Musik.

Einen zweiten Sonatenabend gaben die Herren Fritz von Bose und Gustav Havemann im Kaufhause. Die beiden rühmlich bekannten Leipziger Künstler erfreuten mit Werken von Mozart und Bach. Die zum Schluss vorgetragene Suite im alten Stil von M. Reger gehört zu den besseren Stücken dieses Komponisten.

Die dritte Kammermusik im Gewandhause war ausschliesslich Beethoven gewidmet. Leider mit einem Programm, das weit mehr als zwei Stunden beanspruchte. Man sollte sich doch sagen, dass gerade das Beste kein Übermass verträgt. Anderthalb Stunden Beethoven enthalten eine solche Fülle der Eindrücke, dass der musikalische Zuhörer (die anderen kommen nicht in Betracht) wirklich genug zu verarbeiten hat. Denn Beethoven zu hören, ohne ihn zu verarbeiten, ist nichts als Zeitvergeudung. Uns, die wir uns zu den Musikalischen rechnen möchten, war es demnach unmöglich, noch nach $1^3/_4$ Stunden das herrliche Cis moll quartett zu hören. Zu Beginn hatten die Herren Wollgandt, Wolschke, Herrmann, Heintzsch und Klengel mit dem Vortrage des C dur quintetts hinreichend überzeugt, dass sie Beethoven eindringlich und ohne Missverstehen seines früheren Stils zu vermitteln wissen. Das Hauptgewicht legen unsere vortrefflichen Gewandhauskammermusiker auf geistige Durchdringung und gleiche Bedeutung jedes Spielers. In dieser Hinsicht ist Otto Weinreich, der hervorragende Leipziger Pianist, ein idealer Mitspieler für sie. Ihn mögen sie festhalten! Wie er J. Klengel in zwei Violoncellosonaten assistierte, das hat nicht nur sein Verständnis für Beethoven, sondern auch seine Assimilierungsfähigkeit deutlich erwiesen. Seine Bedeutung als Solist kannten wir schon; als Kammermusikspieler ist er vielleicht noch höher einzuschätzen. Neu für Leipzig war der kürzlich von Professor Stein herausgegebene Beethovensche Sonatensatz in Es dur für Bratsche und Violoncello („Duett mit zwei obligaten Augengläsern"), ein humorvolles, hauptsächlich auf neckischen Imitationen beruhendes Werkchen ohne weitere als spielerische Ambitionen, das von den Herren Karl Herrmann und Julius Klengel glänzend vorgetragen wurde.

♮

Josef Pembaur, hatte seinem Klavierabend am 12. Dez. ein Programm zu grunde gelegt, an dem man des Konzertgebers erfreulich wohlgeartete Selbständigkeit auch nach dieser Richtung kennen lernen konnte. So ein Abend müsste das künstlerische Gewissen vieler Pianisten, die vom üblichen Programmschema nicht einen Zoll breit abweichen, gewaltig aufzurütteln geeignet sein. Es gab diesmal nur ältere und neuere Romantik. Und es war hinsichtlich des einheitlichen Charakters gut getan; denn kein heterogener Zug wirkte im Gesicht dieses Programms störend. Pembaurs künstlerische Natur besitzt zur Romantik die innerlichsten Beziehungen, engere als zu irgend einer anderen Epoche. Es gab — abgesehen von Rheinbergers Romantischer Sonate op. 184, die besonders an manche Unter-

lassungssünde erinnert — meist kürzere Stücke von Josef Schmid, Ludwig Thuille, der trotz Brahmsscher (Trauerode) und Griegscher (Burla, op. 37, II) Einflüsse viel Eigenes zu spenden vermag, dem ganz in Schumann befangenen Pembaur sen., dem mit seinem „Bergwetter" an die Abt Vogler und Steibelt seligen Angedenkens gemahnenden Beer-Walbrunn, dem man aber ob seiner gesunden Naivetät gar nicht bös sein kann, und endlich von August Halm, der mit einer Bagatelle vertreten war. Möchten sich noch viele andere Pianisten der Nacheiferung solcher Missionen annehmen.

Auch Mischa Elman stattete unserer Pleissestadt seinen Besuch ab, der zwar nur eine mässige Anzahl Gegenvisiten, bei dieser mässig grossen Zuhörerschaft aber desto lautere Beifallskundgebungen, die als Ovationen anzusprechen waren, bewirkte. Bruchs gmoll-Konzert zeigte ihm auf der Höhe seiner musikalischen Intelligenz; hier glänzte er mit seinem gesamten künstlerischen Rüstzeug — mit vollsaftigem Strich, bezwingender Rhythmik besonders in den Ecksätzen und kluger Berechnung des Effekts, die aber die Grenze des künstlerisch Erlaubten nie überschritt und dem hochmusikalischen Instinkt des Konzertgebers Spielraum genug liess. Noch gab es Beethovens Fdur-Sonate (op. 24), die fein intim, aber schon etwas salonmässig gespielt wurde, Bachs Chaconne, an der es aus Liebe zu einer deutlichen phrasierenden Gliederung etwas an straffen Rhythmus mangelte, endlich als Dessert eine Reihe jener bekannten Sächelchen, die, ursprünglich meist Klavierstücke anspruchsloser Art, von namhaften Geigern (diesmal auch Elman darunter) für ihre Zwecke in eine andere Form gegossen wurden. Der Konzertgeber, der in Percy B. Kahn einen verwandten und delikaten Helfer am Flügel besass, soll noch manches Stück haben draufgeben müssen. Max Unger

Mit einem Liederabend erfreute die Sopranistin Angelika Rummel im Kaufhause; sie sang Beethoven, Schubert, Brahms und einige Lieder von Alexander Schwartz. Die umfangreiche Mezzosopranstimme der Sängerin hat besonders in den oberen Registern sehr sympathischen Klang und zeichnet sich durch Kraft und Fülle aus, während in der Tiefe einige Töne matt und farblos klingen. Doch weiss die Künstlerin mit gesundem, feinkünstlerischem Erfassen vorzutragen; besonderen Erfolg ersang sie sich mit den Brahmsliedern, deren Stimmungsverschiedenheit sie trefflich zum Ausdruck brachte. Lieder von Schwartz hinterliessen einen recht günstigen Eindruck, sie sind nobel empfunden und zeichnen sich durch melodische und harmonische Feinheiten aus; nur zeigt sich in einigen in bezug auf innere Ausarbeitung eine auffällige Gleichförmigkeit Der reiche Beifall, welcher den Künstlern gespendet wurde, war wohlverdient.

Der hier vorteilhaft bekannte Pianist Paul Schramm gab unter Mitwirkung von Rose Gaertner (Sopran) ein Konzert im Kaufhause. Der Künstler spielte ausschliesslich Liszt-Kompositionen und erregte auch diesmal mit seinen tüchtigen, pianistischen Leistungen regstes Interesse. Zu einer vorzüglich ausgeglichenen Technik gesellt sich ein Anschlag, der ungemein sicher und gesangreich ist. Die funkelnden Passagen der Ricordanza, wie auch die gewaltigen und brausenden Klänge der Harmonies du soir gelangen prächtig. Rose Gaertner sang Lieder von Weingartner, Brahms, Ed. Grieg etc.; ihr Gebiet ist ohne Zweifel der zarte, getragene Gesang. Die Stimme klingt sehr weich und besitzt eine recht beträchtliche, leichtansprechende Höhe. Etwas mehr Kraft und Temperament im Vortrage dürfte der Sängerin von Vorteil sein. Herr Max Wünsche begleitete die Lieder am Klavier mit Zartheit und gutem Geschmack. Oscar Köhler

Alexander Schmuller und Leonid Kreutzer gaben ihren dritten Abend mit einem klassischen Programm, das bei Seb. Bach (Edur-Sonate) anfing und mit Beethovens Kreutzer-Sonate aufhörte. Zwischen beide Nummern waren Mozart mit der Sonate in Es (Köchel 481) und Brahms mit seinem gereiften Opus 108, der Dmoll-Sonate plaziert. Kreutzer und Schmuller, diese beiden hervorragenden Künstler, erweckten wiederum mit ihrem schönen, ungetrübten Spiel Wohlgefallen und innere Freude, durch ihr tadelloses Zusammenspiel, welches oft mit der Genauigkeit einer Goldwage arbeitete, hohen Respekt bei den Hörern, bei den musikalischen zumal, die — wie es schien — diesmal die Mehrzahl der zahlreichen Besucher ausmachten.

Im vierten Philharmonischen Konzert dirigierte Herr Hofkapellmeister Hagel aus Braunschweig den Philharmonischen Chor, der unter der ganz vortrefflichen Assistenz des Windersteinschen Orchesters Hans Pfitzners Vorspiel zur Oper „Die Rose vom Liebesgarten" (neu für Leipzig) und Karl Bleyles bereits im vorigen Jahre aufgeführtes Chorwerk „Lernt lachen" (aus Nietzsches „Zarathustra") zum Vortrag brachte. Pfitzners Vorspiel konnte als abgetrenntes Stück von einem Ganzen und ohne szenisches Beiwerk naturgemäss nicht die gewünschte Wirkung erzielen, obwohl die Musik farbenprächtig und klangschön ist. Der Chor sang ausgezeichnet. Auch Bleyles kraftvoll beschwingtes Werk gelangte dank einer innigen Hingabe aller an der Ausführung beteiligten Kräfte zu vortrefflicher Wiedergabe und Wirkung. Ernst Müller

Magdeburg
Mitte November

Das erste Sinfoniekonzert der Abteilung B im Stadttheater (18. Okt.) war in seinem orchestralen Teil relativ knapp bemessen: die erste Abteilung brachte Haydns Sinfonie No. 1 in Esdur, die zweite (eine Feier des 100jährigen Geburtstages von Liszt) des Meisters Dante-Sinfonie. Gilt es bei Haydn, dessen Werk Musikdirektor Krug-Waldsee mit Liebe und Sorgfalt herausgearbeitet hatte, lediglich die Ohren aufzumachen und die anmutige Fülle schöner Erfindung auf die Seele wirken zu lassen, so tritt das Werk des 100järigen Geburtstagskindes mit ganz anderen Ansprüchen auf. Dantes Riesenwerk bietet einem Komponisten, der seinen Inhalt in die Sprache der Musik übertragen will, schwer zu umgehende Klippen. Mit ihrer erdrückenden Fülle von Einzelbildern und Einzelbeschreibungen muss die Dichtung den Komponisten verleiten, in eine ähnliche musikalische Detailschilderung zu verfallen. Der fortlaufende Fluss musikalischer Erfindung und Entwicklung ist verdrängt durch eine Menge oft rezitativisch gehaltener Einzelbilder, die in ihrer Bedeutung wie in ihrem Zusammenhang unverstanden bleiben. Lichtpunkte bilden hier ohne Frage die ungeheuer kraftvolle Einleitung und die Franzesca da Rimini-Episode, die zum mindesten eine reiche Fülle von instrumentalem Wohllaut bietet. Von hervorragender Schönheit und Prägnanz ist auch die Einleitung zum zweiten Satz, sie wirkt für den Wissenden wie eine musikalische Schilderung der elyseischen Gefilde. Der Abschluss der Sinfonie durch das vom Frauenchor vortrefflich gesungene „Magnificat" ist schön gedacht, vermag aber eine wahrhaft befreiende, erhebende Wirkung nicht auszulösen. Auf jeden Fall hat sich Musikdirektor Krug-Waldsee ein hohes Verdienst erworben, indem er das Werk des Meisters, dessen Feier in diesem Jahre an der Tagesordnung ist, in so liebevoller Weise vorbereitete und aufführte. Die Solistin des Abends, Frl. Elena Gerhardt aus Leipzig, sang Lieder von Schubert und Liszt. Frl. Gerhardt ist in gewissem Sinne Spezialistin, eine Meisterin in der Behandlung der Kopfstimme und erzielte daher mit Liedern wie „Du bist die Ruh" und „Über allen Gipfeln ist Ruh" ausserordentliche Erfolge. — Einen gelungenen Liederabend veranstaltete die Konzertsängerin Toni Jordan. Man lernte in ihr eine technisch gut gebildete und geistig hoch entwickelte Sängerin kennen, deren feindurchdachten Vorträgen zu lauschen eine Freude ist. Zwischen den Gesangsnummern liess sich Frl. Marie Ölze (Klavier) mit Werken Brahms, Tschaikowsky, Leschetitzky und Dohnanyi hören. An ihrem Spiel erfreute neben grosser technischer Klarheit ein natürlich wahrer, von allem äusserlich Gesuchten freier Vortrag. — Gelegentlich eines über lokales Interesse kaum hinausgehenden Liederabends der einheimischen Sängerin Frl. Elisabeth Raschke lernten wir in dem jungen Pianisten Max Trapp aus Berlin, der zwischen den Gesangsnummern Stücke von Brahms, Chopin und Liszt spielte, einen hochbegabten und fein gebildeten Künstler kennen. Sein Spiel zeichnet sich durch sichere Technik, Klarheit des Vortrages und tiefgehendes Verständnis aus.

Eingedenk der unlösbaren Beziehungen, die die Namen Wagner und Liszt verbinden, hatte die hiesige Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen für den 22. Oktober eine würdige Liszt-Gedenkfeier im Saale der Harmoniegesellschaft vorbereitet. Umrahmt von Liedervorträgen des Berliner Tenoristen Alb. Jungblut und der Aufführung des 13. Psalms durch den Reblingschen Gesangverein unter Prof. Kauffmanns Leitung zeichnete die inhaltlich und stilistisch gleich vollendete Rede von Dr. Gustav Manz das Bild des grossen Menschen Liszt. Die kleine Auslese aus Liszts Werken war geeignet, seine Kunst in ihrer Eigenart zu zeigen, speziell der 13. Psalm führt in das eigentliche Heiligtum Lisztscher Kunst. Es liegt eine Andacht, eine echte, ungesuchte Innigkeit über der Komposition, die sie zu einem der ergreifendsten Werke religiöser Kunst macht. — Zwei Tage vorher, am 20. Oktober, veranstaltete der junge Pianist Kurt Dippner einen Lisztabend, an dem er Liszts musikalisches Tagebuch, „Années de Pélerinage"

zum Vortrag brachte. Mit wie grosser Liebe der Künstler sich in seine Aufgabe vertieft hatte, zeigte schon der von ihm verfasste Aufsatz über die „Années de Pélerinage", der dem Programm beigegeben war. Dass aber diese Vertiefung nicht nur eine theoretisch-literarische geblieben, sondern Hand in Hand gegangen war mit gründlichem pianistischem Studium, bewies der Vortrag der Stücke selbst. Wenn auch vielleicht die Dante-Sonate (Après une lecture de Dante) mit ihrer Himmel und Hölle umfassenden Grosszügigkeit von Herrn Dippner noch nicht in allen Teilen beherrscht wurde, so bewiesen doch die hochentwickelte Technik, sowie vor allem der den ganzen Abend beherrschende tief empfundene Vortrag, dass Herr Dippner mit ebenso grossem Eifer wie Erfolg an seiner künstlerischen Entwicklung weitergearbeitet hat. so dass wir seiner weiteren pianistischen Entwicklung mit den besten Hoffnungen entgegensehen können.

Eine Mahler-Gedenkfeier, die am 1. November unter Musikdirektor Krug-Waldsees Leitung im grossen Saale des Fürstenhofes stattfand, bedeutete für uns ein musikalisches Ereignis. In dem ausgesprochenen, alle Fesseln verachtenden und oftmals schroff widersprechenden Temperament Mahlers liegt der Grund nicht nur für die quantitativ immer grösser werdenden Anforderungen, die der Komponist an das Orchester stellte, sondern für das oft widerspruchsvolle, bizarre seiner Sätze. All das aber darf uns nicht hindern, hinter der oft ungewohnt anmutenden Form den hohen künstlerischen Geist zu erkennen und zu verehren, der seine Musik beherrscht. Von ihm bietet auch die bei uns aufgeführte zweite Sinfonie c moll ein leuchtendes Beispiel. Dem Geiste nach könnte man die 5 Sätze des Werkes in 2 Gruppen teilen, deren eine den ersten, vierten und fünften, die andere den zweiten und dritten Satz umfasste. Wenn der erste Satz mit seinem thematischen Reichtum und seiner klaren Plastik das Ringen und Kämpfen des menschlichen Lebens veranschaulicht, so gibt der letzte mit seinen gewaltigen Chören von Hoffnung und Auferstehen ein packendes Bild des letzten Gerichtes — „Der Rufer in der Wüste" — „Der grosse Appell" — „Auferstehung", — das teils mit einem Kraftaufwand gezeichnet ist, der alles Dagewesene in Schatten stellt, teils wieder von einer mystisch-überirdischen Zartheit beseelt ist, die jeden in tiefster Seele ergreifen muss. Der ppp einsetzende a cappella-Chor „Auferstehn" ist in der Tat von einem Stimmungszauber, dem wenig anderes an die Seite gestellt werden kann. Das einzige, was diesem grandiosen Satze vorgeworfen werden kann, ist, dass er, vielleicht infolge zu starker Anlehnung an programmatische Ideen, sich in seinen Höhepunkten selbst übertürmt und uns damit in seinen Einzelheiten inhaltliche Rätsel aufgibt, deren Lösung sich zwar unverkennbar innerhalb der Idee des jüngsten Gerichtes bewegt, aber doch im einzelnen nicht immer klar ist. Bildet der dritte Satz mit seiner eigenartig stimmungsvollen Vertonung des Gedichtes „Urlicht" aus des Knaben Wunderhorn für Alt-Solo gewissermassen den Übergang aus der Sphäre des Irdischen zu der des Überweltlichen, so stehen der zweite und dritte Satz ganz auf dem Boden der Erde. Sie können vielleicht als Rückblicke in die teils heiteren, teils bewegteren Zeiten des menschlichen Daseins gelten. Vor allem könnte man das von dem reizenden, schlichten, beinahe „gemütlichen" Andante sagen, dessen Instrumentationsreize an die intimen Freuden des Lebens zu erinnern scheinen, die in dem lebhaft bewegten Scherzo von Ironie und bitterem Humor verschlungen werden. Mit der Aufführung des schwierigen Werkes, dessen Chorpartieen von dem Krug-Waldsee-Damenchor und dem Magdeburger Lehrergesangverein sicher und fein abgetönt vorgetragen wurden, während die Solopartieen die Damen Frl. Hertha Dehmlow (Alt) und Frl. Helene Meyer (Sopran) schön und ansprechend sangen, hat unser städtischer Kapellmeister Krug-Waldsee seinen vielen Verdiensten um unser Musikleben ein neues hinzugefügt. Einen weiteren Ausblick auf Mahlers Schaffen boten noch die drei der Sinfonie vorangestellten Gesänge mit Orchesterbegleitung „Ich bin der Welt abhanden gekommen", „Ich atme einen Lindenduft", „Um Mitternacht", deren Singstimme von Frl. Dehmlow gesanglich schön und mit echter Empfindung vorgetragen wurde.

Nur in Kürze können wir der zweiten Kammermusikaufführung des Tonkünstlervereins vom 30. Oktober gedenken, in der das Streichquartett in F dur op. 22 von Tschaikowsky, eine feine Passacaglia für 2 Klaviere von Hugo Kaun, zu deren Aufführung sich unsere 2 junge Pianistinnen Emma Hofmann und Marie Ölze verbunden hatten, 4 von Frl. Elisabeth Hoffmann vortrefflich gesungene Strausslieder und Beethovens Es dur Streichquartett op. 74 zum Vortrag kamen.

Am 4. Nov. liess sich im zweiten Konzert des Kaufmännischen Vereins im Fürstenhof der Leipziger Universitätssängerverein zu St. Pauli unter der Leitung von Prof. Friedrich Brandes hören. Was dem Konzert sein eigenartiges Gepräge verlieh, war die seltene Vereinigung studentischen, in seinen Leistungen fast improvisatorisch wirkenden Geistes und verständnisvoll ausgearbeiteter Vortragskunst. Was die Leistungen der Pauliner auszeichnete, war neben schöner Accuratesse des zugleich temperamentvollen und musikalisch fein abgetönten Vortrages die frische und sympathische Schönheit des Klanges. Man hörte es den Gesängen an, dass der in seinem Bestande natürlich einem häufigen Wechsel unterworfene Chor sich aus lauter jugendlich-klangvollen unverbrauchten Stimmen zusammensetzt, deren glückliche Besitzer mit Lust und Liebe bei der Sache sind. Als Solisten hatte man den Dresdener Kammersänger Friedrich Plaschke gewonnen, der mit Orchesterbegleitung Schuberts „Dem Unendlichen" und Löwes „Archibald Douglas" sang. Herr Plaschke ist uns kein unbekannter mehr, sein König Marke ist bei allen, die ihn hören durften, in bestem Angedenken; wenn auch diesmal wieder die prachtvolle Fülle seines Organs sowie sein durchdachter Vortrag zu voller Geltung kamen, so gewann man doch die Überzeugung, dass die eigentliche Heimat des Sängers nicht im Konzertsaal, sondern auf der Bühne ist.

Ein zweites Männerchorkonzert hörten wir, wiederum im Fürstenhof, am 6. November. Der seit kurzem unter der Leitung des kgl. Musikdirektors Fritz Hellmann, Halberstadt, stehende Magdeburger Männerchor bewies mit einer Reihe von 12 Gesängen, dass er auch unter seinem neuen Direktor mit Eifer und Erfolg an seiner Ausbildung gearbeitet hat. Zwar würde dem Stimmenmaterial eine Auffrischung fraglos von Vorteil sein, indessen verdient das, was mit den gegebenen Mitteln geboten wurde, alle Anerkennung. In der Solistin des Abends, Frau Martha Hellmann-Seelmann aus Halberstadt lernten wir eine Pianistin von hohem technischen und künstlerischen Können schätzen. Sie gehört zu den nicht zahlreichen Vertreterinnen ihres Faches, die mit wirklichem Stilgefühl ausgestattet an die Interpretation der einzelnen Werke herantreten. Das bewies vor allem ihr Vortrag der Gigue in g moll von Händel und der Nocturne in Des dur von Chopin.

Der 8. November endlich brachte das zweite Sinfoniekonzert der Abteilung A im Stadttheater. An erster Stelle stand Max Bruchs Sinfonie in Es dur op. 28, ein Werk, das mit der Formgewandtheit und Glätte seines Schöpfers namentlich in seinen Mittelsätzen eine reiche Fülle thematischer Erfindung verbindet. Die gleiche liebevolle Ausarbeitung, die Musikdirektor Krug-Waldsee der Sinfonie hatte zuteil werden lassen, war auch der Holländerouvertüre zu gute gekommen, die den Schluss des Konzertes bildete. Es war eine Freude das unvergleichlich kraftvolle Werk in einer so exakten und zugleich temperamentvollen Weise zu geniessen. Für den solistischen Teil hatte man wieder einmal auf frühere Gewohnheiten zurückgreifend zwei Kräfte gewonnen, die Sopranistin Frau Lillian Wiesike und den Violoncellisten Jean Gérardy, beide aus Berlin. Frau Wiesike besitzt keine grosse, aber eine tadellos gebildete, wunderbar leicht ansprechende Stimme, die sie nicht allzu temperamentvoll, aber mit feinem Geschmack zu gebrauchen weiss. Als erstklassiger Meister seines Instrumentes zeigte sich Jean Gérardy, in dem erfindungsreichen und klangschönen Konzert No. 1 für Violoncello und Orchester von Saint-Saëns. Bruchs bekanntes „Kol Nidrei" und Davidoffs „Am Springbrunnen" vermochten nur den gewonnenen Eindruck zu bestätigen.

Dr. W. Haeser

Noten am Rande

* **Ein Scherzwort von Brahms** erzählt Bernhard Scholz in seinem bei Joseph Scholz in Mainz erschienenen Buch „Verklungene Weisen": „Brahms war bei seinen Besuchen in Breslau fast immer mit uns zusammen, nahm auch teil an unserer Kegelpartie. An einem Abend, den er bei uns verbrachte, war er so übermütig und lustig, dass er, während die Damen noch ihre Mäntel umnahmen, in das dunkle Treppenhaus voraneilte, um sie dann plötzlich, mit furchtbarem Geschrei hervorbrechend, zu erschrecken. Dummes Geschwätz vertrug er freilich nicht. Einer Dame, die ihn bei Tisch fragte: „Herr Brahms, wie machen Sie es nur, so tiefempfundene Musik zu schreiben?" gab er zur Antwort: „Das ist doch sehr einfach: die Verleger bestellen sie so."

* **Dreadnoughtmusik!** Die „Eroberung des täglichen Lebens durch die Musik" hat, wie aus London berichtet wird, einen neuen Erfolg gezeitigt: Ein Engländer hat einen ganzen „Dreadnought" in Musik gesetzt. Mr. Stean, der Schöpfer

der „Dreadnought-Suite“, ist Organist des St. Bartholomew-Hospitals und hat bisher nur Kirchenkompositionen geschaffen. Nun aber hat er sich ein Thema gewählt, das jeden echten Engländer begeistern muss: den Ruhm der englischen Flotte, dargestellt in einem ihrer riesigsten Vertreter. Ein Londoner Blatt macht seine Leser voll Stolz mit diesem Musikstück bekannt und erläutert die vier Abteilungen der Suite durch Notenbeispiele. Im ersten Teil, dem „Stapellauf des Dreadnought“, wird uns zunächst in einem vollen Leitmotiv das mächtige Schiff selbst vorgeführt; ein feierliches Andante mit einem mächtig anschwellenden Crescendo soll uns den grossen Augenblick vergegenwärtigen, da das Schiff in die Flut taucht und sich zum ersten Male auf den Wogen schaukelt. Im zweiten Teil, der den Titel trägt „Bei vollem Wind“, wird uns das Leben an Bord in heiteren Farben ausgemalt. Wohl heult der Sturm und rasen die Wellen, aber die Natur kann dem Riesenschiff nichts anhaben, das in dem gleichmässigen Stampfen seiner Maschinen ruhig daherbraust. So schwillt denn der Orkan, den in einem Fortissimo das Orchester dargestellt hat, allmählich ab und macht der „Meeresstille“ Platz. Eine sanfte Melodie präludiert und geht in die feierlich gehaltenen Töne über, die einen Sonntagsmorgen an Bord des Dreadnought schildern. In festlicher Ruhe geleitet das Schiff durch die Wogen und wirft seine Anker aus. Der Schlußsatz beginnt mit einem Gebet; durch die langsam verhallenden Klänge tönen die Schreie der Seevögel, die rund um das Schiff flattern. Dann setzt plötzlich eine Fuge ein, die mit Cellos und Bratschen beginnt, bis das Blech einsetzt. Danach ertönt gewaltig das Kommando: „Volldampf voraus nach der Heimat!“ Das Leitmotiv des Anfangs, das den Dreadnought verkörpert, erhebt sich nun zu einer letzten Steigerung. In einem Unisono des ganzen Orchesters brausen der Jubel über die Heimfahrt, der Triumph über das Gelingen der ersten Fahrt des Schiffes, der Stolz auf die Macht der britischen Flotte zusammen, und diese mächtige Tonentfaltung, die alle Motive noch einmal zusammenfasst, beschliesst die musikalische Verherrlichung des Dreadnought.

* **Die Pariser Oper** hat oft ihren Namen geändert, und der „Figaro“ macht sich das Vergnügen, folgende Liste der seit der Gründung des berühmten Theaters vorgekommenen Namensänderungen aufzustellen: 1671 Musikakademie, 1672 Königliche Musikakademie, 1791 Oper, 4 Tage später Musikakademie, 3 Monate später Königliche Musikakadmie, 1792 Musikakademie, 1793 Oper, 3 Monate später Nationaloper, 1794 Theater der Künste, 1797 Theater der Republik und der Künste, 1802 Operntheater, 1804 Kaiserliche Musikakademie, 1814 Musikakademie, 1 Monat später Königliche Musikakademie, 1815 Kaiserliche Musikakademie, 3 Monate später Königliche Musikakademie, 1830 Operntheater, 6 Tage später Königliche Musikakademie, 1848 Theater der Nation, 1 Monat später Operntheater der Nation, 1850 Nationale Musikakademie, 1852 Kaiserliche Musikakademie, 1854 Kaiserliches Operntheater, 1870 Nationales Operntheater. Ist das nicht ein recht interessanter kurzer Abriss der Geschichte Frankreichs, der um so belustigender wirkt, als ja auch diese entsprechende Geschichte selbst zum grössten Teil hinter den Kulissen gemacht wurde?

Kreuz und Quer

Bautzen. Der König von Sachsen hat das Protektorat über die Lausitzer Musikfeste übernommen. Die Stadt Bautzen hat 4000 Mark zur Veranstaltung eines dritten Musikfestes im Jahre 1912 zur Verfügung gestellt.

Berlin. Ein Meyerbeer-Denkmal soll in Berlin errichtet werden. Beiträge nimmt die Deutsche Bank an allen Depositenkassen entgegen.

Budapest. Julius J. Major hat seine fünfte Sinfonie vollendet; da sie im ersten Satze ein Sopran-Solo, im zweiten Satze ein Bariton-Solo enthält, im vierten aber beide verwendet sind, dürfte sie eine Lied-Sinfonie genannt werden können. Im ersten Satze ist das Gedicht „Ostern“ des Berliner Dichters Eugen Stangen vertont, im vierten ist seine Strophe aus Klopstocks Messias „Auferstehen, ja Auferstehen“ verwendet. Majors fünfte Sinfonie gelangt im März in Budapest und in Wien zur Aufführung.

— Durch die Blätter ging die Mitteilung, dass an der Ungarischen Königlichen Oper wieder der Gebrauch der deutschen Sprache gestattet worden sei. Dazu äusserte sich der ungarische Kultus- und Unterrichtsminister Graf Johann Zichy zu einem Berichterstatter des Esti Ujsag: Ich habe eine derartige Verordnung nicht erlassen und ich habe dazu auch nicht die Absicht gehabt. Aufrichtig gesagt, wäre es mir lieb, wenn es anders wäre, wenn wir überhaupt auf einem höheren Niveau ständen, wenn man die italienischen Opern in italienischer, die französischen Opern in französischer und die spezifisch deutschen, wie zum Beispiel gerade die Wagnerschen Opern, in deutscher Sprache singen könnte. Das wäre die ideale Oper und man könnte viel leichter berühmte Kräfte engagieren, wenn man sie auch in deutscher Sprache singen lassen könnte. Jetzt habe ich vorläufig nach keine Absicht, eine derartige Verordnung zu erlassen. Ich sage aus dem Grunde „vorläufig“, weil man nicht wissen kann, ob sich nicht in der weiteren Gestaltung der Dinge aus der öffentlichen Meinung heraus eine solche Absicht gestalten wird.

Dresden. Kammersänger Walter Soomer erklärt öffentlich, dass er infolge von Angriffen der Dresdener Musikreferenten zweimal bei der Generaldirektion sein Gesuch um Entlassung einreichte, aber abschlägig beschieden worden sei. Jetzt habe er ein Immediatgesuch an den König gerichtet um Entlassung aus dem Verband der Dresdener Hofoper. Die abfälligen Kritiken erschienen im „Dresdner Anzeiger“ und den „Dresdner Neuesten Nachrichten“.

— Carl Joseph Lipinski, der berühmte Geiger, starb vor einem halben Jahrhundert, am 16. Dezember 1861. Im Dresdener Kunstleben hat er viele Jahre eine grosse Rolle gespielt. Er war 1790 zu Radzyn im russischen Polen geboren als Sohn eines Güterverwalters. Eine grosse Kunstreise im Jahre 1835 durch Deutschland, Frankreich und England wurde für ihn zu einer Triumphfahrt. Dann bereiste er Russland und Österreich, und im Jahre 1839 erhielt er eine Berufung als Konzertmeister am Dresdner Hoftheater. In Dresden schuf Lipinski eine grosse Anzahl von Kompositionen für Violine.

Giessen. Der zweite Solistenabend des Konzertvereins vom 3. Dezember hat die erste Serie der Wintersaison mit einem besonders künstlerischem Ereignis beschlossen. Frédéric Lamond, der gereifte Künstler, und ein jugendliches phänomenales Geigertalent, Josef Szigeti bestritten den grossen künstlerischen Erfolg des Abends. Lamond meisterte Beethovens Waldstein-Sonate, nicht minder in unvergleich markanter Weise Chopins b moll-Sonate und bot hiermit eine erstklassige pianistische Leistung, nicht nur in technischer Hinsicht sondern gerade in der geistvollen Interpretation, die wir an ihm stets bewunderten. In Szigeti, lernten wir einen jugendlichen Geiger von auffallend gereiftem Spiel kennen. Seine verblüffende Technik, sein edler weicher Ton, dabei seine tiefe musikalische Empfindung bewies er in Bachs Chaconne. Eine vortreffliche Flageollet- und Passagentechnik kamen in Paganinis Caprices, Wieniawskys Air Russe zur Geltung. Beide Künstler wurden stürmisch gefeiert.

Graz. Ferdinand Casper, der langjährige Konzertmeister des steierm. Musikvereins ist am 10. Dezember in Graz gestorben. Er war in Hochbetsch bei Brüx 1828 geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung am Prager Konservatorium 1840 bis 1846, gehörte dann bis zum Jahre 1892 dem Grazer Opernorchester an und entfaltete nebenbei bis 1896 als Orchesterdirektor und Konzertmeister im Musikvereine eine höchst erspriessliche Tätigkeit. Als Lehrer des Geigenspieles hatte Casper einen hervorragenden Ruf. Aus seiner Schule gingen viele Talente, wie Richard Sahla, Marie Soldat-Roeger, Gabriele Wietrowetz u. m. a. hervor. J. Sch.

Halle a. S. Eine junge Russin Rebekka Burstein aus Odessa, Schülerin am Königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig, speziell des Herrn Professor Carl Wendling, spielte in der Liszt-Feier in Halle u. a. die Ungarische Fantasie von Liszt mit Orchester mit grossem Erfolge, so dass man sie sofort für ein zweites Konzert engagierte.

Hamburg. Oberon in Weingartners neuer Bearbeitung als Singspiel mit Dialog soll im Stadttheater unter Weingartners Leitung zum ersten Male aufgeführt werden.

Hannover. Das Hoftheater ehrte Heinrich Marschner zum Gedächtnis seines 50. Todestages mit einer Aufführung seiner Oper „Vampyr“, die in der Neubearbeitung von Oberregisseur Derichs und Hofkapellmeister Weigmann eine ausserordentliche Wirkung erzielte. Herr Werner als Ruthwin, Battisti als Aubry und Gertrud Kappel als Malvine trugen besonders zum Erfolge des Abends bei. Im Foyer war eine Anzahl von Briefen und musikalischen Manuskripten ausgestellt. Ausser mehreren für die Gesinnung Marschners bezeichnenden Schreiben aus seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister in Hannover sah man die Originalpartituren der Opern „Hans Heiling“, „Templer und Jüdin“ u. a. m. Am Marschner-Denkmal wurden vom Musik- und Gesangverein Kränze niedergelegt.

Jena. Die Sängerschaft zu St. Pauli, veranstaltete am 11. Dezember zu Ehren ihres ehemaligen Ehrenmitgliedes Franz Liszt eine Gedächtnisfeier in den akademischen Rosensälen. Musikdirektor Thienel (Erfurt) hielt einen Vortag über Liszts Beziehungen zu Jena und zur Sängerschaft, zum Teil auf grund bisher unveröffentlichten Materials, das dem Vortragenden von Fräulein Anna Spiering, der Pflegetochter Gilles, des bekannten Jenenser Freundes Franz Liszts, zur Verfügung gestellt worden war. Von besonderem Interesse war es, zu erfahren, dass nicht weniger als acht Werke Liszts in Jena ihre Aufführung aus dem Manuskript erlebten, wie aus den Bemerkungen Gilles in den Programmen hervorgeht. An den Vortrag schlossen sich musikalische Darbietungen, sämtlich Kompositionen von Liszt. G.

Kattowitz. Arnold Mendelssohns kürzlich erschienenes op. 44: Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella wurde am 3. Dezember vom Meisterschen Gesangverein in Kattowitz unter Leitung von G. v. Lüpke aus der Taufe gehoben. Die Breslauer Blätter rühmen an den Chören markante Erfindung, meisterhafte Faktur, Tiefe der Empfindung und glänzende, moderne Wirkung. Dass sich ein moderner Meister wieder dem a cappella-Gesang grossen Stiles zuwendet, wird von allen, die zur Pflege dieses arg vernachlässigten Zweiges unserer sonst so reichen Chormusik berufen sind, freudig begrüsst werden. Mendelssohn hat mit dem ihm von jeher eigenen literarischen Instinkt poetische Vorlagen gewählt, die ihm Gelegenheit geben, die ganze Kraft seines stets in die Tiefe der Dichtung gehenden Talents zu entfalten (Goethesche Sprüche, Gedichte von Shakespeare und Simon Dach), und er weiss diesen Vorlagen in vier- bis achtstimmigen grossangelegten Chorsätzen eine erschöpfende und packende Darstellung zu verleihen. Unsere grossen Chorvereinigungen soweit sie überhaupt den a cappella-Gesang pflegen, werden sich diese Bereicherung ihres Repertoirs nicht entgehen lassen, und auch andere werden dadurch hoffentlich zur Pflege dieses edelsten Kunstzweiges angeregt werden.

München. Ein Kreis von Freunden Gustav Mahlers hat zur Ehrung seines Andenkens und im Sinne seiner geäusserten Absichten eine Stiftung ins Leben gerufen, die talentvollen, mittellosen Musikern zur Unterstützung und zur Förderung ihres Schaffens dienen soll. An der Spitze der Stiftung stehen die Witwe des verstorbenen Komponisten sowie die Herren Busoni, R. Strauss und B. Walter. Der bereits zur Verfügung stehende Fonds soll durch Spenden und Beiträge von Musikfreunden vergrössert werden. Sammelstelle in Deutschland ist das Konzertbureau Gutmann in Berlin und München.

Papenburg. Musikdirektor J. Krieger führte am 19. November Haydns „Jahreszeiten" auf. Als Solisten wirkten mit: Frau Cruciger (Krefeld), Herr Kammersänger Rost (Köln) und Herr Bocheneck (Köln).

Reichenberg i. B. Am hiesigen Stadttheater fand eine Aufführung der „Götterdämmerung" statt, die sowohl in ihrer szenischen als musikalischen Aufmachung hohen Lobes würdig war. Als Führer des Ganzen vollbrachte Kapellmeister Direktor Sommer mit seinem trefflich disziplinierten Orchester wahre Wundertaten und auch die Rollenbesetzung war eine teilweise weit über das an Provinztheatern übliche Durchschnittsmaß hinausragende.

Riga. Kapellmeister Afferni wurde in Vertretung des erkrankten Kapellmeisters G. Schneevoigt nach Riga berufen und hat hier bereits einige Konzerte des „Sinfonie-Orchesters" unter lebhafter Zustimmung des Publikums und der Presse dirigiert.

Rostock. Carl Loewes Oratorium „Die Auferweckung des armen Lazarus" fand bei Publikum und Presse eine begeisterte Aufnahme. Den Chor sang die Rostocker Singakademie.

— Die Rostocker Singakademie veranstaltete am 7. und 8. Dezember eine Loewefeier. Der Chor sang Lieder von Loewe, die der Leiter des Vereins, Kapellmeister Dr. Nef, vorzüglich einstudiert hatte. Herr Karl Götz aus Heidelberg hielt über Loewes Leben und Bedeutung einen Vortrag, der beredtes Zeugnis davon gab, in welch uneigennütziger Weise Herr Götz der Loewesache dient, in welchem hohen Maße er den Meister liebt und ehrt. Nicht minder zeigte sich dies auch in dem Vortrag der Balladen, die Herr Götz am nächsten Abend sang. Das Publikum nahm sämtliche Darbietungen mit grossem Beifall auf.

Schneidemühl. Der Musikverein brachte am 5. und 6. Dezember unter Leitung des Königl. Musikdirektors Reinh. Scraback und unter grossem Beifall Klughardts „Zerstörung Jerusalems" zur Aufführung. Als Solisten wirkten mit: Frau Schauer-Bergmann aus Breslau, Frl. Hertha Dehmlow, Herr Albert Jungblut und Herr Lederer-Prina aus Berlin. Die Orchesterpartie wurde von der verstärkten Kapelle des Inf. Rgts. No. 149 Schneidemühl ausgeführt. Der Saal war an beiden Abenden ausverkauft.

Siegen. Das erste Konzert des Siegener Musikvereins (Musikdir. R. Werner) war dem Andenken Fr. Liszts gewidmet. Der 13. Psalm und die Faustsinfonie gelangten mit dem Hagener Orchester und Herrn Anton Kohmann als Solisten zu eindrucksvoller Wiedergabe. Herr Hans Bruch (Köln) erspielte sich mit dem A dur-Konzert einen grossen Frfolg.

Stuttgart. Musikdirektor Carl Möskes in Düren hat einen an ihn ergangenen Ruf als Lehrer der Ausbildungsklasse für Klavier an das Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart angenommen.

Wiesbaden. Der evangel. Kirchengesang-Verein brachte am 22. November Carl Loewes Oratorium „Das Sühnopfer des neuen Bundes" zu schöner Wiedergabe.

— Hier haben sich Freunde des Dichter-Komponisten August Bungert zusammengeschlossen, um unter dem Vorsitz des Hofbuchhändlers H. Staadt in Wiesbaden eine Vereinigung zu begründen, deren Aufgabe der feste Zusammenschluss aller Anhänger der Bungertschen Muse sein soll. Ausserdem soll der Bungert-Bund durch Veranstaltuugen von Musteraufführungen und Vorträgen, durch die Herausgabe von Druckschriften und auf sonst geeignete Weise den musikalischen, dramatischen und poetischen Werken des Dichter-Komponisten eine grössere Verbreitung verschaffen, insbesondere das Verständnis und das Interesse für die bei ihren bisherigen Aufführungen mit Begeisterung aufgenommenen Musiktragödien „Die Homerische Welt" anregen und weiter fördern. Die Mitgliedschaft wird durch Zahlung eines Jahresbeitrages von 10 Mk., die Ehrenmitgliedschaft durch eine einmalige Zahlung von mindestens 100 Mk. erworben. Seiner statutarischen Aufgabe, regelmässig eine Zeitschrift zur Vertretung seiner Interessen herauszugeben, wird der Bungertbund gerecht, indem er seinen Mitgliedern die ersten Nummern des „Bundes, Monatsschrift für den Bungert-Bund und seine Freunde", übermittelt, die im Verlage der Hofbuchhandlung Heinrich Staadt (Wiesbaden) erscheint.

Verlagsnachrichten

Im Verlage der Kunstanstalt Stengel & Co. in Dresden erschien soeben eine Serie von Bildnissen (Künstlerkarten) berühmter Musiker nach Bleistiftzeichnungen, die auf Grund authentischer Bilder hergestellt und vortrefflich gelungen sind. Bisher erschienen die Porträts von: Bach, Händel, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Chopin, Schubert, Schumann, Liszt, Rubinstein, Wagner, Brahms. Der Preis dieser Serie beträgt M. 1.80.

Soeben erschien im Verlage von Oskar Meister in Werdau ein Künstlerroman von Alwin Römer unter dem Titel: Die Amati des Nestelhoffs. 270 Seiten, broschiert M. 3,—, in Leinen gebunden M. 4,—. Victor Blüthgen äussert sich darüber, wie folgt: „Ein lebhafter, frisch und fröhlich geschriebener Roman, den man mit Spannung liest. Die Geschichte einer Geige, die eine prächtige musikalische Note in den Roman trägt, ist sehr reizvoll verwendet und ausgenutzt."

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 23. Dezember 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr

Sigfrid Karg-Elert op. 78 No. 1. Praeambulum festivorum: „Allein Gott in der Höh" (G dur). „In dulci jubilo". Sigfrid Karg-Elert: op. 78 No. 8 Canzone: „Es ist das Heil uns kommen her" (Es dur). Calvisius: „Joseph lieber Joseph mein". Sigf. Karg-Elert: op. 78 No. 12. Alla Toccata: Gott Gott ihr Christen allzugleich (F dur.) Corn. Freundt: „Wie schön singt uns".

Sonntag, den 24. Dezember 1911, Nachmittag 1/2 2 Uhr

„Altböhmische Weihnachtslieder". M. Praetorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". Fr. Gruber: „Stille Nacht".

Die nächste Nummer erscheint am 4. Jan. 1912; Inserate müssen bis spätestens Sonnabend den 30. Dez. 1911 eintreffen.

Sechs Lieder
für Solo und Männerchor
komponiert von
Hans Huber

Nr. 1. **Vorwärts** (Gedicht von H. Stegemann). Mit Baritonsolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40
Nr. 2. **Verblüht** (Gedicht von H. Stegmann). Mit Sopransolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40
Nr. 3. **Hans und Liesel** (Thür. Volkslied). Mit Sopransolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40
Nr. 4. **Von alten Liebesliedern** (Aus „Venusblümlein“ von A. Metzger 1612). Mit Altsolo und Halbchor. Part. u. St. (à 30 Pfg.) 2.—
Nr. 5. **Lied der Nacht** (Gedicht von L. Tieck). Mit Altsolo. Partitur u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40
Nr. 6. **Ständchen** (Stamford Musenalmanach 1777). Mit Tenorsolo. Part. u. Stimmen (à 20 Pfg.) 1.40

Sechs vollendet schöne Chorlieder, die die Beachtung der kunstgeübten Vereine verdienen!

Die Sängerhalle schreibt über das Konzert der Basler Liedertafel in Berlin am 23. Mai 1906: In dem ganzen Programme lag ein Zug ins Grosse. Das wurde den Konzertgebern von der Kritik schon hoch angerechnet, ebenso aber auch die brillante Wiedergabe. Der Strauss und Hegar wurden mit einer fabelhaft sicheren Intonation wiedergegeben, der Chorklang war sehr gut ausgeglichen, die Stimmen klangen und blieben frisch, ohne Schärfe, auch im Forte. Den grössten Beifall errangen sie mit Huber's „Verblüht“.

Die Partituren überallhin zur Ansicht.

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverleger, Leipzig.

Chr. Friedrich Vieweg, G.m.b.H.
Berlin-Groß-Lichterfelde



Die kleinen Orchesterstücke
von Hugo Kaun

sind in 46 Städten mit großem Beifall gespielt, so auch jüngst an dem Novitäten-Abend in der Singakademie zu Berlin unter Musikdirektor A. Schattschneider's Leitung.

op. 70. 1. Fröhliches Wandern. 2. Walzer-Idylle. 3. Albumblatt. 4. Variationen. 5. Elegie. 6. Rondo.
op. 76. 1. Scherzo. 2. Notturno. 3. Intermezzo.

Bearbeitungen für Klavier zu 2 und zu 4 Händen für Violine (Violoncello) und Klavier.

Soeben erschienen: **Hugo Kaun,** op. 88
Drei Bagatellen für Streichorchester
1. Liebeslied. 2. Mondnacht. 3. Menuett.

Den Pianisten zur Aufnahme in ihr Repertoire empfohlen, da schon häufig öffentlich gespielt:
Hugo Kaun, op. 78, Waldesgespräche
für Klavier 2 händig. No. 1 M. 1.—, No. 2, 3, 4 je M. 1.50.

Telegr.-Adresse: Musikschubert Leipzig
Konzertdirektion Reinhold Schubert
LEIPZIG Poststr. 15 Telefon 382.
Vertretung hervorragender Künstler und Künstlerinnen sowie Vereinigungen
Uebernimmt Konzert-Arrangements für Leipzig und sämtliche Städte Deutschlands

Télémaque Lambrino
Leipzig Thomasring 1 III
Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15



Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle
Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Franz Liszt
In Edition Schuberth ca. 150 Werke u. Bearb. des Meisters erschienen; Verzeichniss derselben, sowie vollständiges der Edition Schuberth gratis u. franko von J. Schuberth & Co., Leipzig.

Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis
der Werke von
Chr. W. von Gluck
von **Alfred Wotquenne**
Herausgegeben von **Josef Liebeskind**
Preis: 1.50 M.
Französische Übersetzung von Ludwig Frankenstein.
Verlag von GEBRÜDER REINECKE in Leipzig.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s
Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

No. 1. (24) JAHRG. 78 1911

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·

·INHALT· 78. 1911

SCHRIFTLEITUNG · LUDWIG FRANKENSTEIN



ERICH GRUNER FEC. LEIPZIG 1910

VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
·LEIPZIG·





Carl v: Dittersdorf

Sowohl der Musiker, gleichviel ob Komponist, ausübender Künstler, Musiklehrer, als auch jeder, der mit dem musikalischen Leben in enger Fühlung steht, wie der Musikverleger, Musikalienhändler, Pianofortefabrikant, Musikinstrumentenfabrikant usw., sowie jeder Musikfreund bedarf eines gut geleiteten, schnell orientierenden Fachblattes, um stets über alle wissenswerten Vorgänge unterrichtet zu werden.

Die „NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK" ⟨MUSIKALISCHES WOCHENBLATT⟩ ist die älteste aller Musikzeitschriften, und es ist bekannt, daß sie es mit ihrer Aufgabe ernst und gewissenhaft nimmt. Sie meldet alle bemerkenswerten Aufführungen in der Oper wie im Konzertsaal, führt ihren Lesern wichtige Erscheinungen des Musikalienhandels vor Augen, bringt interessante Aufsätze, Opern- und Konzertberichte und Notizen, die die Berufsinteressen der Leser direkt oder indirekt berühren. Aus der Reihe der früheren und jetzigen Mitarbeiter seien genannt:

Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, Felix Draeseke, Robert Franz, Joachim Raff, A. W. Ambros, H. v. Wolzogen, Prof. Dr. Arthur Seidl, Prof. Dr. H. Kretzschmar, Prof. Dr. Hugo Riemann, Prof. Stephan Krehl, Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Theodor Müller-Reuter, Dr. Wolfgang A. Thomas-San Galli, Dr. Leopold Schmidt, Dr. R. Batka, Dr. Julius Korngold, Prof. Emil Krause, Prof. Dr. Th. Helm usw.

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes.

Hier abtrennen!

BESTELLSCHEIN

für die

Neue Zeitschrift für Musik vereinigt mit dem **Musikalischen Wochenblatt**
⟨Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig⟩

Hiermit bestelle ich:
1 Abonnement obiger Zeitschrift Jahrgang 1912, I. Quartal und folgende bis zur Abbestellung.

Genaue Adresse: .... Name und Stand: ....

Gefl. recht deutlich.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK



GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·

·INHALT·

SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDR. BRANDES



ERICH GRUNER FEC. LEIPZIG 1910.
VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
LEIPZIG

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen. — Anzeigen, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Sopran.

Hildegard Börner
Konzertsängerin und Gesangspädagogin
Leipzig, Tel. 382.

Marie Busjaeger
Konzert- und Oratoriensängerin
BREMEN, Fedelhören 62.
Konzertvertretung: Wolff, Berlin.

Anna Führer
Sopran, Konzert, Oratorien, Gesangsunterricht
Leipzig, Südstraße 59 II.

Elsa Gregory
Zur Laute — Zum Klavier
Charlottenburg 5, Kaiserdamm 105.

Frau Martha Günther
Oratorien- u. Liedersängerin (Sopran)
Plauen i. V., Wildstr. 6.

Elisabeth Gutzmann
Konzert- und Oratoriensängerin
— (hoher Sopran, Koloratur) —
Karlsruhe i. B., Lessingstraße 3.

Anna Hartung
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Marschnerstr. 2 III.

Emmy Kloos
Lieder- und Oratoriensängerin
(dram. u. lyrisch. Sopran)
Frankfurt a. M., Merianstr. 39, Sprechz. 1-3.

Emmy Küchler-Weissbrod
(Hoher Sopr.) Konzert- u. Oratoriensängerin
Frankfurt a. M., Fichardstr. 63.



Erna Piltz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstrasse 6.

Frau Prof. Felix Schmidt-Köhne
Konzertsängerin, Sopran, Sprechzeit f. Schüler 3-4.
Prof. Felix Schmidt
Ausbildung im Gesang für Konzert u. Oper
Berlin W. 50, Rankestrasse 20.

Vera Schmidt
Konzert- und Oratoriensängerin
Telefon 9536 Leipzig Ferd. Rhodestr. 27

Ella Thiess-Lachmann
Lieder- u. Oratoriensängerin
Halle a. S., Goethestr. 30 II.

Anna van Nievelt
Konzertsängerin, Contra-Alt.
Berlin W. 15, Fasanenstr. 40

Senta Wolschke
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Arndtstrasse 39.
Vorzügliche Kritiken und Empfehlungen.

Maria Ziegler-Strohecker
Konzert- u. Oratoriensängerin (Koloratur-Sopran)
Frankfurt a. M., Rossertstrasse 16.
Basel (Schweiz), Palmenstrasse 11.
Letzte Engagements: Danzig, Halle a. S.

Alt

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Messosopran)
Frankfurt a. M., Trutz 1.

Wilhelmine Nüssle
Lieder- und Oratoriensängerin
— (Alt und Messosopran) —
DRESDEN, Pragerstrasse 11.

Anna Reichner-Feiten
Konzert- u. Oratoriensängerin, Alt-Mezzo
Berlin C. 54, Alte Schönhauser Strasse 3.

Tenor

Paul Bauer • Tenor
Konzert- und Oratoriensänger
Berlin-Rixdorf
Bergstr. 11 II. — Amt Ri. 9657.

Dr. Otto von Ecker-Eckhofen
Konzert- und Oratorien-Tenor
Leipzig, Könneritzstrasse 23.

Dirk van Eiken
Herzogl. Sächs. Hofopernsänger
Konzert- und Oratorientenor
Altenburg S.-A.

Valentin Ludwig
Tenorist
Konzert, Lied, Oratorium, Kirchengesang.
Waldenburg, Schles., Friedländerstr. 19, II.

Professor Eduard E. Mann
Konzert- und Oratorientenor
Stimmbildner am Kgl. Konservatorium
Dresden, Schnorrstr. 28 II.

Kammersänger
Emil Pinks
Lieder- und Oratoriensänger
LEIPZIG • Schletterstr. 4 I.

Georg Seibt Oratorientenor und Liedersänger
Chemnitz, Kaiserstrasse 2.

A. Stelzmann ▫ **Tenor**
Lieder — Oratorien — Oper
Elberfeld, Haubahnstrasse 15.

Bariton

Ernst Everts
— Oratorien- und Lieder-Sänger (Bass) —
Cöln a. Rh., Thürmchens Wall 81.

Theodor Hess van der Wyk
Konzert- und Oratoriensänger (Bariton)
Kiel, Jahnstr. 2.

Peter Lambertz
Konzert- und Oratoriensänger (Bariton)
(u. a. gesungen: Das 1000jähr. Reich v. Fuchs)
Köln, Weyerstrasse 48.

Hermann Ruoff
Bassbariton: Oratorien, Balladen, Lieder
München, Wurzerstrasse 8 III.

Maximilian Troitzsch
Oratorien — Lieder — Balladen. Bariton.
Auerbach b. Darmstadt
Ernst Ludwig-Promenade 16.

Klavier

Erika von Binzer
Konzert-Pianistin
München, Leopoldstrasse 63 I.

Elisabeth Bokemeyer
— Pianistin —
Friedenau-Berlin, Rheinstr. 1/3.

Eduard Nowowiejski
Klaviervirtuos
Berlin NW. 21, Wiclefstrasse 51.

Moritz Romanus
Kapellmeister
Konzertbegleitung f. Rheinlande u. Westfalen
Berlin NO. 18, Landsberger Allee 55.

Neuer Verlag von P. Pabst, Leipzig. Postscheckkonto : Leipzig 7207 :

Stefan Stocker

Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Kindertotenlieder (Fried. Rückert). Je M. —.80.
1. „Menschentod und Menschenleben ist ein Rätsel" (cis'—fis'').
2. „Seufzer, die ihr wehet, Tränen die ihr gehet" (dis'—fis'').
3. „Du bist ein Schatten am Tage und in der Nacht ein Licht" (d'—fis'').
4. „Mein Engelchen, mein Engelchen, du willst gewiss entfliegen" (dis'—e'').
5. „Wie tröstlich ist die Nacht, die uns umschwimmt" (c'—e'').
6. „Sie haben das Herz aus der Brust mir genommen" (dis'—e'').
7. „Ich habe so mit Rosen dich zugedeckt" (e'—dis'').
8. „Wo sonst ich im Frühlingswind flocht Kränze mit dir, mein Kind" (cis'—dis'').
9. Nachruf. „Du wandelst über der Sonne in einem andern Licht" (f'—gis'').

Danksagung. „Über mein Herz wachen Augen". (Von ***.) Für eine Singstimme (es'—f'') mit Pianoforte Mk. —.80.

„*Die Musik*", Jahrgang 10 Heft 4:
„*Einfache schlichte* Weisen eines *wirklichen Lyrikers, gesund* und *natürlich empfunden.* Infolge ihrer leichten Klavierbegleitungen und des relativen Stimmumfanges werden sich diese Tonpoesien *bald einbürgern.*" Carl Rorich.

„*Musikalisches Wochenblatt*", Jahrgang 41 Heft 36:
„Eine *feine*, etwa an die *Rob. Franz's* und *Schumann's* gemahnende Art besitzen die Stefan Stockerschen Liedkompositionen." Max Unger.

„*Rheinische Musik- und Theaterzeitung*":
„Lieder, die . . . . . *ihre tiefgehende Wirkung nicht verfehlen* werden." F. A. Geissler.



Kostenfrei werden versandt: Kompletter neuer **Verlagskatalog** (mit Komponisten-Porträts). — Verzeichnis **empfehlenswerter Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Klavierbegleitung des Verlags P. Pabst (mit Komponisten-Porträts). — **Was interessiert den Gesangsfreund?** Verzeichnis von Büchern und Schriften über Gesang, Gesangsunterricht usw., sowie von empfehlenswerten Liedern und Gesängen der Neuzeit und sonstige Musikalienverzeichnisse.

G. B. Polleri Kompositionen:

Op. 7. **Capriccio** für Klavier M. 1.50. NB.: Bei der Preiskonkurrenz des Vereins der Musikfreunde von 200 Kompositionen mit dem ersten Preise gekrönt. — Op. 8. **Six Etudes en forme de Fantaisies pour Piano,** 2 Hefte à M. 2.50. NB.: Erhielt den ersten Preis bei der Preiskonkurrenz „Golinelli" der Königl. Musik-Akademie in Florenz. — Op. 10. **La Gitanella** — Charakterstück für Klavier M. 1.—. — Op. 12. **Drei leichte Klavierstücke,** N. 1. Valse intime (sehr reizvoll). N. 2. Tendres propos. N. 3. Roude joyense à M. 1.—.

Polleri ist der Direktor des Konservatoriums in Genua.

Ausser seinem op. 7 und op. 8 wurden noch 4 andere Werke (für Orgel und Gesangswerke) in den letzten Jahren mit dem ersten Preise gekrönt. Ein Beweis, dass diesen Tondichter ein ungewöhnliches Talent auszeichnet.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen.

Verlag von Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Im **Concertgebouw-Orchester** in Amsterdam (Kapellmeister W. Mengelberg) ist eine

Konzertmeister-Stelle

(mit Pensionsberechtigung) zu besetz.

Nur erstklassige Geiger mit Orchesterroutine wollen ihre Gesuche bis zum 15. Januar an den ***Administrator des Concertgebouw in Amsterdam***, der auch weitere Auskunft erteilt, einreichen.

Violinlehrer oder Lehrerin

(Nebenf. Klavier)

für Musik-Inst. gesucht. Offerten m. Lebensl. u. Zeugn. sub. **C. 30** an den Verlag d. Bl.

FRANZ LISZT

Missa solennis (Graner Messe)
für Soli, Chor und Orchester.

Orch.-Partitur M. 30.— net. Orch.-Stimmen M. 50.— net. Klavierauszug mit latein. Text M. 6.— net. Klavierauszug à 2 ms. (Stradal) M. 8.— net. 4 Chorstimmen (mit eingedruckt. Solost. à M. 1.50 net.

Die Glocken des Strassburger Münsters
für Bariton-Solo, gem. Chor und Orchester.

Orch.-Partitur M. 7.— net. Orch.-Stimmen M. 14.— net. Klavierauszug mit deutsch., engl. Text M. 3.— net. :: 6 Chorst. à M. —.50 net. Solostimme M. —.50 net.

:: :: :: **Verlag von J. SCHUBERTH & Co., Leipzig** :: :: ::

Allgemeiner

Deutscher Musiker-Kalender

für **1911.** 33. Jahrgang. :: — **2 Bände Mark 2,50 netto.** —
(Band I Notizbuch. Band II Adressbuch, ca. 25 000 Adressen.)

Der „Allgemeine Deutsche Musiker-Kalender" steht einzig und unerreicht da.

Berlin W. 62, Courbièrestrasse 5 :: **Raabe & Plothow** :: **Berlin W. 62,** Courbièrestrasse 5.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.